



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

THAYS CAROLINE BARROCA RIBEIRO MORETTINI

**CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SAUDADE E DA  
NOSTALGIA NO DISCURSO MUSICAL DO FADO**

---

Londrina  
2020

THAYS CAROLINE BARROCA RIBEIRO MORETTINI

**CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SAUDADE E DA  
NOSTALGIA NO DISCURSO MUSICAL DO FADO**

Trabalho de Tese de Doutorado apresentado ao Departamento de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito ao título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Morettini, Thays Caroline Barroca Ribeiro.  
Configurações passionais da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado / Thays Caroline Barroca Ribeiro Morettini. - Londrina, 2020.  
173 f.

Orientador: Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.  
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Tese. 2. Música - Tese. 3. Semiótica - Tese. 4. Saudade e Nostalgia – Tese. I. Migliozi Ferreira de Mello, Luiz Carlos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
III. Título

THAYS CAROLINE BARROCA RIBEIRO MORETTINI

**CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SAUDADE E DA  
NOSTALGIA NO DISCURSO MUSICAL DO FADO**

Trabalho de Tese de Doutorado apresentado ao Departamento de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito ao título de Doutora em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi  
Ferreira de Mello  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul -  
UFMS

---

Prof. Dr. Miguel Contani  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 30 de junho de 2020.

Ao meu amado pai Ednilson Morettini (*in memoriam*),  
que me fez compreender o significado da palavra saudade.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello pela sensibilidade de suas orientações, pelo apoio, pela motivação para a produção desta pesquisa e por contribuir decisivamente para a minha formação como pesquisadora.

À minha querida mãe, Helena Margarida Barroca Ribeiro da Silva, que sempre esteve ao meu lado com amor, carinho e me apoiou quando eu mais precisava.

À minha família, meus avós Rui Manoel Ribeiro da Silva e Maria Joaquina da Conceição Barroca Ribeiro da Silva, que me criaram no coração de sua alma portuguesa e me ensinaram os valores da vida, bem como do fado.

À minha irmã Tathiana Helena Barroca Ribeiro Paula e ao meu sobrinho Luis Emanuel Barroca Ribeiro Paula Macarini que prestaram apoio e compreensão.

Às queridas amigas Camila Rosa e Danielle Ricci que, mesmo em tempos de saudade, prestaram seu apoio e amizade.

Ao querido amigo Guilherme, pelo acolhimento e pelas ótimas conversas, que me fizeram amadurecer e olhar para dentro de mim com mais autoconhecimento.

À Capes por ter fornecido o apoio financeiro, o qual viabilizou a confecção desta pesquisa.

Gostaria de agradecer também à minha querida psicóloga Vanessa Peter Signorini, por seguir ao meu lado com carinho e profissionalismo rumo ao desenvolvimento futuro, permitindo-me valorizar os meus ciclos no caminho de volta ao lar.

“Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena.  
Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além da dor.”  
(PESSOA, 1934, p.70)

“Senhor, a noite veio e a alma é vil.  
Tanta foi a tormenta e a vontade!  
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,  
O mar universal e a saudade.”  
(PESSOA, 1934, p.73)

MORETTINI, Thays Caroline Barroca Ribeiro. **Configurações passionais da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado**. 2020. 173 f. Tese (Doutorado em Letras/ Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RESUMO

A Semiótica revela-se como campo de estudo que compreende a significação e a organização de diversas manifestações, sejam elas de caráter verbal, visual, musical, dentre outras. Esta tese propõe-se a compreender a significação da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado. Tais paixões são definidas, no âmbito desta pesquisa, como paixões da falta. Para pensar a configuração destes estados de alma, o presente estudo tem como *corpus* canções de fadistas e intérpretes do fado português. A tese está estruturada em uma apresentação e em quatro capítulos. O primeiro capítulo trata dos aspectos musicais do fado, do percurso musical e das confluências da canção no contexto cultural da nação portuguesa. O segundo capítulo apresenta os fundamentos epistemológicos semióticos que articulam a base teórica da pesquisa, na qual são contempladas as fases da Semiótica, a Semiótica das Paixões, a actualização e a intensidade da paixão, a espera fiduciária, a representação discursiva das paixões e os modos semióticos de existência. Além do arcabouço da Semiótica *standard*, há o enfoque para os conceitos basilares da Semiótica da Canção, cujos estudos centram-se na obra de Luiz Tatit. O terceiro capítulo discorre sobre a fortuna crítica da saudade e da nostalgia, debruçando-se sobre algumas leituras de pesquisadores que versam sobre estas paixões no que tange à sua definição. O quarto capítulo desenvolve considerações acerca da configuração discursiva da saudade e da nostalgia, tendo em vista a distinção fundamental entre estas paixões na discursivização das canções que constituem o *corpus* da pesquisa. O aporte teórico da tese sustenta-se nos trabalhos da Semiótica francesa, de Greimas e de Fontanille, na abordagem da Semiótica da Canção, de Luiz Tatit e na contribuição de demais pesquisadores cujas obras constituem uma fortuna crítica em torno da literatura que versa sobre a saudade e a nostalgia. A metodologia da tese é de caráter dedutivo. Desse modo, as canções que constituem o *corpus* da pesquisa servem como base para ilustrar a discursivização dos estados de alma da saudade e da nostalgia por meio da perspectiva semiótica. O recorte deste *corpus* foi delimitado pela recorrência da saudade e da nostalgia no fado, as canções foram extraídas do “Portal do Fado” (<http://www.portaldofado.net/>). As canções selecionadas para a composição do *corpus* são: “Saudade das saudades”, de Maria Teresa de Noronha; “Desfado”, de Ana Moura; “Fado da saudade”, de Carlos do Carmo; “Saudades do Brasil em Portugal”, de Amália Rodrigues; “A saudade”, de Carlos Ramos e “Nostalgia (É noite na Mouraria)”, de Amália Rodrigues. Nos fados em questão, pode-se evidenciar a relação entre um enunciador e o seu objeto-valor. Nesta relação, são suscitados elementos de caráter eufórico, cujos valores são positivos e elementos de caráter disfóricos, cujos valores são negativos. A disforia é o processo por meio do qual a saudade e a nostalgia configuram-se no discurso musical do fado como paixões da falta. No percurso da tese, verifica-se a distinção fundamental entre a saudade e a nostalgia, centrada nos seguintes elementos: o sentimento de falta, a memória, a lembrança, o passado, a possibilidade de conjunção, a intensidade da paixão, as modalidades e a macrossintaxe passional. No percurso gerativo destas paixões, verificou-se que o objetovalor é representado pela pessoa amada do enunciador, por quem ele nutre um grande valor afetivo ou por um espaço e tempo que não são mais acessíveis ao sujeito da falta. Verificou-se que os estados passionais resultantes da perda, tais como a tristeza, a angústia, a resignação e a melancolia constituem a macrossintaxe passional que caracteriza a saudade e a nostalgia como paixões da ausência as quais, por sua vez, possuem intersecções sêmicas em

seu percurso gerativo do sentido. Ambas se referem a um enunciador que se vê privado de seu objeto-valor. A pesquisa aponta para a definição da saudade centrada na possibilidade da conjunção, bem como na impossibilidade. Em contrapartida, a definição da nostalgia centrada na impossibilidade da conjunção. As duas paixões são durativas, pois prolongam-se temporalmente no percurso do sujeito da falta. Embora ambas possuam uma significação quase sinonímica, diferem-se pela presença de semas positivos e/ou negativos, no que tange à saudade e a recorrência de semas negativos no que tange à nostalgia, tendo em vista as suas construções discursivas. A saudade “brilha sozinha no coração de todas as ausências” (Lourenço, 1999, p.15), é o pulsar da esperança da alma portuguesa representada pelo discurso musical do fado, e a nostalgia nutre-se do valor da ausência, a qual categoriza a resignação contínua decorrente da perda do objeto. As configurações passionais da saudade e da nostalgia definem-se pelo sentimento de falta, pela inexorabilidade do tempo, pela espera frustrada e pelo ressoar das distâncias e dos contínuos que estão no cerne da alma portuguesa.

**Palavras-chave:** semiótica das paixões; fado; saudade; nostalgia.

MORETTINI, Thays Caroline Barroca Ribeiro. **Passional configurations of the longing and the nostalgia in the musical discourse of the fado.** 2020. 173 f. Doctorate (Thesis in Letters/Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2020.

## ABSTRACT

The Semiotics shows itself as a research field that understands the meaning and organization of various manifestations, whether verbal, visual, and musical; among others. This thesis proposes to understand the meaning of the longing and the nostalgia in the musical discourse of fado. Such passions or states of soul are defined within the scope of this research as passions of lack. To think about the configuration of these moods, the present study has as *corpus* songs interpreted by Portuguese fado singers and performers. This thesis is structured in a presentation and in four chapters. The first chapter deals with the musical aspects of fado, the musical path and the confluences of the song in the cultural context of the Portuguese nation. The second chapter presents the semiotic epistemological foundations that articulate the theoretical basis of the research, in which the phases of Semiotics, the Semiotics of Passions, the aspectualization and the intensity of the passion, the fiduciary waiting, the discursive representation of passions and the semiotic modes of existence. In addition to the Standard Semiotics framework, there is a focus on the basic concepts of the Semiotics of the song, based on the studies of Luiz Tatit. The third chapter discusses the critical fortune of homesickness and nostalgia, focusing on some readings of researchers that deal with these passions regarding their definition. The fourth chapter develops considerations about the discursive configuration of the longing and the nostalgia, considering the fundamental distinction between these passions in the discursivization of the songs that constitute this research *corpus*. The theoretical contribution of the thesis is based on the works of the French Semiotics, developed by Greimas and Fontanille, on the approach of Semiotics of the Song, developed by Luiz Tatit and on the contribution of other researchers whose works constitute a strong criticism around the literature about the longing and the nostalgia. The thesis methodology is deductive, so the songs that constitute the research *corpus* serve as a basis to illustrate the discursivization of the longing and. nostalgia through the semiotic perspective. The methodology of this thesis is deductive, so the songs that constitute the research corpus serve as a basis to illustrate the discursivization of the homesickness and nostalgia through the semiotic perspective. The clipping and selection of this *corpus* was delimited by the recurrence of longing and nostalgia in the musical discourse of fado, the songs were extracted by the “Fado’s Portal.” (<http://www.portaldofado.net/>). The songs selected for the composition of the corpus are: “Saudade das saudades”, by Maria Teresa de Noronha; “Desfado”, by Ana Moura; “Fado da saudade”, by Carlos do Carmo; “Missing Brazil in Portugal”, by Amália Rodrigues; “A saudade”, by Carlos Ramos and “Nostalgia (It's night at Mouraria)” by Amália Rodrigues. In the fado songs in question, the relationship between na enunciator and his object of value can be evidenced. In this relationship are raised elements of an euphoric character, whose values are positive and a dysphoric character elements, whose values are negative. The dysphoria is the process by which the longing and the nostalgia are configured in the musical discourse of the fado as passions of the lack. In the course of this thesis, there is a fundamental distinction between the longing and the nostalgia, centered on the following elements: the feeling of lack, the memory, the past, the possibility of conjunction, the intensity of the passion, the modalities and the passionate macrosyntax. In the generative path of these passions it was found that the value object is represented by the enunciator's beloved person, by whom he has a great affective value or by a space and time

that are no longer accessible to the subject of lack. The passionate states resulting from the loss, such as the sadness, the anguish, the resignation, and the melancholy, have been found to constitute the passionate macrosyntax that characterizes the longing and the nostalgia as passions of absence which, in turn, have semic intersections in their generative sense path. Both passions refer to an enunciator who is deprived of his object of value. The research point to define the longing is centered on the possibility of conjunction, as well as on the impossibility; In contrast, the definition of the nostalgia focuses on the impossibility of the conjunction. These two passions are durative because they extend themselves in the temporality of the subject's path of lack. Although both have an almost synonymous meaning, they differ in the presence of positive and/or negative semes regarding the longing and the recurrence of the negative semes regarding the nostalgia, in a view of their discursive constructions. The longing “shines alone in the heart of all absences” (Lourenço, 1999, p.15), is the pulse of the hope of the portuguese soul represented by the musical discourse of the fado; the nostalgia is nourished by the value of the absence, which categorizes the continuous resignation, that results from the loss of the object. The passionate configurations of the longing and the nostalgia are defined by the feeling of the lack, the inexorability of time, the frustrated waiting and the resonance of the distances and the continuous that are at the heart of the Portuguese soul.

**Keywords:** semiotics of the passions; fado; longing; nostalgia.

## SUMÁRIO

	<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	13
<b>1</b>	<b>O FADO: A CANÇÃO DA ALMA PORTUGUESA</b> .....	15
1.1	ASPECTOS MUSICAIS E POÉTICOS DO FADO.....	22
1.2	O PERCURSO MUSICAL DO FADO .....	26
1.3	O FADO: CONFLUÊNCIAS CULTURAIS DA CANÇÃO PORTUGUESA.....	27
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS SEMIÓTICOS</b> .....	37
2.1	A TEORIA GERAL DA SIGNIFICAÇÃO .....	37
2.2	AS FASES DA SEMIÓTICA.....	41
2.3	A SEMIÓTICA DAS PAIXÕES .....	44
2.4	ASPECTUALIZAÇÃO E INTENSIDADE DA PAIXÃO .....	50
2.5	A ESPERA FIDUCIÁRIA .....	52
2.6	REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DAS PAIXÕES.....	56
2.7	MODOS SEMIÓTICOS DE EXISTÊNCIA .....	59
2.8	CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SAUDADE E DA NOSTALGIA .....	61
2.9	A SEMIÓTICA DA CANÇÃO E OS ESPAÇOS TENSIVOS.....	63
2.10	A SAUDADE E A NOSTALGIA NO DISCURSO MUSICAL DO FADO .....	71
<b>3</b>	<b>SAUDADE E NOSTALGIA: UMA FORTUNA CRÍTICA</b> .....	97
3.1	A SAUDADE E A NOSTALGIA: PAIXÕES DA FALTA .....	102
3.2	O CONTRAPONTO SEMIÓTICO ENTRE A SAUDADE E A NOSTALGIA.....	114
<b>4</b>	<b>CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SAUDADE E DA NOSTALGIA</b> .....	119
4.1	ANÁLISE DE CANÇÕES.....	121
4.1.1	“SAUDADE DAS SAUDADES” .....	120
4.1.2	“DESFADO”.....	124
4.1.3	“FADO DA SAUDADE” .....	129
4.1.4	“SAUDADES DO BRASIL EM PORTUGAL” .....	135
4.1.5	“A SAUDADE”.....	140
4.1.6	“NOSTALGIA (É NOITE NA MOURARIA)” .....	146

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	154
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	159
<b>ANEXOS</b> .....	162
ANEXO A – Quadro das Sobremodalizações decorrentes do querer-ser e dever-ser .....	163
ANEXO B – Quadrado semiótico das paixões felicidade, aflição, alívio e infelicidade .....	164
ANEXO C – Quadrado semiótico das paixões relaxadas e tensas .....	165
ANEXO D – Quadro dos lexemas da infelicidade e da aflição.....	166
ANEXO E – Quadro dos lexemas da saudade e da nostalgia.....	167
ANEXO F – Canção 1 – “Saudade das saudades” .....	168
ANEXO G – Canção 2 – “Desfado” .....	169
ANEXO H – Canção 3 – “Fado da saudade” .....	170
ANEXO I – Canção 4 – “Saudades do Brasil em Portugal .....	171
ANEXO J – Canção 5 – “A saudade.....	172
ANEXO K – Canção 6 – “Nostalgia (É noite na Mouraria)” .....	173

## APRESENTAÇÃO

Esta tese constitui a continuidade das pesquisas referentes à configuração das paixões inerentes ao modelo semiótico, cujo foco é compreender as significações passionais da saudade e da nostalgia em algumas canções do fado português. No percurso da pesquisa realizada durante o mestrado, foi possível desenvolver um padrão de análise sistematizado por meio dos fundamentos da Semiótica de linha francesa.

A pesquisa da dissertação debruçou-se sobre as questões em torno da geração do sentido das significações passionais da solidão e da tristeza nas canções de fado interpretadas pela fadista Amália Rodrigues. Foram contemplados os fundamentos específicos da Semiótica da Canção, baseada nos estudos desenvolvidos por Luiz Tatit e na Semiótica de linha francesa, desenvolvida por Greimas e Fontanille.

Chegou-se à conclusão de que, no percurso gerativo do sentido, foi de fundamental interesse o estudo analítico do plano da expressão e do plano do conteúdo, tendo em vista as compatibilidades entre a melodia, a letra e a junção de ambos os elementos.

A presente tese visa a compreensão dos estados passionais da saudade e da nostalgia, as quais são concebidas, no âmbito desta pesquisa, como paixões da falta. O objetivo geral da tese é o de compreender as configurações passionais da saudade e da nostalgia, tendo em vista a contribuição da abordagem epistemológica semiótica. Com isso, visa-se ilustrar a discursivização de tais estados de alma na canção portuguesa, com base em algumas canções de fado que compõem o *corpus* em questão.

As canções foram escolhidas tendo em vista a recorrência e a especificidade das paixões da saudade e da nostalgia e podem ser encontradas no sítio virtual do “Portal do Fado” (<http://www.portaldofado.net/>). Dessa forma, não houve a necessidade de destacar os fadistas e intérpretes das canções, bem como a de situá-las em tipologias musicais, uma vez que a tese consiste no estudo das paixões e em sua compreensão no âmbito de sua construção discursiva.

O *corpus* da pesquisa é composto por fados interpretados por diferentes fadistas e intérpretes de Portugal. As canções selecionadas para a composição do corpus são: “Saudade das saudades”, de Maria Teresa de Noronha; “Desfado”, de Ana Moura; “Fado da saudade”, de Carlos do Carmo; “Saudades do Brasil em Portugal”, de Amália Rodrigues; “A saudade”, de Carlos Ramos e “Nostalgia (É noite na Mouraria)”, de Amália Rodrigues.

Com base nas considerações desenvolvidas sobre a origem e a composição dos elementos musicais e poéticos que caracterizam o discurso musical do fado, o *corpus* da

pesquisa visa analisar a construção discursiva das significações da saudade e da nostalgia, tendo em vista os elementos distintivos que viabilizam definir ambas as paixões por meio dos conceitos da teoria geral da significação, a Semiótica.

A tese está estruturada em uma apresentação e em quatro capítulos. O primeiro capítulo trata das instâncias do percurso musical do fado. Neste ponto, verifica-se a importância de pensar os elementos composicionais da canção portuguesa. A compreensão dos elementos do discurso musical revela-se significativa para pensar a configuração da saudade e da nostalgia no fado. Além disso, tem-se em vista a importância dos estados de alma da saudade e da nostalgia como parte que integra o *modus vivendi* da cultura portuguesa.

O segundo capítulo versa sobre os fundamentos teóricos da Semiótica. Trata-se do conceito de paixão, bem como os conceitos sobre a modalidade da paixão, o aspecto, a tensividade, a construção figurativa e temática, o conceito de contrato fiduciário, o sujeito da falta, a macrossintaxe passional, a qual evidencia as paixões complexas, a relação entre o sujeito e o objeto-valor, dentre outros elementos discursivos que serão relevantes para a compreensão do percurso gerativo das paixões no que tange à teoria geral da significação.

Deve-se ressaltar que o aporte teórico da tese se sustenta nos trabalhos da Semiótica francesa, de Greimas e Fontanille, na abordagem da Semiótica da Canção de Luiz Tatit e na contribuição de demais pesquisadores.

O terceiro capítulo contempla a organização de uma fortuna crítica referente à saudade e à nostalgia. Para realizar tal tarefa, torna-se necessário recorrer ao estudo de caráter etimológico das paixões, além de abarcar outras discussões inerentes à conceituação dos estados de alma em evidência neste estudo.

O quarto capítulo da tese apresenta a análise do *corpus*, no qual a metodologia de pesquisa empregada é desenvolvida por meio da adoção do método dedutivo, por meio do qual visa-se ilustrar a construção discursiva das paixões da saudade e da nostalgia, tendo em vista os pontos convergentes e divergentes da configuração passional dos estados de alma analisados. A partir desse procedimento de análise, visa-se à construção de uma síntese no que tange às semelhanças e às distinções sêmicas que apontam para a definição da saudade e da nostalgia. A saudade e a nostalgia são paixões que possuem intersecções sêmicas em seus percursos gerativos do sentido. Ambas se referem à um enunciador que se vê privado de seu objeto-valor. A Semiótica fornece diretrizes para a compreensão das configurações da saudade e da nostalgia e a apreensão da construção discursiva destas paixões que são delineadas pelo sentimento de falta, pelo transcorrer do tempo na ativação da memória do sujeito, pela espera e pelos contínuos que regem as paixões da ausência.

## 1 O FADO: A CANÇÃO DA ALMA PORTUGUESA

O fado surge em Portugal a partir do período das grandes navegações e expedições marítimas do final do século XV e começo do século XVI. A canção revela-se como expressão cultural da música portuguesa. O vocábulo fado deriva do latim *fatum* e significa destino, sina, sorte, fortuna e fatalidade. É relevante perceber como a definição do termo sugere como o destino é importante para a compreensão da canção no âmbito da cultura portuguesa.

A fim de pensar em um possível trajeto da historiografia do fado, a obra *Para uma história do fado* (2012), de Rui Vieira Nery, destaca a existência de uma verdadeira escassez bibliográfica ao se elaborar uma bibliografia sobre o fado que contemple padrões essencialmente historiográficos, de rigor acadêmico e científico. Esta dificuldade deve-se, segundo Nery (2012), ao fato de a prática fadista estar, ao longo de muitas décadas, relacionada mais à marginalidade social, o que distanciou uma abordagem verdadeiramente acadêmica sobre o assunto.

Apesar dessa ressalva destacada em sua obra, o autor trata das primeiras fontes históricas que se relacionam com o surgimento do fado na cultura portuguesa. Para se pensar as raízes históricas do fado, é importante perceber que até fins do século XVIII não havia qualquer fonte escrita que se referisse à palavra fado a partir de uma conotação musical. Isso se deve em detrimento do caráter marginal e boêmio desta canção nos inícios de seu surgimento. Nesse sentido, pode-se afirmar que o fado estava muito mais ligado à transmissão oral.

Quem canta o fado é o fadista, normalmente, o canto é acompanhado pela guitarra portuguesa e pela viola de fado. Há a possibilidade de ter o acompanhamento de outros instrumentos, tais como o piano, o baixo, o violoncelo, o contrabaixo; dentre outros. Ao se presenciar uma noite de fado, a figura e a indumentária do fadista é algo fundamental. A mulher utiliza sobre os ombros um xaile sobre um vestido e o homem, habitualmente, usa camisa e terno.

O fado configura um fenômeno poético-musical complexo, o qual se relaciona aos cantares provençais, em específico, à canção elegíaca denominada *plang*, que se constituiu em duas formas: a cantiga de amigo (cantiga de mulher, tendo predominância no fado de Lisboa) e a cantiga de amor (cantiga de homem, cujo predomínio reside no fado de Coimbra).

Pode-se considerar que o fado tem sua história iniciada no século XIX, existindo diversas teorias sobre sua origem. Os estudiosos no assunto parecem divergir em relação a

esta questão, de forma que não há ainda um consenso sobre o surgimento do fado. Sua construção, enquanto gênero musical, abarca um processo de trocas interculturais, tendo em vista o aspecto fundamental do multiculturalismo.

Torna-se relevante pontuar o contexto histórico do século XIV ao XX, momento em que Portugal consolida seu império em âmbito global. Dentre as várias hipóteses que circulam sobre suas origens, Nery ressalta, em sua obra *Para uma história do fado* (2012): a origem árabe, a origem afro-brasileira, a origem marítima, a origem portuguesa e a origem medieval. A mais antiga das explicações populares defende que o fado teve sua origem no mundo muçulmano, no bairro da Mouraria, em Lisboa.

Esta crença deve-se ao fato de serem ouvidos, neste bairro, os cânticos dolentes e melancólicos característicos da canção do fado. No entanto, há uma ressalva histórica em relação a esta perspectiva de origem árabe, pois os muçulmanos abandonaram a península ibérica em fins do século XV, enquanto os primeiros registros do fado são datados do início do século XIX.

Nery (2012) considera que uma das hipóteses sobre a origem do fado é a que trata da possível origem afro-brasileira. O autor afirma que, tendo em vista o regresso da família real ao Brasil em 1821, os portugueses trouxeram para o país novos costumes, crenças e tradições. Havia uma dança muito popular no Brasil no começo do século XIX. Nessa dança, mesclavam-se elementos das danças populares portuguesas com as danças trazidas da África pelos negros.

Essa dança, acompanhada pelo canto, convenciou-se chamar de fado. Ao olhar atentamente as características desta dança que, por hipótese do autor, se originou no Brasil, encontrava-se a modinha e o *lundum*, gêneros musicais de grande popularidade no país durante o século XVIII. O *lundum* caracteriza-se por ser um ritmo dançante dos negros de Angola, que foi levado ao Brasil pelos portugueses.

A modinha caracterizava-se por ser uma composição de caráter romântico tocada à viola pela elite portuguesa no Brasil. Algum tempo depois, estas modas e ritmos dançantes chegaram à Lisboa e acabaram por se misturar à cultura local. No romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1944), o autor Manuel António de Almeida (1831-1861) descreve uma cena onde se dança o fado no Brasil e confirma seu teor poético expresso por meio da voz em performance: “Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético.” (ALMEIDA, 1944, p. 40)

No entanto, há uma ressalva que se pode fazer ao pensar esta origem afro-brasileira, também incerta do ponto de vista de alguns pesquisadores, ao questionar se o fado surgiu ou

não no Brasil. Frederico de Freitas (1973) faz a seguinte afirmação, sobre a qual se deve refletir para pensar estas inconclusivas origens do fado português, ao afirmar que “o que legitima, justifica e define uma criação popular não será, porventura, a sua adaptação, a sua aceitação, a sua identificação com a idiossincrasia desse mesmo povo? Sendo assim, o fado é legitimamente português.” (FREITAS, 1973, p. 237)

Deve-se considerar aqui o período das grandes expedições marítimas, nas quais os portugueses se lançaram a fim de realizar suas descobertas que se apresentaram com um caráter material, mas também e, sobretudo, existencial. A difícil sobrevivência em alto-mar fez com que os portugueses passassem por uma série de desafios, tais como as doenças, as lutas, e até mesmo a nostalgia em relação aos familiares deixados.

Sobre a relação estabelecida entre a canção do fado e a triste condição existencial dos navegantes, o autor Pinto de Carvalho (1903) considera que o fado surge, primeiramente, como “fado do marinheiro”, o qual era cantado à proa das embarcações, onde se misturava com outras cantigas. Pinto de Carvalho, ao fundamentar sua teoria sobre o surgimento do fado a partir das expedições marítimas, compreende que a melodia triste do fado se relacionava intimamente à condição de miséria a qual a vida do marinheiro estava sujeita. Sobre esta possibilidade de origem da canção do fado, Carvalho (1982, p.42) considera que

para nós o fado tem uma origem marítima, origem que se lhe vislumbra no seu ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios sobre a toalha líquida florida de fosforescências fugitivas ou como o vaivém das ondas batendo no costado, ofeguento com o arfar do Grande Azul desfazendo a sua túnica franjada de rendas espumosas, triste como as lamentações fluctívogas do Atlântico que se convulsa glauco com babas de prata, saudoso como a indefinível nostalgia da pátria ausente. Das suas notas mistas e lentas, de uma gravidade de legenda, de uma suavidade tépida, parece emanar uma estranha emoção, impregnada, a um tempo, de melancolia e de amor, de bonito sofrimento e de moribundo sorriso. O *fado* nasceu a bordo, aos ritmos infinitos do mar, nas convulsões dessa alma do mundo, na embriaguez murmurante dessa eternidade de água.

Neste sentido, percebe-se a forte influência do mar e das navegações marítimas como ambiente e ambientação que propiciou o surgimento do fado. A expressão “fado”, que vem a designar destino, remetia à condição de existência do povo português. Alguns estudiosos acreditam na teoria da origem lisboeta desta canção, como ressalta Eduardo Sucena (2002, p.11), ao considerar que

o fado só é popular em Lisboa; para Coimbra foi levado pelos estudantes, e nem nos arredores destas duas cidades ele é usado pelos camponeses, que têm as suas cantigas especiais e muito diferentes. Nas províncias do Sul, onde os árabes se conservaram por mais tempo e os seus costumes e tradições são ainda hoje mais vistos, o Fado é quase desconhecido,

principalmente entre a gente do campo.

Há também a teoria da origem portuguesa do fado que é cultuada principalmente por José Alberto Sardinha. Este autor considera que o fado nasceu em Portugal e, antes de ser um gênero musical era, essencialmente, um texto poético, sendo um poema narrado pelo fadista.

Para este estudioso, o fado surge no século XVI com a transição do romanceiro histórico. Segundo Sardinha, a origem desta canção é terminantemente portuguesa, além desta teoria, também é digna de destaque o estudo da origem medieval do fado, esta, por sua vez, interliga-se à anterior.

Nessa perspectiva, acredita-se na relação com a Idade Média e as cantigas dos trovadores medievais, levando em conta as temáticas poéticas abordadas. As cantigas de amigo assemelham-se às temáticas do fado lisboeta, e as cantigas de amor apresentam similaridades com o fado de Coimbra. Além disso, os temas de crítica social e política do fado são apresentados nas cantigas de escárnio e de maldizer. Na perspectiva de Rui Vieira Nery (2012, p.3), o fado consolidou-se como símbolo da nação portuguesa apenas no século XIX, segundo o autor,

não pode haver dúvidas de que o fado tem vindo a romper progressivamente, em particular desde o pós-guerra, todas as barreiras socioculturais a que tradicionalmente estava sujeito: conquistou de uma vez por todas o território da poesia erudita, desde o património trovadoresco e renascentista à criação literária contemporânea; é uma presença frequente na programação das salas de espetáculos mais prestigiadas, dentro e fora do País; algumas de suas figuras mais emblemáticas converteram-se em verdadeiros ícones das artes do espetáculo portuguesas e em símbolos da respectiva modernidade estética; dialoga abertamente, em pé de plena igualdade, com outros gêneros performativos poético-musicais, tanto populares como eruditos; é hoje uma das correntes em maior afirmação no âmbito da chamada “World Music” internacional e no seio desta é cada vez mais olhado como uma matriz identitária de nosso País.

Ao se considerar o valor histórico do fado, enquanto expressão musical e poética de toda uma nação portuguesa, pode-se perceber que o fado é, sobretudo, a voz da alma, surge como criação humana que brota da interioridade do homem. Maria Luísa Guerra, em sua obra *Fado: alma de um povo* (2003, p.127-128), afirma que

o fado é a voz da alma. Não se rege por normas codificadas. É soluço e grito. Brota do coração, sem regra nem modelo. Vive de uma temperatura interior que não se repete. É essa temperatura que modela a voz e lhe faz transmitir emoção e mensagem. Comunica uma dor representada, apelando à comunhão. Por isso se pode também dizer que o fado é história.

Guerra (2003) expõe uma abordagem genérica a partir de tópicos históricos que se referem aos temas do fado português, tais como: a saudade, a ausência e o sofrimento. Estas

temáticas relacionam-se à problemática além-mar, com a finalidade de, assim, buscar apurar um modo de ser português e encontrar a essência de um povo, o qual possa explicar a mais característica e original das melodias portuguesas. Para que o fado possa existir, são elementos imprescindíveis: a guitarra, a viola, a voz, o silêncio e a solidão. Pode-se dizer que a voz do fado mostra as variadas vertentes da existência. Nesse sentido, a temática, muitas vezes, expressará a solidão, o amor, o destino, a vida e a morte, o tempo e a melancolia. Guerra (2003, p.175) questiona:

O que é o fado? Uma criação popular. Distingue-se pela melodia e pelos temas. É a alma colada na voz. (...) Nasce no amor, na paixão, no sofrimento, na despedida, no abandono, na amargura, na esperança, na alegria e no regresso, na saudade, no abraço da morte.

A canção popular portuguesa, em sua dimensão nacional e estética, caracteriza-se por ser uma expressão poético-musical que manifesta a cultura e os valores de um *modus vivendi*, sendo a representação de um ‘existir’ tipicamente português. Ao pensar o plano poético-musical, deve-se considerar a importância da canção popular portuguesa como canto de uma nação e representativa de uma cultura. Graça (1953, p.39) destaca o fado como a

expressão e documento da vida, sentimentos, aspirações e afectos do nosso povo, a canção portuguesa faz parte do patrimônio espiritual da Nação Portuguesa. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura ou das nossas capacidades criadoras, ela nos define e integra na nossa realidade psicológica e social (...). Verdadeiras e preciosas relíquias artísticas, as nossas canções populares têm jus, como as relíquias do nosso passado arquitectónico e pictural, (...) é a imagem do que fomos capazes ou o estímulo para diligenciarmos ultrapassar-nos.

Alberto Pimentel, em *A triste canção do Sul: subsídios para uma história do fado* (1904), considera o temperamento fatalista do povo português à semelhança dos poetas, há uma tendência em explicar suas faltas e desgraças, um povo crente na fatalidade da sorte que deve obedecer, é este o primeiro sentido da palavra “fado” em Portugal. Por meio de uma pesquisa em antigos dicionários de origem portuguesa, Pimentel destaca que o termo fado só irá aparecer com a acepção de canção na sétima edição do Dicionário de Moraes (1878).

Pimentel (1904, p.9) destaca a primeira definição do fado enquanto fazer poético e música popular e define:

Fado, poema de vulgo, de caráter narrativo, em que se narra uma história real ou imaginária de desenlace triste, ou se descrevem os males, a vida de uma certa classe, como no fado do marujo, da freira, etc. Música popular, com um rythmo e movimento particular, que se toca ordinariamente na guitarra e que tem por letra os poemas chamados fados.

Em *A triste canção do sul* (1904), Pimentel, assim como Eduardo Sucena, destaca a

importância de recorrer ao *Diccionario musical* de Ernesto Vieira, no qual identifica-se a cidade de Lisboa como o principal foco de irradiação da canção, enquanto as províncias do sul e do norte apenas afirmaram a aceitação do fado como ditame da moda, afinal o fado urbano não absorveu a figura e importância dos cancioneiros das províncias portuguesas.

O professor Ernesto Vieira destaca que nenhum livro escrito anterior ao século XIX faz qualquer referência sobre o fado como música popular e afirma que a poesia com a qual se canta o fado é uma quadra glosada em décimas, pertencente à antiguidade pouco remota.

Ainda ao tratar destas origens históricas do fado português, o artigo “O Fado no Passado e no Presente” (1979), de António Baptista, discorre sobre o tema das origens, considerando que o fado deve ser enquadrado dentro dos seguintes esquemas: a) A origem do fado; b) o Fado ao longo da Monarquia (período áureo do Fado); c) o Fado dentro da República (antes e depois da ditadura) e d) o Fado no momento presente.

Este esquema de enquadramento para o estudo do fado pressupõe um longo trajeto histórico, no entanto, António Baptista opta por realizar breves considerações que não vão além daquilo a que se propõe no início de sua obra. Para este autor, o fado faz parte do povo que o estima e o tem em adoração. Sua fruição é para aqueles que o sentem fluir como um mito ancestral. É no reflexo do mar que vive a saudade do fado, nos olhos como portas e janelas da alma daqueles que partiram em expedições marítimas e abandonaram seus familiares.

O fado do passado foi cantado por nobres, plebeus, ciganos e soldados, o fado do presente é cantado nas casas de fado, local onde o fado, nos últimos anos, ganhou vida. A respeito da importância do fado na vida popular dos portugueses, pode-se dizer que o fado se relaciona às cantigas populares portuguesas que representaram as múltiplas formas de lirismo popular e estavam intimamente ligadas à vida individual ou à esfera social. Esta abordagem acerca das cantigas populares portuguesas é feita por Teófilo Braga em sua obra *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições* (1911).

Neste livro, destacam-se os cantos amorosos, os cantos fúnebres em coro, as cantigas de berço e cantos para celebração de cerimônias matrimoniais, é relevante depreender a relação entre o fado e as cantigas para refletir sobre as primeiras formas de lirismo existentes em Portugal. Estas estavam atreladas à expressão oral, afinal a literatura de expressão oral era transmitida entre o povo ao passar das eras até serem fixadas como obras constituintes de um conjunto de registro escrito.

Teófilo Braga afirma que o lirismo nasceu da idealização da vida doméstica, tendo se desenvolvido na estabilidade do trabalho agrícola. Pode-se afirmar que as primeiras formas de

lirismo dos cantares populares estavam relacionadas ao modo de vida da população e às suas relações com os afazeres cotidianos. Em *História da poesia popular portuguesa* (1987), Teófilo Braga destaca o trajeto da canção lírica portuguesa, afirmando quão grande foi a influência dos cancioneiros musicais castelhanos, dos quais muitas canções foram intercaladas nos autos de Gil Vicente e, muitas vezes, eram imitadas por Camões, Bernardos e Caminha.

Mascarenhas Barreto e Carlos Branco, em sua coletânea *Portugal do Fado* (1960), afirmam a importância do destino e do fatalismo para compreender a definição do fado português. Estes autores (1960, p.5) consideram que

a “moira” grega e o fatalismo árabe encontram-se nesta canção portuguesa. Mas o seu carácter paradoxal acentua-se. O Fado é o destino marcado a que se não pode fugir, mas que se tem, ao mesmo tempo, de procurar; que se tem de cumprir e se quer cumprir, mas a que, simultaneamente, se quer fugir. O Fado é paradoxal como a própria vida.

Na obra *Cancioneiro popular portuguez* (1911), Teófilo Braga afirma como as cantigas populares refletiram o modo de ser do povo português e considera que as cantigas eram um modo de expressar o sentimento e a forma de expressão do gênio nacional, foi a partir desta relação dos cantares com o meio social que as cantigas passaram a representar uma forma literária rudimentar, caracterizando uma fonte de lirismo tradicional, valorizando também a melodia tradicional a partir dos cantares regionais.

A canção do povo faz refletir sua própria alma. Amaro de Almeida, em “Reflexões sobre o fado” (1944, p.7), aponta para uma conciliação de todas as teorias sobre o surgimento do fado e ressalta que

o Fado não é árabe, mas nós, por atavismo, é que somos de carácter melancólico e fatalista, como este povo, de que resulta termos canções tristes como deviam ter sido as melopeias árabes. O Fado não veio do mar, mas o espírito do marinheiro, particularmente atingido pela aventura e pela saudade, criou canções lamentosas e cheias de monotonia, precursoras do verdadeiro Fado. Comprovam, no fim do século XVIII, os viajantes estrangeiros, o lamentar do nosso povo nas canções.

Amaro de Almeida também é um dos autores que se questionam sobre a origem do fado. Em seu artigo “Reflexões sobre a origem do fado” (1944) pode-se perceber a preocupação do autor ao desenvolver considerações sobre as distintas versões que tratam da origem do fado. Almeida (1944) afirma que o fado não nasceu feito, mas passou por um processo de construção por meio da história de Portugal.

## 1.1 ASPECTOS MUSICAIS E POÉTICOS DO FADO

As primeiras formas poéticas do fado, emergentes em meados do século XIX, foram registradas em notações nas décadas posteriores, indiciando uma prática melódica de caráter improvisatória, cujos padrões formais e harmônicos, assim como as letras, recorreram ao recurso da improvisação poética.

A distinção entre música e letra, segundo Rui Vieira Nery (2012), viabiliza que se estabeleça um mesmo *corpus* de melodias partilhadas, em sua maioria, pelos executantes, de forma que fossem aplicados um número infinito de poemas portadores de estruturas métricas e estróficas idênticas. O autor pontua que algumas destas formas poéticas nada mais são que sequências informais de quadras soltas, as quais circulavam na tradição popular, muitas vezes, sem indicação de autoria, podendo ser apropriadas livremente por cada fadista.

Os eixos temáticos das canções eram já, nesse período, bastante variados, buscavam abordar situações quotidianas que representavam uma gama completa do circuito fadista. Nery (2012) considera que, na escolha e no encadeamento das quadras utilizadas em um fado não havia uma preocupação de coerência temática, de forma que, as quadras que aludiam à saudade e ao desgosto amoroso alternavam com temas humorísticos e de caráter brejeiro.

Sabe-se que o fado é a expressão da alma do povo português, é um gênero musical que está intimamente ligado à identidade de seu país de origem. Esta significação atribuída ao fado designou as características que viriam a constituir a canção portuguesa, expressão de caráter urbano. Tal gênero musical surgiu em Lisboa em fins do século XIX e popularizou-se nos bairros de Alfama e Mouraria, onde se consolidou. Uma das possíveis versões da origem do fado advém das expedições marítimas, o fado era, pois, a música dos marinheiros, os quais cantavam a saudade de seus familiares e de sua terra natal.

A história da evolução musical do fado pode dividir-se, segundo Frederico de Freitas (1973), em alguns períodos. O primeiro é aquele em que ocorre o aparecimento do fado de Lisboa. Segundo Freitas (1973, p.234), este representa o

período do aparecimento do fado de Lisboa, provavelmente por 1822, no qual a dança teria mais importância que o canto: fase de transição do lundum para o fado, onde a diferenciação estaria porventura mais na apropriação do termo (aliás já vulgar nas coplas do lundum) do que propriamente numa nova fase coreográfica, musical e poética.

O segundo período seria aquele em que o canto se sobrepõe à dança e a guitarra atribui ao canto um novo ritmo melódico. Esta é a fase de maior decadentismo e morbidez, em que a canção acentua seu tom fatalista. Frederico de Freitas (1973, p.234) afirma ser o

período em que o canto alcança a primazia da função, o qual parece coincidente com a associação da guitarra ao fado, em substituição da viola (1830?). A adoção da guitarra parece-nos ser de grande importância para a vinculação do fado á alma popular; digamos fase definitiva que o caracteriza e alicerça musicalmente, fase em que supomos se terá dado o novo ritmo melódico a que atrás nos referimos e lhe empresta fisionomia própria. Por sua vez, as características musicais da guitarra, bem diferentes das da viola, não deixam de trazer ao fado novas possibilidades expressivas. A guitarra, dispondo de uma sonoridade mais intensa, luminosa e lírica, permite ao executante fazer gemer os sons por meio de um vibrato produzido pela pressão dos dedos sobre as cordas.

Por fim, o terceiro e último período seria aquele em que o fado adentra nos teatros e salões, fazendo parte da vida urbana do povo português. Nesse período, os fados tornam-se peças musicais de salão, em que o tom de morbidez da fase anterior se enfraquece aos poucos. Assim, o fado passa a ser cantado por homens com cultura musical distinta. Freitas (1973, p. 234) considera que

a fase em que o teatro, as associações recreativas e até os salões abrem as portas do fado, num movimento de adesão total do povo de Lisboa, situa-se á volta de 1888. O fado generaliza-se pela população urbana; vai aos domingos para fora de portas; entra nas estroinices dos fidalgos; sobe aos salões aristocráticos, às casas proletárias; canta-se na praia elegante de Cascais; o fado socializa-se.

Considerando como data base os anos de 1930 em diante, o fado atinge uma nova feição, segundo Frederico Freitas, pelos estilos de Amália Rodrigues e Hermínia Silva. Na primeira, o fado adquire sua particularidade mais cativante, em que se destaca a figura da intérprete, introduzindo na melodia a lembrança do canto cigano andaluz ou do canto mourisco. Na perspectiva do instrumental, destaca-se a importância da guitarra, que não mais apresenta apenas a função primária de instrumento isolado, mas atinge seu mais alto nível de expressividade ao dialogar com a voz do cantor. Algumas particularidades complementares são vislumbradas no discurso, o respirar da melodia já é outro, preenchem-se as pausas que o canto oferece.

Freitas afirma que, nas últimas três décadas, o fado atinge a reputação nacional e internacional dos dias de hoje. Reconhecida como canção urbana de Lisboa, devido aos fatores turístico e de evolução urbanística, a notoriedade do fado deve-se, sobretudo, ao merecimento da performance dos intérpretes que o fizeram destacar em âmbito nacional e universal. Ainda seguindo este autor, a aceitação do fado perante as distintas camadas da sociedade portuguesa deveu-se particularmente ao sentimento de destino e fatalismo que permeiam a cultura e o imaginário portugueses. Essa doutrina está associada ao fato de que tudo o que ocorre está ligado ao destino, o qual é fixo, inexorável.

Este sentir está associado à ideia cristã do homem enquanto um ser pecador e, portanto, responsável pelo destino que se irá cumprir. O fatalismo é a doutrina que nega a existência da liberdade e indica que tudo o que ocorre no mundo está sujeito à lei fatal. Neste sentido, o povo português se vê subordinado às leis do fado.

Ao se pensar a estrutura musical do fado, verifica-se que este apresenta uma rítmica baseada em compassos de divisão binária. A base harmônica é reproduzida pela viola, usam-se os bordões como acompanhamento de baixo na tônica e com alternância na quinta. O resto das cordas serve como suporte harmônico. A guitarra portuguesa, por sua vez, apresenta um papel fundamentalmente melódico acompanhando a voz do fadista e, por vezes, alternando-se com esta. É importante notar como se expressa a voz do fadista durante uma canção.

A voz possui uma tendência a se libertar e prolongar-se, em sua maioria, os fados tendem a terminar em cadência perfeita, existindo apenas algumas exceções no fado menor, o qual finaliza em suspensão. O fado tradicional assenta sua base rítmica e melódica na trindade do fado menor, fado corrido e fado mouraria. O primeiro é triste e imbuído de melancolia. Apresenta uma toada lenta, sendo muito interpretado pelos fadistas.

Daniel Gouveia, em sua obra *Ao fado tudo se canta?* (2013), pensa uma hierarquização dos fados, levando em conta sua complexidade musical, partindo do fado mais simples ao mais complexo. Tais considerações fazem-se relevantes para uma melhor discussão e compreensão em torno dos tipos de fados existentes e suas caracterizações.

A fim de sistematizar o estudo da evolução musical do fado, o autor opta por realizar uma divisão em: fados iniciais (de primeira geração), fados de segunda geração, fados de terceira geração e fados de quarta geração. Na primeira fase, percebe-se que, em seus tempos remotos, o fado era tocado nas tonalidades que fossem mais convenientes tanto aos guitarristas quanto aos violistas, devido aos reduzidos recursos técnicos que estes tocadores possuíam. Em sua maioria, os primeiros fadistas eram amadores, simples tocadores de bairros.

Convém acentuar aqui a origem do fado como canção originária dos povos mais humildes de Portugal. Estes tocadores, em sua performance, tocavam sempre os tons que, para eles, fossem de fácil execução. Gouveia (2013, p.33) afirma que

a capacidade de estilar, ou seja, de fazer variações da melodia sobre uma determinada harmonia, terá nascido do facto de estes fados básicos, nos seus tempos mais remotos, serem tocados nas tonalidade que mais conviessem aos guitarristas e violistas, por motivo de reduzidos recursos técnicos destes, muitas vezes simples amadores, de bairro, sem pretensões maiores do que fornecer um acompanhamento de ramerrão às letras que, essas sim, eram a parte mais importante do desempenho. Daí, tocarem nos tons de mais fácil execução.

Os tipos de fados tocados nesta geração são os já citados anteriormente, o fado Corrido, o fado Mouraria e o fado Menor. Os tons de fácil execução eram o Corrido em ré, o Menor em mi e o Mouraria em sol. O fado corrido apresenta como característica o fato de ser dançante e alegre, possui um rápido andamento e é composto em tom maior, chama-se “corrido” pelo fato de que estes fados podem contar uma história corrida, ao longo de várias quadras, sendo uma canção caracteristicamente narrativa; já, o fado mouraria é o conhecido fado saudosista, tendo sua composição também em tom maior, no entanto, seu ritmo é mais moderado. Segundo Gouveia (2013), os fados chamados “corridos” representam o desenrolar de uma narrativa. O autor (2013, p.33) considera que

chama-se “corridos” a estes fados porque servem para contar uma história corrida, que *decorre*, ao longo de uma série de quadras (a forma mais simples e quase espontânea da poesia popular portuguesa) ou de décimas (reduzíveis a quadras), uma narrativa com princípio, meio e fim, podendo ser mais ou menos longa; ou então, uma sucessão sem limite pré-estabelecido de quadras ao desafio.

São estes os primeiros fados tocados em uma só tonalidade musical. A melodia deve ser criada no momento da performance do fadista, quem canta deve improvisar, portanto, uma nova melodia. Nos fados de segunda geração, é possível perceber que, dos grandes ramos – maior e menor – de fados corridos, passam a surgir fados mais elaborados e com uma maior complexidade musical decorrente da inclusão do acorde de subdominante, designado de terceira posição ou somente terceira.

O surgimento da sextilha foi considerado a grande revolução musical destes fados de segunda geração, o que ocorreu no ano de 1918, como afirma Frederico de Freitas (1973). Foi a partir do emprego das sextilhas, que se criou uma nova estrutura musical para o fado português.

Os fados de terceira geração caracterizaram-se por serem tocados em duas tonalidades, que exigiam pelo menos o emprego de quatro acordes. Sua característica predominante é a alternância entre um tom maior e um menor. Nos fados de duas tonalidades, existem relações com os fados de uma tonalidade só que lhe originaram.

Além da complexidade do emprego de dois tons, integrou-se também a escala espanhola, conhecida como sequência espanhola ou cadência andaluza. Houve também a imposição da conversão de algumas estruturas musicais e também a adoção de estruturas inovadoras, estas modificações foram ocasionadas pelos fados em versos decassílabos e dodecassílabos, dentre os quais destacam-se os alexandrinos.

Ao descrever a última fase dos fados de terceira geração, Gouveia diz que ela se

caracteriza pelo emprego de uma maior riqueza harmônica. Segundo o autor, o relativo aumento de complexidade e a aquisição de uma melodia mais variada ocorreram devido à constante evolução da canção do fado. A respeito disso, Gouveia (2013) ressalta que “a subida de complexidade, riqueza harmônica e sobretudo uma melodia mais espartilhada por estas duas componentes, resulta em fados onde o sabor da canção começa a disputar terreno ao sabor do fado.” (GOUVEIA, p.40)

Por fim, tem-se os fados de quarta geração aos quais correspondem os fados-canção, abandonam-se a estrutura cíclica e repetitiva da música e a igualdade de número de versos e regularidade métrica nas estrofes. Há maior riqueza e variedade de recursos estruturais, utilizando um refrão em alternância com duas estruturas, musical e metricamente distintas entre si no mesmo fado. Cria-se, portanto, uma liberdade de harmonização no plano musical inserido em uma linguagem.

A evolução do fado até os fados de quarta geração implicou sobretudo no desenvolvimento da capacidade dos músicos que acompanham e tocam o fado. Sobre esta evolução, Gouveia (2013, p.41) considera que

a subida de complexidade na evolução musical do género implicou outra, a das capacidades dos músicos acompanhadores. Temos de reconhecer, com admiração, que um guitarrista ou violista profissional de hoje, além de saber de memória mais de uma centena de músicas e a respectiva introdução apenas pelo nome, tem de tocá-las imediatamente e sem ensaio prévio, em qualquer das doze tonalidades possíveis.

Dessa forma, o aprimoramento dos músicos fez com que os tocadores pudessem executar diretamente as canções no momento em que o fado irá começar bastando o fadista indicar o nome da canção e a nota que deseja para cantar.

## 1.2 O PERCURSO MUSICAL DO FADO

O Fado é uma canção executada por uma só voz, a qual é comumente acompanhada pela guitarra portuguesa e pela viola (guitarra clássica). Ao assistir uma apresentação de Fado, normalmente, verifica-se que a voz do intérprete revela uma tendência para se libertar, ainda que a mesma esteja sujeita ao suporte rítmico do encadeamento melódico.

A grande maioria das composições de fado termina em cadência perfeita, sendo que a base rítmica e melódica do fado tradicional se assenta na trindade do fado menor, do fado corrido e do fado mouraria. O primeiro destes fados, o fado menor, normalmente o mais interpretado, é de caráter triste e melancólico, ele apresenta um teor lânguido, o qual favorece

o aparecimento de estados de alma tais como a nostalgia, a tristeza, a solidão, a saudade; dentre outros. Em contrapartida, o fado corrido apresenta um tom alegre e um andamento rápido, o que demarca a utilização do tom maior. Por fim, o fado mouraria caracteriza-se por ser saudoso, cuja composição, também executada em tom maior, tende a apresentar um ritmo mais moderado.

Ernesto Vieira, em seu *Dicionário musical*, faz referência ao fato de existir uma grande quantidade de melodias sobre o fado, de modo que os cantores e intérpretes acabam por inventar outras formas, as quais baseiam-se, segundo Vieira (2004),

no molde primitivo que é o seguinte: um período de oito compassos em 2/4, dividido em dois membros iguais e simétricos, de dois desenhos cada um; preferência do modo menor, embora muitas vezes passe pelo maior com a mesma melodia ou outra; acompanhamento de harpejo e semicolcheias feito unicamente com os acordes da tônica e da dominante, alternados de dois em dois compassos. (VIEIRA, p.29)

A forma musical descrita acima refere-se à forma mais vulgar do fado tradicional.

A base da estrutura musical encontra-se assentada na alternância de acordes de tônica e dominante, as quais podem estar em tons maiores ou menores, havendo a possibilidade de alternância entre ambos os modos numa mesma canção. O intérprete tem a mobilidade de efetuar improvisos, uma vez que a pulsação desses fados é, relativamente, lenta.

Quem fornece boas diretrizes de estudo acerca da estrutura melódica e poética do fado é o pesquisador Rui Vieira Nery (2012). Segundo o autor, a medida poética dominante no Fado é o verso de sete sílabas poéticas, ou redondilha maior, o qual pode ser agrupado em quadras, de modo que cada verso é cantado sobre dois compassos da melodia. Dessa forma, ora o primeiro compasso é demarcado na tônica e o segundo na dominante, ora, no verso seguinte, tem-se o movimento harmônico inverso. Além disso, o autor ressalta que cada quadra, desde que não haja repetição de nenhum dos versos, corresponde à um período musical de oito compassos.

Na perspectiva de Nery (2012), essa construção refere-se mais propriamente ao texto poético do que à música, sendo que os períodos da linha melódica são assentados sob a base harmônica estável, cuja alternância entre tônica e dominante configuram reestruturações capazes de caracterizar os estilos distintos de cada intérprete.

### 1.3 O FADO: CONFLUÊNCIAS CULTURAIS DA CANÇÃO PORTUGUESA

Para Pinto de Carvalho, o fado é a canção que canta a sina dos infelizes, as ironias do

destino, as dores do amor, a necessidade do afastamento, a desesperança, a tristeza, a saudade e os caprichos do coração. O fado é capaz de retratar a alma portuguesa, é o acento da paixão e do canto enquanto forma poética que permite perscrutar o que há de mais profundo na alma de um povo. O autor afirma que “a melancolia é o fundo do fado como a sombra é o fundo do firmamento estrelado.” (CARVALHO, 2003, p. 38).

Baseando-se nos trabalhos de Teófilo Braga em sua obra sobre a literatura portuguesa, Carvalho (2003) afirma que o fado antigo se tratava de uma poesia da dor, uma lamentação em que alguma personalidade social, um marinheiro, um frade, um lavrador; dentre outras, se queixavam dos desgostos de suas classes e da sina de seu destino.

Na perspectiva de Ernesto Vieira, em seu *Diccionario musical* (1899), a letra do fado, em sua tradição popular, é construída a partir do mote em quadras e da glosa em décimas que, na leitura de Pimentel (1904), é apenas o fado literário que admite a quadra ao invés da décima. As letras do fado celebram a desgraça de um indivíduo ou de uma nação, podendo tratar de assuntos maliciosos e jocosos, apresentando a letra da canção acompanhada da toada suave da guitarra portuguesa. O acompanhamento da música é, normalmente, triste, simboliza o eco da alma de um povo sofredor que se contenta com uma toada simples e fácil para exprimir sua solidão e a amargura de seu destino.

Para Pimentel (1904), a letra das canções de fado revela a espontaneidade da metrificação popular da redondilha. Nas cantigas de fado vislumbram-se os temas mais tristes em que as personalidades são envoltas na fatalidade que o destino encarrega de trazer.

No capítulo “Fados de nomenclatura – fados litterários”, da obra *A triste canção do sul: subsídios para uma história do fado* (1904), Alberto Pimentel afirma que a junção da letra e da música do fado permitiu a identificação de distintas formas de construção da linguagem em forma poética. As quadras compostas nos fados estudantis eram de expressão puramente literária. Em algumas localidades, tais como Coimbra, o estudante com ares de poeta confere todo o seu lirismo individual nas quadras que compõe em seu fado. A isso deve-se a existência de uma expressão lírica do fado português.

Para Pimentel (1904), foi em Coimbra que o fado adquiriu seu alto valor literário, conhecido atualmente nas serenatas acadêmicas. Mas pode-se considerar que, em Lisboa, assim como em Coimbra, alguns fadistas seguiram uma carreira em que sua música se destaca como expressão acentuadamente literária. Pimentel (1904, p.236-237), ao tratar dos fados literários, considera que é a partir da concepção poética do fado que se pode identificar a alma de um povo e considera que

[...] logo que a literatura se apropriou do *Fado*, como de um poema curto e

profundo, a arte foi procurar n'ele a alma do povo, o caráter nacional, e à semelhança do que fizera Franz Liszt, inspirando-se nos motivos populares da Hungria, começaram a aparecer as rapsódias portuguesas, o rythmo do *Fado* foi superiormente glosado por alguns compositores, n'uma alta expressão de technica professional. (PIMENTEL, 1904, p.236-237)

No capítulo “Poetas do Fado”, do livro *Lisboa, o fado e os fadistas* (2002), Eduardo Sucena afirma que os estudos sobre a poesia do fado ainda são recentes e merecem uma análise mais aprofundada. A poesia do fado é capaz de refletir a condição de existência de um indivíduo e de um povo. Os dramas expressos no fado são reflexos da vida de desventuras e perdições de um sujeito que, de simples sujeito social, passa a ser o sujeito poético da canção.

Sucena (2002) cita fragmentos escritos por António Osório, o qual considera que o fado exprime o que há de mais precário na torturada existência das camadas economicamente inferiores. O autor argumenta que

[...] com efeito, no fado exprime-se toda uma existência confinada, uma condição social inferior, que agrupa várias camadas, abaixo ou no limiar da burguesia urbana. Ora o fado constitui a ‘literatura’ dessas camadas; é aí que estas se encontram, cantadas no seu modo de vida, nas suas predileções, interesses, angústias e ilusões. (SUCENA, 2002, p.297).

Sucena (2002) também destaca a importante influência que o Romantismo, como escola literária, exerceu sobre o fado. Citando ainda os escritos de António Osório, o teórico configura o fado como fenômeno social, porém sem excluir o papel do lirismo romântico nas composições musicais. Seguindo a leitura de António Osório, o autor expõe: “Que o fado não deve pouco ao romantismo é evidente. Muito mais, sem dúvida, do que aos últimos arcades.” (SUCENA, 2002, p. 298).

As primeiras formas poéticas dos fados, compostos em inícios do século XIX, refletem uma prática melódica de improvisação poética por parte do fadista. É a junção entre a melodia e a letra que permite que se estabeleça um *corpus* de melodias sobre as quais possam ser aplicados poemas com estruturas métrica e estrófica semelhantes. Para compreender a construção poética do fado é importante destacar quais os temas que caracterizaram a tradição fadista do século XIX. Estes temas, segundo Nery (2012), foram inteligentemente sistematizados por Alberto Pimentel, em sua obra *A triste canção do sul* (1904). Para este autor, além da vida do fadista e da morte dos desafortunados do povo português, o fado canta alguns assuntos elencados em seu livro:

O amor, como o fadista é capaz de o sentir; sem delicadeza e sem recato: o amor sensual, que principia por onde nas outras classes acaba. [...]  
Os trabalhos e soffrimentos das classes sociaes que estão em contacto com o fadista ou próximas a elle.  
Os aspectos da vida popular e a chronica das ruas, como as *hortas*, os

*pregões, a noite de Santo Antonio.*

Os grandes crimes e os grandes desastres terrestres ou marítimos, que impressionam a opinião pública.

A morte de personagens célebres.

Os conflitos políticos ou religiosos que provocam discussões na imprensa ou no parlamento.

As cidades, seus bairros e ruas, as villas e aldeias do paiz, n'um jogo de metaphora ou de antithese; n'um sentido de orgulho local e patriotico ou de funda nostalgia. (PIMENTEL, 1904, p.101-103).

A partir desta lista, Nery (2012) questiona como Pimentel (1904) não consegue se libertar da perspectiva moralista de seu tempo. No entanto, torna-se evidente a maneira como Pimentel (1904) conseguiu captar a realidade das primeiras produções poéticas do fado, produções em que a vida no cotidiano dos bairros populares de Lisboa era o principal tema existente como poesia.

O fado, portanto, canta a vida e o retrato de uma comunidade; é uma manifestação em que se sobressai o acúmulo da expressão lírica dos sentimentos e do jogo das paixões. Identifica, então, os espaços urbanos e contextos rurais, retratando os ritmos e perfis dos trabalhos, delineando assim a exploração social e o apelo ao imaginário popular, construindo uma verdadeira narrativa do modo de ser e viver tipicamente português.

A estética poética destes temas é, segundo Nery (2012), a mistura da persistência das convenções da poesia popular tradicional e da vulgarização das linhas do Romantismo literário, divulgado por meio do folhetim. É a partir desta vertente que o fado abandona em parte seu caráter de transmissão oral e adquire relações mais próximas com o conteúdo da escrita propriamente dito.

Segundo Barreto (1984), o fado é de origem provençal; sofreu uma significativa influência melódico-poética árabe. É o cantar de uma voz que exprime um estado psíquico. Tanto a expressão do rosto como a da mão são importantes para atribuir maior dramaticidade à interpretação da canção, sendo possível afirmar ser o fado uma forma de sentir.

Em sua construção formal da letra, o fado utiliza versos cujas metrificações são de conhecimento da poesia erudita portuguesa. Pode-se afirmar a existência de uma variedade de procedimentos poéticos que permitem evidenciar que, no fado, há uma poética construída por elementos linguísticos e estéticos que são vislumbrados no plano do conteúdo da canção portuguesa.

Barreto (1984) considera que o fado é a expressão cantada de um estado de alma, seja este melancólico ou alegre. O autor evidencia que, desde o século XII, a poesia portuguesa revelou o caráter melancólico da alma portuguesa. Eram os *plang*, canções plangentes que

expressavam o anseio de insatisfação que ainda hoje caracteriza o fado contemporâneo. Um dos mais belos estados de alma destacados pelo autor é a saudade, palavra que exprime um sentimento de angústia e felicidade. É um dos mais fecundos motivos de inspiração da lírica portuguesa e é uma frequente expressão utilizada nas composições do fado. Acerca do *plang*, Barreto (1984, p.14) afirma que

[...] o *Plang* era uma canção lamentosa: *Cantiga de Amigo*, cantada de mulher para homem, ou *Cantiga de Amor*, cantada de homem para mulher. Havia ainda outra forma de poesia, de expressão satírica: *Cantiga de Escárneo ou Mal-dizer*. Oito séculos passados, o *Fado* actual conserva ainda as antigas características. *O Fado dos estudantes de Coimbra*, como expressão do sentimento masculino, manteve o mesmo espírito das *Cantigas de Amor*. No *Fado de Lisboa*, parece predominar a forma das *Cantigas de Amigo*, expressão feminina, em que a mulher manifesta o seu sentir. Era este o género preferido dos trovadores portugueses medievais, de resto, de influência provençal pouco acentuada. (BARRETO, 1984, p.14)

Na perspectiva do autor, o fado apresenta grande afinidade com a poesia trovadoresca medieval, produção em que se percebe a manifestação de melopeias do povo mouro que se espalhou nos arredores da cidade de Lisboa. Além disso, destaca-se também a origem primitiva que foi disseminada pelos marinheiros saudosos de sua terra. Para compreender a construção poética do fado a partir de considerações de carácter literário, buscou-se uma aproximação da canção do fado com a literatura. Coloca-se aqui em evidência o estudo da obra *Fado: origens líricas e motivação poética* (1984), da autoria de Mascarenhas Barreto.

Este autor traça um percurso de estudo do fado, criando relações da canção com a poesia provençal da literatura portuguesa, comparando os trovadores medievos e seus instrumentos de trovar com os fadistas e suas composições. Em sua concepção, Barreto (1984, p.560) afirma que a poesia árabe exerceu forte influência nas composições do fado português. Para o autor, podem ser estabelecidas as seguintes fórmulas de origem lírica:

- A) Inspiração *Luso-Galaica* + *Árabe* = Cantigas de Amigo e Cantigas de Escárnio e Mal-dizer (do século XI ao século XIV);
- B) Inspiração *Árabe* + *Provençal* = Cantigas de Amor e Sirventes (do século XII ao século XIV)
- C) Inspiração *Marítima* = Esparsas e Cantigas quatrocentistas (séculos XV e XVI)
- D) Inspiração *Ultramarina* = Fados primitivos (do século XVI ao século XVIII)
- E) Inspiração *Tauromáquica*, *Política* e *Romântica* = Fados definitivos (séculos XIX e XX).

A síntese do autor acerca das origens líricas e motivação poética do fado compreende o não apenas enquanto testemunho poético do drama histórico de uma nação, mas como representante da tensão entre a saudade e a esperança, o embate doloroso entre o amor e a

morte. Ao fim de sua obra, o autor considera que

[...] o que há de mórbido na alma do Fado mostra de mil maneiras que, por vezes, o coração se engana e é com a Morte que se enleia quando se busca o Amor. Mas nem então o *Fado* perde de todo o sopor inquieto com que o homem interroga todos os horizontes e que, ao rastejar bem ao nível da terra, arde em anseios do Infinito. O *Fado* é um testemunho. (BARRETO, 1984, p.576).

Ainda ao tratar da poesia presente nas canções de fado, vale citar o estudo desenvolvido por Daniel Gouveia no capítulo “Elementos poéticos do fado” (2013), em que o autor destaca como a letra das canções se torna, essencialmente, o fundamento do fado. Gouveia (2013) cita a obra *Voix du Portugal* (1997), da professora e etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco, que afirma que “As palavras são a essência do Fado. As palavras esculpidas pela voz, metamorfoseadas em melodias no seu diálogo com as guitarras, mergulham músicos e público em emoções intensas [...]” (CASTELO-BRANCO, 1997, p. 75 apud GOUVEIA (2013).

Gouveia (2013), em *Ao fado tudo se canta?* (2013), afirma que existem vários elementos que podem ser citados para distinguir a poesia e a letra de fado. A letra tem a finalidade de ser cantada. Alguém deverá proferir as letras em música. Desta forma, existe uma preocupação em torno de uma produção que se sujeite a uma métrica adequada, com as devidas associações silábicas, sem criar dificuldades de dicção ao cantor, sem armadilhas fonéticas, com a colocação das sílabas tônicas nos tempos fortes da canção. Neste sentido, depreende-se que os versos não são feitos apenas para serem lidos, mas ouvidos. A experiência com a oralidade é o que traz significação para o fado em seu todo. É no conjunto da letra e da melodia, presente na performance ao vivo do fado cantado, que se presentifica as emoções e a intensidade dos estados de alma na voz do fadista. Gouveia (2013, p.170) ressalta que

[...] vários elementos podem ser citados como distintivos entre Poesia e letra de Fado. Primeiro, uma finalidade inicial. A letra já é feita com a intenção de vir a ser cantada. O letrista não pode perder de vista que alguém terá de proferir aquelas palavras com música. Há, pois, uma preocupação de se produzir algo sujeito a uma métrica certa, cujas associações de sílabas não sejam confundíveis com outros significados senão os desejados, que não crie dificuldades de dicção ao cantor, que não contenha armadilhas fonéticas, que coloque as sílabas tônicas preferencialmente nos tempos fortes da música. Numa palavra, os versos não são para funcionar lidos, mas ouvidos. Quem escreve letras não pode contar com a pontuação, porque quem ouve não a vê. Quem canta não a pode mostrar; contudo, deve usar a entoação, a divisão silábica e a respiração por ela induzida. (GOUVEIA, 2013, p.170)

Assim, segundo Gouveia (2013), quem canta o fado deve usar a entoação, a divisão

silábica e a respiração em tempo certo. O canto, em suas fases, deve ser claro e fluido, apreensível ao ouvinte. O estilo deve ser coloquial, a ligação sintática de um verso e outro deve fluir naturalmente, sem dificuldades; os versos devem ser bem repartidos. As imagens precisam ser de fácil apreensão por parte do ouvinte/espectador e, finalmente, o valor estético deve ser apreendido essencialmente pela transmissão oral.

Segundo Rui Vieira Nery (2012), a medida poética dominante no fado é o verso de sete sílabas, considerado redondilha maior. É agrupado em quadras e cada verso é cantado sobre dois compassos da melodia, sendo o primeiro na tônica e o segundo na dominante. Além disso, cada quadra corresponde a um período musical de oito compassos. É possível que um fado seja resumido a um único período, que será repartido em diversas variações melódicas. No entanto, muitos fados incorporam períodos encadeados, com capacidade para acolher os versos com a mesma métrica. Assim, pode-se considerar um encadeamento de quadras. Embora haja uma certa identidade da base harmônica entre os diversos fados existentes, as distinções derivam necessariamente do desenho melódico, segundo o qual se pode perceber o destaque de uma prática vocal de improviso.

O mote pode ser cantado singelo ou com repetição em ambos os dísticos. Em cada estrofe, a décima deve ser subdividida de modo a formar três quadras de distribuição poético-musical. Nery (2012, p.97) afirma que

[...] esta distinção, contudo, é mais relevante em termos poéticos do que no plano puramente musical, uma vez que os sucessivos períodos da melodia tendem a ser outras tantas elaborações variadas (<<estilos>>) sobre a base harmónica estável da alternância entre tónica e dominante. A natureza melódica dos períodos individuais aplicados às diversas quadras simples da série poética nem sempre é, por conseguinte, diferente da dos dois períodos necessários para cantar uma quadra de dísticos repetidos. (NERY, 2012, p.97)

Também é importante salientar as inovações poético-musicais que ocorreram entre o período de 1910 a 1920. É neste período que surge a superação do modelo da quadra de heptassílabos, que dominava, até então, o repertório fadista, seja sobre a forma de quadras soltas ou sob o recurso da glosa em quatro décimas. Uma das principais e primeiras inovações é o acréscimo de um hemistíquio (cada uma das duas partes de um verso, dividido em dois) de três sílabas ao primeiro e ao terceiro versos da quadra em redondilha maior. Este tipo de fado foi referenciado pelo nome de Fado Duplicado.

Na canção “Saudade das saudades”, interpretada pela fadista Maria Teresa de Noronha e cuja letra é de António José Bragança, verifica-se que o enunciador é projetado no texto em primeira pessoa. O enunciador que, por sua vez, caracteriza-se por ser uma voz feminina,

revela a prevalência da saudade que é demarcada pelo estigma do esquecimento e da permanência da memória, a qual ativa a disjunção do sujeito com o objeto demarcando, assim, a impossibilidade da conjunção, como se pode observar nos seguintes versos:

*1 Cansada de ter saudade  
2 Tudo fiz para esquecer  
3 E hoje tenho saudade  
4 De saudade já não ter*

*5 Sem força p'ra suportar  
6 A minha fatalidade  
7 Ajoelhei a rezar  
8 Cansada de ter saudade*

A saudade configura-se como uma paixão que instaura a isotopia do sofrimento do percurso narrativo do enunciador, o qual encontra-se em estado de resignação, como é possível evidenciar nos versos abaixo:

*9 Roguei a Deus dar-me a sorte  
10 Esta dita até morrer  
11 Essa saudade de morte  
12 Tudo fiz para esquecer*

Verifica-se que a saudade é um sentimento de caráter disfórico, na medida em que revela um sujeito que não está de posse do seu objeto-valor. O sujeito afirma que tem saudades de saudade já não ter. A saudade, nessa construção discursiva, aponta para o próprio ato de se apaixonar, uma vez que o sujeito sente a falta da paixão em si. Nesse sentido, a saudade é representada pelos valores de aspecto positivo do passado do sujeito que demarcam a conjunção já realizada e nos valores de aspecto negativo, inerentes ao sentimento de falta e de resignação que caracterizam o momento presente do enunciador.

*13 Foi minha prece atendida  
14 Por Deus na sua bondade  
15 Como estou arrependida  
16 E hoje tenho saudade*

Ao pensar as duas construções que delineiam a significação da saudade nessa canção, pode-se afirmar que sua discursivização apresenta construção similar ao oxímoro, figura de linguagem que consiste na expressão de significados opostos, tal relação pode ser evidenciada nos versos em que o enunciador diz ter saudade imensa, paixão cujo valor é disfórico; de saudade já não ter, paixão de valor eufórico.

17 *Castigo p'ra quem não pensa*  
 18 *Quem não sabe o que é sofrer*  
 19 *Pois sinto saudade imensa*  
 20 *De saudade já não ter*

Desse modo, verifica-se a existência de um sujeito marcado pela resignação, a saudade é um sentimento plenamente negativo. O tempo presente do enunciador torna-se um elemento desfavorável às expectativas do sujeito da falta e, com isso, ele deve aceitar que a conjunção desejada é uma impossibilidade. Nessa relação com o tempo, o qual ativa a memória do sujeito, verifica-se a recorrência da frustração e, com isso, tem-se a macrossintaxe passional da saudade que, por sua vez, revela a presença de outras paixões, tais como a angústia e a aflição.

O universo sensível do enunciador, bem como a de qualquer ser humano, revela a necessidade de existência das formas descontínuas, a fim de produzir as transformações súbitas de estado, especialmente se este já é decorrente de contínua e excessiva duração. O enunciador tem necessidade de retardar o tempo a partir da espera, a fim de poder ter um tempo de convívio mais prolongado com o seu objeto-valor.

A propósito da questão da memória e a sua relação com a saudade, Eduardo Lourenço (1999) esclarece que esta última subentende o plano memorialístico o qual, por sua vez, configura um estado de “incandescência”, uma forma de presentificação do passado, na medida em que é pura representação que a imaginação lega e se encarrega de formalizar uma espécie de “faculdade” ou estado mental da alma humana. O autor ainda considera que a saudade não pertence à ordem da representação como a memória, mas é uma vivência capaz de avassalar o indivíduo, fazendo de si um brinquedo.

A saudade é caracterizada, nessa canção, como uma paixão durativa, na medida em que ela se prolonga temporalmente no percurso narrativo do enunciador. Sua duratividade instaura os valores predominantes de caráter negativo, que tornam o sujeito marcado pelo abandono, pela espera frustrada e pela impossibilidade de ser, ou seja, de ter a conjunção viabilizada.

A etimologia da palavra saudade deriva do latim *solitate*, equivalente à solidão. Já, a palavra “nostalgia” deriva etimologicamente do grego *nostos*, que se refere à noção de regresso, e *algos*, que corresponde à noção de dor. O afastamento de pessoas, objeto e contextos é o que ocasiona o despertar da saudade, bem como o da nostalgia. No nível discursivo, tais afetos relacionam-se à falta direta de algo que existiu e/ou ainda existe e que é capaz de preencher um vazio do sujeito, transportando-o ao desejo de vivenciar novamente a

presença da ausência, seja ela de uma pessoa, lugar ou coisa.

Tendo em vista a apresentação deste fado, o *corpus* da pesquisa será constituído pelas seguintes canções: “Saudade das saudades”, de Maria Teresa de Noronha; “Desfado”, de Ana Moura; “Fado da saudade”, de Carlos do Carmo; “Saudades do Brasil em Portugal”, de Amália Rodrigues; “A saudade”, de Carlos Ramos; “Fado é saudade”, de Rodrigo e “Nostalgia (É noite na Mouraria)”, de Amália Rodrigues.

A partir da ilustração destas canções será possível vislumbrar a construção da significação passional da saudade e da nostalgia no âmbito do discurso musical do fado, canção portuguesa que evoca os temas do amor, da morte, da saudade, da pátria, dentre outros que, por sua vez, serão essenciais a fim de compreender as particularidades que definem a saudade e a nostalgia.

Considerando a relação contrastiva que distingue a saudade e a nostalgia, as canções analisadas irão ilustrar os meios pelos quais se delineiam as suas significações no âmbito de suas particularidades e distinções sêmicas. Lourenço (1999) afirma que, para se compreender e identificar a linha divisória que distingue a saudade e a nostalgia, é necessário verificar que a última se encontra inscrita no horizonte da espacialidade humanizada, reintegra-se ao espaço humano que decorre do afastamento. Em contrapartida, a saudade está enraizada em outra forma de experiência, mais radical que a do espaço afetivo. Esta experiência é de caráter individual e universal, nas palavras do autor, estas experiências são “como filhos nascidos no coração do tempo e expulsos do seu lugar de nascimento.” (1999, p.34)

O capítulo precedente irá tecer algumas considerações acerca do percurso da teoria da significação, a Semiótica, passando por suas fases até chegar à Semiótica das paixões, a qual fornece ferramentas teóricas relevantes para compreender a configuração passional da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado.

## 2 FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS SEMIÓTICOS

### 2.1 A TEORIA GERAL DA SIGNIFICAÇÃO

O fado é uma canção que expressa, em seu conteúdo e em sua melodia, os estados de alma de um enunciador. A Semiótica revela-se como um referencial teórico capaz de auxiliar no processo de análise da construção das significações passionais da canção portuguesa. Para tanto, será importante percorrer alguns fundamentos epistemológicos semióticos, a fim de estudar o arcabouço teórico da Semiótica e verificar como os conceitos podem ser aplicados ao estudo da significação da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado.

A Semiótica é o procedimento analítico que apresenta a significação como objeto de estudo. Seu objetivo é o de explicar como as significações são construídas. Em *Teoria semiótica do texto* (1990), Barros discorre acerca da noção de texto para a Semiótica e destaca que a primeira concepção é aquela que o define como objeto de significação. A significação trata da maneira como ocorre a construção dos significados presentes em um determinado suporte textual. Segundo a autora, a segunda concepção de texto compreende-o como objeto de comunicação entre sujeitos. A respeito desta concepção, Barros (1990, p.7) afirma que o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, os quais estão inseridos em uma sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. A autora salienta que o texto deve ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e lhe atribui sentido.

Desse modo, para a Semiótica, o texto existe em seu aspecto dual, tanto como objeto de significação quanto como objeto de comunicação. Para estudá-lo, é necessária uma análise de seus elementos internos e externos. A autora ainda ressalta que a Semiótica examina a organização textual, levando em conta a produção e a recepção do texto. Barros (1990, p.8) considera que o texto pode ser de caráter linguístico, oral ou escrito; ou pode ser um texto visual, gestual, dentre outros, e afirma que

[...] o texto, acima definido por sua organização interna e pelas determinações contextuais, pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito – uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa com crianças –, quanto um texto visual ou gestual – uma aquarela, uma gravura, uma dança – ou, mais frequentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão – uma história em quadrinhos, um filme, uma canção popular. (BARROS, 1990, p.8)

Barros (1990) afirma que as distintas manifestações textuais podem trazer dificuldades, sobretudo, para os campos de especialização em “teoria do texto literário”, “semiologia da imagem” e outros. A autora afirma que a Semiótica considera as dificuldades de trabalho com uma teoria geral do texto. Para tanto, o exame semiótico do texto deve ser, segundo Barros (1990), o exame do plano do conteúdo. É sobre ele que a Semiótica deve deter seu olhar, enquanto abordagem que busca os sentidos do texto por meio deste plano.

A partir da discussão sobre a natureza do objeto de investigação da Semiótica e a noção de texto, é possível inferir que esta área de conhecimento é justamente a teoria geral da construção das significações. No capítulo “Teoria semiótica: a questão do texto”, presente na obra *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*, de Mussalim e Bentes (2007), Arnaldo Cortina e Renata Marchezan afirmam que a Semiótica é justamente uma teoria da linguagem, cujo objeto de estudo é a significação construída por meio de articulações de sentido. A respeito da Semiótica como teoria das significações, Cortina e Marchezan (2007, p.394) consideram que a Semiótica se define como uma teoria geral da significação.

Uma teoria da linguagem. Não uma teoria particularmente linguística, embora sua herança o seja. A descrição da significação em níveis, que propõe, constitui um modelo de previsibilidade comum a textos verbais, não-verbais e sincréticos, que têm seu processo de textualização descrito por semióticas específicas. (CORTINA; MARCHEZAN, 2007, p.394)

Assim, é possível notar que a Semiótica visa a apreender a totalidade do sentido expresso na unidade textual. É importante perceber que a Semiótica é o campo do conhecimento que busca explicar o processo de criação das significações nos textos, considerando como o texto configura-se de modo a criar suas significações.

Com base nos pressupostos acerca da significação, deve-se considerar a existência de dois tipos de enunciados: o de fazer e o de estado. Nesses enunciados, existem duas relações: a de junção e a de transformação. Segundo Barros (1990), o enunciado de fazer é aquele em que ocorre a transformação e o enunciado de estado é aquele em que se opera uma relação de junção com o objeto. A junção é o que determina a relação intersubjetiva entre o sujeito e o objeto. Barros (1990) considera que o conceito de junção representa a “relação que determina o estado, a situação do sujeito em relação a um objeto qualquer” (BARROS, 1990, p.19). A autora afirma que o objeto representa uma espécie de “casa vazia” (BARROS, 1990, p.19) que, por sua vez, recebe investimentos de valor do sujeito. São esses investimentos que transformam o objeto em um objeto-valor. Nesse sentido, é por meio do objeto que o sujeito inicia sua busca pelos valores.

É importante destacar que Greimas (1993) emprega o conceito de valor em duas

acepções distintas: primeiramente no sentido que “sustenta um projeto de vida” (GREIMAS, 1993) e, em segundo lugar, no sentido puramente estrutural. Segundo o autor (1993, p.44),

[...] a questão que permanece é a da formação dos objetos de valor. Com efeito, “valor” é empregado em semiótica em duas acepções diferentes: o “valor” que sustenta um projeto de vida e o “valor” no sentido estrutural, como entende Saussure. A conciliação entre essas duas acepções permite forjar o conceito de objeto de valor: um objeto que dá um “sentido” (uma orientação axiológica) a um projeto de vida, e um objeto que encontra uma significação por diferença, em oposição a outros objetos. (GREIMAS, 1993, p.44)

Barros (1990) afirma que existem dois tipos diferentes de junção: a conjunção e a disjunção. Deste modo, a junção pode ser de conjunção, se o sujeito estiver de posse de seu objeto-valor, ou de disjunção, se o sujeito estiver na ausência de seu objeto-valor. É a partir destes dois processos que se operam as mudanças de um estado a outro no enunciado. Assim, Barros (1990, p.19) afirma que,

[...] quanto aos enunciados de fazer, percebe-se, nos exemplos, que eles operam a passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo e vice-versa. O objeto de uma transformação é sempre um enunciado de estado. (BARROS, 1990, p.19)

Compreender o conceito de percurso narrativo é fundamental a fim de estabelecer algumas considerações sobre a sintaxe narrativa. Barros (1990) salienta que a Semiótica apresenta duas concepções sobre a narrativa. Segundo a autora, a primeira concepção caracteriza a narrativa como mudança de estados, que se opera pelo fazer transformador do sujeito; e a segunda concepção refere-se à narrativa como um conjunto de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre sujeitos (BARROS, 1990, p.16).

Com isso, verifica-se que a sintaxe narrativa apresenta um programa narrativo, cujo conceito se faz necessário para a compreensão do percurso narrativo. Segundo Barros (1990), o programa narrativo é definido como “um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado.” (BARROS, 1990, p.20). Os programas narrativos dividem-se em simples ou complexos. A esse respeito, Barros (1990, p.23) considera que os programas narrativos projetam um programa correlato, ou seja, um sujeito passa a adquirir valor porque o outro sujeito foi dele privado ou dele se privou.

A autora indica que um programa narrativo deve integrar estados e transformações, organizando-se, justamente, em percursos narrativos. Barros (1990) ainda destaca a importância de dois tipos de programas narrativos essenciais: a competência e a *performance*. A competência define-se por ser “uma doação de valores modais”, e a *performance*, “uma

apropriação de valores descritivos”. A respeito destes tipos de programas, Barros (1990, p.25-26) ainda afirma que

[...] a competência é o programa de doação de valores modais ao sujeito de estado, que se torna, com essa aquisição, *capacitado para agir*. A performance é a representação sintático-semântica desse ato, ou seja, da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados. (BARROS, 1990, p.25-26)

Tendo em vista o conceito de programa narrativo, chega-se, dessa forma, ao percurso narrativo. Barros (1990) define o percurso narrativo como uma sequência de programas narrativos que se relacionam por pressuposição. A autora considera que o encadeamento de um programa de competência e um programa de *performance* constrói um percurso narrativo chamado de percurso do sujeito. Em cada texto, podem existir diferentes percursos do sujeito. Este percurso representa: “a aquisição, pelo sujeito, da competência necessária à ação e a execução, por ele, dessa *performance*” (BARROS, 1990, p.27). Segundo Barros (1990), o sujeito de estado, o sujeito do fazer e o objeto caracterizam-se como actantes sintáticos que, no percurso narrativo, transformam-se em papéis actanciais. O actante é designado como aquele que realiza ou sofre a ação, assumindo determinados papéis actanciais, os quais determinam a posição que o actante ocupa no enunciado.

Barros (1990) afirma que os percursos, definidos por uma série de programas narrativos, são denominados pela ideia de actante funcional. A respeito da relação entre os papéis actanciais e o actante funcional, Barros (1990, p.27) ressalta que

[...] esse sujeito não é mais o sujeito de estado ou o sujeito do fazer, e sim um actante funcional definido por um conjunto variável de papéis actanciais. Há na caracterização do sujeito algumas determinações mínimas, entre as quais se encontram a de ser o sujeito afetado, de alguma forma, pelo programa de competência e a de ser o sujeito realizador da performance ou, ao menos, competente para realizá-la. Os demais papéis actanciais farão que o sujeito seja diferente em cada texto. (BARROS, 1990, p.27)

Além do percurso do sujeito, há outros dois tipos de percursos: o percurso do destinador-manipulador e o percurso do destinador-julgador. No percurso do destinador-manipulador, o programa de competência é examinado segundo o olhar do sujeito doador ou destinador dos valores modais. Barros (1990) afirma que “o destinador-manipulador é o actante funcional que engloba vários papéis actanciais, entre os quais se encontra necessariamente o de sujeito doador de valores modais.” (BARROS, 1990, p.28).

O percurso do destinador-julgador é definido pela sanção pragmática. O sujeito cumpre os compromissos assumidos e recebe uma retribuição ou recompensa. Em

contrapartida, o sujeito que não executa sua parte no contrato sofre uma punição, passível de um julgamento negativo.

## 2.2 AS FASES DA SEMIÓTICA

A primeira fase trata da ênfase na ação transformadora do sujeito, representada pela sintaxe da ação. A segunda fase trata da ênfase na competência modal do sujeito, que se refere às modalizações do fazer. A terceira fase aborda a ênfase na existência modal do sujeito, referente à modalização do ser. Finalmente, a quarta fase trata do estudo da Semiótica das Paixões.

Mello (2004) considera que a primeira fase percorrida pela Semiótica Discursiva está centrada na sintaxe da ação. Esta fase é desenvolvida no decorrer dos anos sessenta aos setenta. Ela trata do estudo da análise estrutural da narrativa, centrada na ação transformadora do sujeito. A Semiótica desenvolve-se qualitativamente no sentido de ir além dos limites de análise da frase. Sobre isso, o autor (2004, p.125) afirma que

[...] a Semiótica dava um salto qualitativo muito importante, uma vez que extrapolava os limites de análise da frase, que era, até aquele momento, a unidade última da análise linguística estrutural. Barros (1995, p.83) lembra que a narratividade, nesse momento, era concebida como uma transformação de estados, feita por meio da ação de um sujeito que quer entrar em conjunção com o seu objeto-valor. Os conflitos entre os sujeitos estão relacionados à conjunção ou à disjunção com os objetos-valores. (MELLO, 2004, p.125)

Dessa forma, verifica-se que a Semiótica partiu da ação e chegou à manipulação. Com isso, desenvolveram-se os estudos sobre a modalização que conduziram à segunda fase da Semiótica. A partir dos estudos sobre a modalização, especificamente sobre a modalização do ser, surgem os estudos relativos à Semiótica das Paixões. A respeito do trajeto da Semiótica da ação à Semiótica das Paixões, Barros (1988), em *Teoria do discurso: fundamentos semióticos* (1988), considera que

[...] a Semiótica, no exame das estruturas narrativas, partiu da ação, relação de produção e transformação do sujeito com o objeto, e chegou à manipulação, relação intersubjetiva de comunicação entre destinador e o destinatário. Quando considerou que a comunicação não se reduzia ao fazer informativo do destinador e ao fazer receptivo do destinatário, mas incluía também, e sobretudo, o fazer persuasivo do destinador e o fazer interpretativo do destinatário, enveredou a semiótica pelo caminho da modalização, já antes pressentida na definição da competência do sujeito operador. Natural, portanto, que as modalidades que se aplicam ao fazer e os enunciados modais que regem enunciados do fazer tenham sido os primeiros a serem examinados. Nada mais previsível que o passo seguinte tenha sido a

abordagem da modalização do ser, que resultou na semiótica das paixões. (BARROS, 1988, p.60-61).

Tendo em vista o estudo da competência modal do sujeito, Mello (2004) afirma que “o foco de atenção se volta para os programas narrativos que modalizam o sujeito pelo querer-fazer, pelo dever-fazer, pelo poder-fazer e pelo saber-fazer” (MELLO, 2004, p.126).

Por meio do estudo das modalidades, a Semiótica envereda pelo estudo dos modos de existência dos sujeitos. Estes modos tratam da relação que o sujeito estabelece com os tipos de modalidades citados acima. Por meio dos modos de existência dos sujeitos, a Semiótica começou a analisar a relação entre os sujeitos, que criam e rompem contratos entre si. Nesta segunda fase, os contratos e os conflitos entre os sujeitos passam a ser analisados, assim como o processo de comunicação entre estes mesmos sujeitos. Sobre esta fase, Mello (2004, p.130-131) afirma que

[...] a segunda fase dos estudos semióticos é, assim, caracterizada pela investigação das relações intersubjetivas (destinador *versus* destinatário) dentro de um texto [...]. Ainda nessa segunda fase, busca-se analisar os contratos e os conflitos entre os sujeitos. Contudo, diferentemente da primeira fase dos estudos semióticos, o conflito, agora, advém porque os sujeitos possuem sistemas de valores diferentes e, portanto, assumem diferentes papéis contratuais. Dessa forma, o conflito entre sujeitos da narrativa não se resume às polêmicas entre diferentes sujeitos que querem os mesmos objetos, - o que acontecia na primeira fase. (MELLO, 2004, p.130-131)

Na terceira fase, a Semiótica envereda-se pelo estudo da modalização do ser. Mello (2004) indica que a modalização do ser é responsável por marcar a relação que o sujeito cria com o objeto. Existem dois tipos de modalizações do sujeito de estado: a de junção e a de objeto. O autor afirma que “como consequência imediata dessas novas perspectivas, a Semiótica começa a examinar, com mais profundidade, o fazer interpretativo do sujeito.” (MELLO, 2004, p.135). Mello (2004) considera que a modalização do ser é definida como uma relação estabelecida entre o sujeito e o objeto. Mello (2004, p.137) tece um paralelo entre a modalização do sujeito do fazer e do sujeito de estado e afirma que

[...] se a modalização do sujeito do fazer é caracterizada por um querer fazer, dever fazer, poder fazer e saber fazer, a modalização do sujeito de estado, em relação ao objeto, descreve-se pelo querer ser, dever ser, poder ser e saber ser, entendendo-se o “ser” como uma relação junctiva entre sujeito e objeto. Em outras palavras, o sujeito de estado concebe sua relação com o objeto investindo-lhe um determinado valor, definindo, assim, uma “existência modal” para o objeto e, conseqüentemente, para si mesmo. (MELLO, 2004, p.137)

Barros (1988) desenvolve uma contextualização a respeito do percurso traçado pela Semiótica, até avançar no exame das paixões. Segundo a autora, a Semiótica buscou evitar

recair no estudo dos temperamentos e caracteres. Desta forma, para trabalhar o exame do texto, as análises discursivas atingiram um amadurecimento, o que permitiu que a Semiótica chegasse ao estudo das paixões.

Tem-se, então, a quarta fase, que apresenta o estudo da Semiótica das Paixões. Mello (2004) considera que a Semiótica apenas atinge o campo das paixões por meio dos estudos das modalizações e, principalmente, pelo estudo da modalização do ser. Assim, o autor afirma ser possível o percurso de estado para se descrever as emoções humanas. Segundo Mello (2004, p.139), as paixões

[...] são “estados de alma”, e a literatura sobre o assunto mostra que um “estado de coisas” leva a um “estado de alma.” Assim, se a Semiótica estuda a busca do sujeito por objetos-valores, pode-se dizer que os “estados de alma” aparecem, porque esses sujeitos, tentando entrar em conjunção com seus objetos-valores, criam “conflitos”, “polêmicas” entre si ou, então, estabelecem entre si “situações de cumplicidade”, “de benevolência”. As paixões podem, então, ser definidas como modalizações do ser dos sujeitos de estados narrativos, que, no nível discursivo, aparecem concretizadas por lexemas. (MELLO, 2004, p.139)

Tendo em vista as fases dos estudos semióticos, também vale ressaltar o artigo “Semiótica das paixões: o ressentimento”, de José Luiz Fiorin, lançado no ano de 2007. Neste artigo, Fiorin (2007) afirma que o estudo das paixões sempre interessou à Filosofia, como, por exemplo, na obra *Passions de l'âme* (1990), de Descartes. Fiorin (2007) afirma que a paixão se opunha à Lógica e argumenta que, no século XVIII, esta noção passou a ser concebida como algo que motiva o homem a agir. Nesse sentido, o autor ressalta que a paixão se opunha à lógica. Essa forma de compreender os estados passionais é modificada no século XVIII, momento em que se concebe a paixão como algo que impele o homem à ação.

Fiorin (2007) ainda considera que, a partir do reconhecimento do componente patêmico nas relações humanas, a Semiótica percebe a existência das paixões. É possível notar que elas estão presentes nos textos, explicando o que se convencionou nomear de “estados de alma”. Com isso, Fiorin (2007, p.10) considera que a Semiótica,

[...] ao reconhecer que há um componente patêmico a perpassar todas as relações e atividades humanas, que ele é o que move a ação humana e que a enunciação discursiva a subjetividade, mostra que as paixões estão sempre presentes nos textos. A teoria narrativa desenvolvida inicialmente explicava o que se poderiam chamar estados de coisas, mas não o que se denominariam estados de alma (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). Ela trabalhava com textos em que há transferência de objetos tesarizáveis ou com textos em que há estruturas diversas de manipulação e de sanção. Seria preciso ocupar-se de textos que operam com a paixão, definida como qualquer “estado de alma”. O sentimento não se opõe à razão, pois é uma forma de racionalidade discursiva. Os estados patêmicos são, por exemplo, a cólera, o amor, a indiferença, a tristeza, a frustração, a alegria, a amargura...

A Semiótica, ao examinar as paixões, não faz um estudo dos caracteres e dos temperamentos. Ao contrário, considera que os efeitos afetivos ou passionais do discurso resultam da modalização do sujeito de estado.

Ao voltar seu olhar para o estudo das paixões, a Semiótica começa a estudar os textos que operam com a paixão, compreendida enquanto “estado de alma”. A partir destas indicações, Fiorin (2007) mostra a importância de se compreender a modalização do sujeito de estado.

### 2.3 A SEMIÓTICA DAS PAIXÕES

Ao tratar da localização dos estudos passionais na Semiótica, Dennis Bertrand destaca, em *Caminhos da semiótica literária* (2003), a origem da Semiótica das Paixões e quais os estudos que viabilizaram o seu surgimento. Bertrand (2003) afirma que é por meio dos estudos das dimensões pragmática e cognitiva que se introduziu a dimensão patêmica no discurso. Sobre o este estudo, Bertrand (2003, p.357-358) considera que

[...] a Semiótica das Paixões se origina diretamente das hipóteses teóricas e dos procedimentos metodológicos da semiótica geral. Assim, o estudo das dimensões pragmática e cognitiva dos discursos deixava na sombra, como um vazio a preencher, a dimensão dos sentimentos, das emoções, e das paixões, que ocupam, no entanto, um lugar essencial nos discursos, sejam eles literários ou não. A introdução dessa dimensão patêmica se fez progressiva e prudentemente, situação em que o engajamento da subjetividade nas paixões convida espontaneamente a análise a acompanhar a psicologia e a sair assim de seu campo de pertinência. Ora, trata-se na verdade aqui de construir uma semântica da dimensão passional nos discursos, isto é, considerar a paixão não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos “reais”, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem. (BERTRAND, 2003, p.357-358)

O autor ressalta a importância de considerar dois tipos distintos de abordagens semióticas. Segundo o pesquisador, estas abordagens apresentam um confronto na medida em que sistematizam a problemática das paixões. Bertrand (2003, p.358) considera que é possível distinguir duas abordagens semióticas sobre a problemática das paixões. A primeira emerge a dimensão passional a partir da Semiótica da ação. Segundo o autor, essa abordagem é ilustrada na obra de A. J. Greimas e J. Fontanille. A segunda abordagem estabelece a dimensão passional a partir do estatuto particular do sujeito da paixão, que se opõe ao sujeito do julgamento.

A teoria Semiótica enveredou-se pelo estudo da modalização do fazer e do ser. Desta última, resultou o estudo da Semiótica das Paixões. Para contemplar o estudo das paixões, a Semiótica estabeleceu a relação entre a organização modal narrativo-discursiva e as categorias

semânticas, que se projetam por detrás das paixões. A fim de desenvolver uma abordagem sobre as configurações passionais, a Semiótica realizou estudos na Lógica e na Psicanálise. No entanto, buscou o caminho inverso destes campos. Para descrever as paixões, deve-se trabalhar no âmbito das relações modais em paralelo com suas combinações sintagmáticas. Estas representam uma formação constituída por diversos elementos do enunciado, que estabelecem relações de sentido entre si. As paixões são propriedade do discurso que se projetam sobre os sujeitos, sobre objetos e sobre a junção destes elementos. Desta forma, Greimas (1993, p.21) afirma que as paixões surgem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares.

Greimas (1993) afirma que a língua é responsável por atribuir conceitos ao universo passional. O autor prossegue considerando que o universo passional se constitui por meio de uma nomenclatura passional. Segundo Greimas (1993), as definições das paixões nos dicionários apresentam denominações referentes às classes da vida afetiva. Seu estudo pressupõe um levantamento de lexemas em língua francesa, designando às paixões efeitos de sentido. O autor ressalta que

[...] as definições das paixões no dicionário comportam uma série de denominações taxinômicas que constituem como que grandes classes da vida afetiva; fizemos em francês o levantamento dos seguintes tipos: “paixão”, “sentimento”, “inclinação”, “tendência”, “emoção”, “humor”, “disposição”, “atitude”, “temperamento”, “caráter”, completados por locuções adjetivas como “propenso a”, “suscetível de”. (GREIMAS, 1993, p.84).

A princípio, o teórico designa que o sentimento se define como “estado afetivo complexo” (GREIMAS, 1993), o qual se liga às representações. Em sequência, Greimas (1993) indica que a emoção se refere a uma “reação afetiva, em geral intensa”. Para o autor, a emoção pode se manifestar por meio de diversas perturbações. O teórico atesta que a nomenclatura representa apenas um estudo inicial das paixões, ainda muito limitado. No entanto, pode-se perceber como os efeitos de sentido passionais constroem-se por meio dos componentes do sistema linguístico. Neste sentido, Greimas (1993, p.87) ressalta que

[...] a nomenclatura representa de algum modo um primeiro esboço, intuitivo e produzido pela história, de uma teoria das paixões elaborada no interior de uma cultura. Sendo essa teoria um dos componentes do sistema linguístico propriamente dito, isto é, de um dos produtos da práxis enunciativa, ela nos convida a olhar tudo isso mais de perto para tentar compreender, por um lado, como a língua, enquanto sistema relativo a uma cultura particular, procede para engendrar efeitos de sentido passionais a partir dos universais modais. (GREIMAS, 1993, p.87)

Tendo em vista a busca dos sujeitos por seus objetos-valores, percebe-se que as paixões são definidas como modalizações do ser do sujeito narrativo, as quais são

concretizadas no nível discursivo, por um processo de lexicalização. Uma paixão define-se como um “estado de alma”, sendo que um “estado de coisas” leva a um “estado de alma”.

Primeiramente, há sempre um “estado de coisas” em um universo que sofrerá transformações por um sujeito, e é o “estado de alma” deste sujeito que exercerá uma competência modal. Assim, a relação sujeito/mundo é expressa pelas duas concepções de estado: de coisas e de alma. Barros (1988) incorre em uma explicação das paixões, ressaltando o papel do sujeito de estado e suas relações enquanto sujeito e enquanto destinatário. Segundo a autora, para explicar as paixões

[...] é preciso, portanto, recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos. Só assim se podem determinar o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro sujeito crê, o destinador a seu desejo, o sujeito em que outro sujeito crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer bem. Como se sabe, as relações entre actantes são de dois tipos, relações transitivas, que ligam o sujeito ao objeto, e comunicativas, que ocorrem entre destinador e destinatário. O sujeito do estado é o lugar privilegiado da confluência das duas relações: enquanto sujeito, está em conjunção ou em disjunção com o objeto valor, enquanto destinatário, papel assumido pelo fato de a junção resultar de um fazer comunicativo, relaciona-se com o destinador. (BARROS, 1988, p.62).

Desse modo, Barros (1988) salienta a importância do sujeito de estado para a análise das paixões e ressalta que é justamente ele o elemento responsável pela manutenção dos laços afetivos e passionais com o destinador e com o objeto. Segundo a autora “o estudo das paixões reabilita, no seio da semiótica, o sujeito do estado, posto de lado durante bom tempo.” (BARROS, 1988, p.62). Barros (1990) afirma que as paixões são portadoras de efeitos de sentido capazes de modificar um sujeito de estado.

A autora ressalta que as paixões, do ponto de vista da Semiótica, são compreendidas como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam um sujeito de estado. Segundo Barros (1990, p.47), são essas qualificações que se organizam sob a forma de arranjos sintagmáticos de modalidades ou configurações passionais.

O sujeito pode ocupar diferentes posições passionais em uma narrativa e pode oscilar dos estados de tensão ou disforia para os de relaxamento ou euforia. A explicação das paixões, do ponto de vista semiótico, é realizada por meio das relações actanciais, nas quais o actante é concebido como o sujeito que realiza ou sofre a ação. Além disso, deve-se compreender como os actantes estabelecem relações em seus percursos narrativos, ou seja, na progressão de fatores que levam o sujeito a realizar uma ação. Com isso, determina-se o sujeito de um querer-ser, seu objeto de desejo, o destinador que um sujeito passional visa a atingir e, assim, são tecidas as relações modais entre o sujeito e o objeto.

Ao tratar dos estudos de semântica narrativa, Barros (1990) afirma que este campo de estudo se fundamenta na consideração de como os elementos semânticos se relacionam aos sujeitos. Barros (1990) atesta que é por meio das determinações modais que as relações entre o sujeito e os valores são modificadas. Além disso, ela argumenta que a relação do sujeito e seu fazer passa por qualificações modais distintas. Assim, a autora salienta que

[...] a modalização de enunciados de estado é também denominada *modalização do ser* e atribui existência modal ao sujeito de estado. A modalização de enunciados do fazer é, por sua vez, responsável pela competência modal do sujeito do fazer, por sua qualificação para a ação, conforme se verificou nos itens sobre os programas narrativos de competência e a manipulação. Tanto para a modalização do ser quanto para a do fazer, a semiótica prevê essencialmente quatro modalidades: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber*. (BARROS, 1990, p.42-43).

Greimas (1993) sistematiza o conjunto das modalizações na obra *Semiótica das paixões* (1993). As relações desencadeadas na categoria modal precedem do sujeito, o qual irá se relacionar com o objeto e com a junção. Barros (1990) trata de dois tipos de modalidades: o fazer-fazer e o ser-fazer. A primeira, a autora define como a modalidade em que o sujeito comunica valores modais a um destinatário, impelindo-o ao ser-fazer; esta será a organização modal da competência do sujeito. A respeito desta organização, Barros (1990, p.43) esclarece que são combinados dois tipos de modalidades, as virtualizantes, que instauram o sujeito, e as atualizantes, que o qualificam para a ação.

O estudo da modalização do ser foi imprescindível para o estudo das paixões. Barros (1990) define que a modalização do ser é um processo que deve ser compreendido em dois aspectos: o da modalização veridictória e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber. Segundo a autora

[...] dois ângulos devem ser examinados, na modalização do ser: o da modalização veridictória, que determina a relação do sujeito com o objeto, dizendo-a verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta, e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber, que incide especificamente sobre os valores investidos nos objetos. (BARROS, 1990, p.45).

Segundo Bertrand (2003), no estudo da *Semiótica das Paixões*, as modalidades definem o estatuto do sujeito e do objeto. Sobre a paixão em uma perspectiva modal, Bertrand (2003) afirma que “a paixão, nessa perspectiva, aparece como um excesso, um excedente em relação a uma estrutura modal” (BERTRAND, 2003, p.366). Assim como Barros (1990), Bertrand (2003) também define a existência da modalização do fazer e do ser. O autor afirma que a modalização do fazer é que define a competência do sujeito, tendo em vista a ação executada por meio de uma *performance*. Bertrand (2003) considera que a problemática das

paixões fez com que o discurso literário fosse examinado de forma meticulosa.

O autor indica que o elemento passional passou a ser compreendido enquanto uma variação dos estados do sujeito, e suas relações passaram a ser definidas pelos enunciados de estado. Em sua perspectiva, “o passional pode ser entendido como uma variação dos estados do sujeito, permitindo depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua “existência modal” por meio de modalizações dos enunciados do estado.” (BERTRAND, 2003, p.367).

Segundo Bertrand (2003), a modalização do ser é o processo que descreve a ligação entre o objeto-valor e o sujeito. As relações travadas entre eles serão responsáveis por gerar o estatuto do sujeito de estado. Ao tratar das modalidades do ser, Bertrand (2003, p.368) define que a modalização do ser descreve o modo de existência do objeto de valor em ligação com o sujeito, dando conta das relações existenciais e definindo, assim, o estatuto do sujeito de estado. Assim, o autor ressalta que o estado de alma do sujeito estará sob dependência da modalidade investida nos objetos de seu horizonte axiológico.

Bertrand (2009) considera que os fenômenos passionais estão condicionados a uma relação complexa de modalidades. O autor argumenta que estas modalidades são capazes de gerar um “tumulto modal”, termo empregado por Fontanille em seu ensaio “Le tumulte modal” (1986). Segundo Bertrand (2003, p.370),

[...] os fenômenos passionais são traduzidos no discurso por uma disposição complexa de modalidades, muito frequentemente contraditórias e incompatíveis, criando um verdadeiro “tumulto modal” que, naturalmente, as tipologias por si sós não conseguem explicar. Para analisar os efeitos de sentidos passionais tal como se manifestam na língua e nos discursos, não podemos, portanto, nos ater unicamente à modalização dos estados. (BERTRAND, 2003, p.370)

Greimas (1993) afirma que as paixões irão sempre se referir ao “ser” e não ao “fazer”. O sujeito afetado pela paixão é o sujeito modalizado segundo o “ser”. Ou seja, um sujeito de estado o qual é responsável por um fazer: os estados de coisa conduzem aos estados de alma. Dessa forma, Greimas (1993, p.50) trata do sujeito afetado pela paixão e destaca a relação entre o “ser” e o “fazer”. Segundo Greimas, o sujeito afetado pela paixão será o sujeito modalizado pelo ser considerado como sujeito de estado, ainda que ele possa ser considerado como um sujeito responsável por um fazer.

O desdobramento passional decorre das modalizações dos sujeitos de fazer e de estado. Um sujeito apaixonado pode projetar diversos papéis actanciais, como revela Greimas (1993). O funcionamento do universo passional consiste nas projeções imaginárias dos sujeitos sensibilizados; os simulacros modais são sensibilizados para que ocorra uma

interação entre destinador e destinatário. Em uma análise das paixões, verificam-se que estas se encontram encadeadas por um fazer. Greimas (1993, p.50-51) afirma que

[...] a paixão revela-se constituída sintaticamente como encadeamento de fazer: manipulações, seduções, torturas, investigações, encenações etc. Desse ponto de vista e nesse nível de análise, a sintaxe passional não se comporta diferentemente da sintaxe pragmática ou cognitiva; ela assume a forma de programas narrativos, em que um operador patêmico transforma estados patêmicos; as dificuldades começam quando se examinam as interferências entre as diferentes dimensões. (GREIMAS, 1993, p.50-51)

Segundo o autor, no estudo das paixões, que alguns sujeitos podem ser modalizados por valores modais investidos nos objetos ou serão modalizados sobre um fazer, afirmando que um “estado de coisas” será convertido em um “estado de alma”. A paixão irá se referir, portanto, a um sujeito de estado e a um sujeito do fazer.

No artigo “Modalização: da língua ao discurso”, Fiorin (2000) retoma alguns dos principais pontos sobre a teoria semiótica das modalidades. Assim, o autor define as modalidades e discorre sobre os enunciados modais, ao afirmar que a Linguística apresenta uma abordagem enunciativa da modalização. Com isso, o autor define que as modalidades são predicados que sobredeterminam outros predicados. Dessa forma, passam a existir os predicados incidentes sobre os de ser e de fazer.

Em “Le tumulte modal” (1986), Fontanille afirma que, para estudar os percursos patêmicos de um texto, é necessário analisar as modalizações e sobremodalizações. Fontanille (1986) considera que é necessário recorrer à compreensão da relação que uma paixão desempenha sobre outras. Sobre esse estudo, Mello (2004, p.61) afirma que

Fontanille (1986) discorre sobre a necessidade de um estudo passional que dê conta da microssintaxe e da macrossintaxe do arranjo de modalidade. Ou seja, para uma investigação das paixões de um texto, faz-se necessário investigar as modalizações ou as sobremodalizações responsáveis pelo aparecimento das paixões. Contudo, ao discorrer sobre a macrossintaxe, Fontanille explica que é preciso também investigar como uma paixão gera outras ou como uma paixão faz supor a presença de outras. (MELLO, 2004, p.61)

Em seu artigo, Mello (2004) ressalta que as quatro posições do querer-fazer são confrontadas com as quatro posições do dever-fazer, a partir de tais confrontações, surgem encadeamentos diferentes. Ainda é possível confrontar as modalizações do querer-ser e do dever-ser, por meio das quais são geradas outras dezesseis sobremodalizações. Segue abaixo a tabela com estas sobremodalizações, decorrentes do querer-ser e do dever-ser.

Quadro 1 – Sobremodalizações decorrentes do querer-ser e dever-ser

querer-ser	querer-não-ser
não-querer-não-ser	não-querer-ser
dever-ser	dever-não-ser
não-dever-não-ser	não-dever-ser
poder-ser	poder-não-ser
não-poder-não-ser	não-poder-ser
saber-ser	Saber-não-ser
não-saber-não-ser (?)	não-saber-ser (?)

**Fonte:** Barros (1990, p.70-71).

A partir destas sobremodalizações, podem-se verificar as quatro categorias modais que modificam os enunciados de estado. Estas categorias estão inscritas nos verbos saber, dever, poder e querer. Com isso, os diferentes encadeamentos provenientes do confronto entre as quatro posições do querer-ser e do dever-ser caracterizam o objeto-valor quando este for determinado pelo querer, dever, poder e saber-ser.

#### 2.4 ASPECTUALIZAÇÃO E INTENSIDADE DA PAIXÃO

O componente patêmico define-se por ser concernente à modalização do ser, ou seja, ao estado do sujeito. Ao estudá-lo, deve-se considerar, além da análise da modalização, os elementos referentes à aspectualização e à intensidade. Para Fiorin (2000), o conceito de aspectualização, apontando que a ideia se refere ao processo discursivo que trabalha com as diversas categorias da enunciação, tais como: o tempo, o espaço e a pessoa.

Segundo o autor (2000), a foria é responsável pelo efeito de andamento e ritmo discursivo. Para ele, o estudo das paixões opera justamente com as grandezas contínuas e articuladas: aspectualização e intensidade. Sobre a aspectualização que caracteriza os tipos passionais e a intensidade, Fiorin (2000, p.190) considera que a aspectualização caracteriza os tipos passionais. Existem as paixões da duratividade, tais como o ressentimento, e as paixões da pontualidade, tais como a ira. Fiorin ainda afirma que existem as chamadas paixões de perfectividade, tais como o remorso. Além disso, o autor afirma que as paixões apresentam uma intensidade, como exemplo, Fiorin ressalta que a depressão exibe um andamento lento, enquanto a agitação tem um andamento acelerado.

Ao discorrer sobre o aspecto passional, Barros (1990) afirma que algumas classes de paixões apresentam como característica fundamental a aspectualidade durativa. Além de tratar da manifestação espacial do aspecto e o traço de profundidade, a autora salienta que paixões como a insatisfação e a decepção podem ser determinadas pela aspectualidade da duração e geram novos efeitos passionais. Sobre essa questão, Barros (1990, p.66) afirma que

[...] a insatisfação e a decepção, quer ocorram juntas ou separadamente, podem, como se viu, ser determinadas aspectualmente pela duração e prolongar-se em novos efeitos passionais, de mágoa que perdura ou de resignação, por exemplo. Outra possibilidade de desenvolvimento narrativo, também já entrevista, é a da insatisfação e da decepção conduzirem à aflição e à insegurança que, por sua vez, geram o sentimento de falta. (BARROS, 1990, p.66)

Segundo a autora (1988) a aspectualização é um componente temporal da sintaxe discursiva, a qual é responsável por transformar as funções narrativas em um processo. Barros (1988) considera que a aspectualização é importante para que se possam caracterizar as configurações passionais. A autora considera que a aspectualização transforma a ação em processo por meio do observador, ao atestar que a aspectualização mantém uma relativa independência da enunciação, na medida em que esta desembreia um sujeito do fazer e um sujeito cognitivo.

## 2.5 A ESPERA FIDUCIÁRIA

Para Greimas (1993) as paixões complexas apresentam um estado inicial de espera, que pode ser simples ou fiduciária. Na espera simples, o sujeito deseja estar em conjunção ou disjunção com seu objeto-valor. O sujeito de estado deseja a conjunção, mas não realiza uma *performance* para que esta seja concretizada. A relação ocorre entre o sujeito e o seu objeto-valor. Não há outros sujeitos envolvidos na aquisição do objeto-valor. Diferentemente, na espera fiduciária, o sujeito de estado mantém uma relação de confiança com o sujeito do fazer. A respeito desse tipo de espera, Barros (1988, p.64) argumenta que

[...] na espera fiduciária, o sujeito do estado mantém com o sujeito do fazer uma relação fundamentada na confiança. O sujeito do estado pensa poder contar com o sujeito do fazer para realizar suas esperanças ou direitos, ou seja, atribui ao sujeito do fazer um /dever fazer/. Não se trata, na maior parte das vezes, de contrato verdadeiro e sim de contrato de confiança, um pseudocontrato ou contrato imaginário. Dessa forma, o sujeito do fazer não se sente obrigado a fazer, já que sua modalização deontica não passa de produto da imaginação do sujeito do estado. (BARROS, 1988, p.64)

Barros (1988) descreve a relação entre as paixões complexas e os estados de espera,

dialogando com os estudos de Greimas (1993). A autora ressalta que na espera simples o sujeito deseja estar em conjunção ou em disjunção com um objeto-valor, sem nada fazer para isso acontecer. Na espera, o sujeito do estado deseja a conjunção, no entanto não quer ser o sujeito do fazer responsável pela transformação.

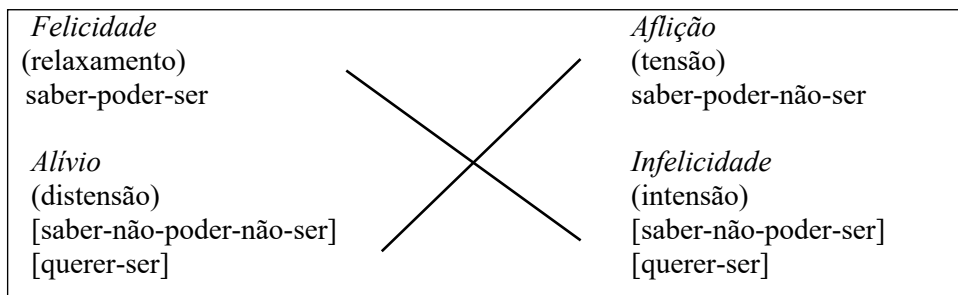
O estado de espera pode ser demarcado pela confiança ou pela insatisfação. Além disso, a espera é um estado disfórico marcado pela disjunção. A insatisfação conduz a um sentimento de falta e define-se pelo querer-ser em conflito com o saber-não-ser e com o crer-não-ser. A autora salienta que as paixões complexas são definidas pela combinação do querer-ser com o saber se haverá a conjunção desejada pelo sujeito de espera.

Nas canções de fado é possível notar como a insatisfação do enunciador o conduz a um sentimento de falta, em outras palavras, a uma disjunção com o objeto-valor pela ausência do sujeito amado. Neste sentido, a espera do enunciador do fado caracteriza-se pela recorrência de elementos negativos ou disfóricos, gerando uma isotopia do sofrimento do enunciador. Barros (1990) considera que “numa narrativa, o sujeito segue um percurso, ou seja, ocupa diferentes posições passionais, saltando de estados de tensão e de disforia para estados de relaxamento e de euforia e vice-versa.” (BARROS, 1990, p.47). A autora ressalta a distinção entre as paixões simples e as paixões complexas e atesta que

[...] distinguem-se paixões simples e paixões complexas, pelo critério da complexidade sintática do percurso. As paixões simples resultam de um único arranjo modal, que modifica a relação entre sujeito e o objeto-valor; enquanto as paixões complexas são efeitos de uma configuração de modalidades, que se desenvolve em vários percursos passionais. (BARROS, 1990, p.47).

Além disso, o saber-poder-ser sobremodaliza esta espera. Barros (1990) afirma que é destes casos que surgem a tristeza, o pesar, o tormento, a tortura, a angústia e a aflição. Na figura abaixo é possível perceber estas sobremodalizações:

Figura 1- Quadrado semiótico das paixões felicidade, aflição, alívio e infelicidade.



Fonte: Barros (1990, p.60).

No artigo “Paixões e apaixonados: exame de alguns percursos” (BARROS, 1990, p. 60-73), Barros (1990) considera que a modalização pelo saber-poder expressa uma variação passional, revelando ao sujeito a veracidade ou falsidade de sua relação com o objeto. A respeito desta modalização, a autora destaca

Felicidade: saber possível a conjunção desejada. Infelicidade: saber impossível a conjunção desejada. Aflição: saber incerta, evitável, insegura, a conjunção desejada. Alívio: saber certa, inevitável, segura, a conjunção desejada. (BARROS, 1990, p.63).

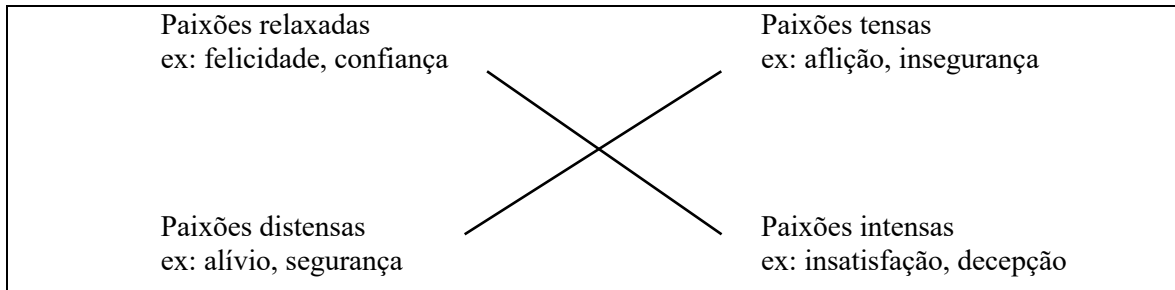
A autora (1990) argumenta que os lexemas de pesar, dor, tormento, tortura e angústia correspondem, em geral, à infelicidade. No entanto, Barros afirma que estes mesmos lexemas podem pertencer ao paradigma da aflição. Para a pesquisadora, a diferença consiste, essencialmente, na tensividade. Barros (1990) destaca que o sentimento de falta pode ocasionar o surgimento de novos efeitos passionais. As configurações passionais são desencadeadas pelo estado inicial de espera. Destas configurações interessam registrar a insatisfação e/ou a decepção. São elas responsáveis por definir três grupos de paixões. O primeiro grupo é o da amargura ou da mágoa. O segundo grupo refere-se à decepção ou à desilusão; e o terceiro grupo trata da frustração ou da tristeza.

A partir da configuração de novos estados passionais, Barros (1988) aborda as configurações provenientes de um estado inicial de espera, ressaltando os três grupos mencionados acima. Desse modo, a autora afirma que

[...] a insatisfação e/ou a decepção que não conduzem, de forma obrigatória, à liquidação da falta e que se prolongam ou não, durativamente, definem três grupos de paixões, exemplificadas respectivamente por: amargura ou mágoa, decepção ou desilusão e frustração ou tristeza. (BARROS, 1988, p.65).

Segundo Barros (1988), este grupo engloba as chamadas paixões lexicalizadas, as quais se caracterizam por estarem inscritas no texto. A insatisfação sozinha é capaz de gerar a frustração ou a tristeza. Estas paixões podem ser nomeadas de intensivas. Barros (1988) afirma que, de acordo com Zilberberg (1981), estas podem ser chamadas de paixões de ausência. A autora demonstra como essas paixões estão dispostas no quadrado semiótico abaixo:

Figura 2 - Quadrado semiótico das paixões relaxadas e tensas



Fonte: Barros (1990, p.63).

Para descrever este primeiro grupo, a autora (1988) considera a importância de reconhecer estas paixões como lexicalizadas e afirma que

[...] o grupo *a* engloba as paixões, lexicalizadas, que não se resolvem na falta de ser liquidada, mas se prolongam temporalmente. Seus três subtipos correspondem: um, aos efeitos passionais da insatisfação e da decepção – amargura, azedume, acrimônia, desagrado, amargor, desprazer; outro, aos da decepção apenas – desilusão, decepção, ressentimento, desengano, desapontamento; e o último, aos da insatisfação sozinha – frustração, tristeza. (BARROS, 1988, p.65-66).

Barros ainda atesta ainda que os lexemas referentes à infelicidade e à aflição podem ser distribuídos no seguinte quadro:

Quadro 2 – Quadro dos lexemas da infelicidade e da aflição

INFELICIDADE	AFLIÇÃO
infelicidade	aflição
descontentamento	pena
insatisfação	ansiedade
tristeza	ânsia
dor	cuidado
pesar	inquietação
tormento	agonia
tortura	
angústia	
frustração	

Fonte: Barros (1990, p.63).

A partir destes lexemas, Barros (1990) afirma que, para explicar uma paixão como a

frustração, por exemplo, não se pode apenas levar em conta a combinação modal do querer-ser com o saber-não-poder-ser. A autora discorre sobre o assunto e afirma que para

[...] explicar uma paixão como a frustração, que se define como <<estado daquele que, pela ausência de um objeto ou por um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação de um desejo ou de uma necessidade>>, significa não apenas dizer que esse efeito passional decorre da combinação do /querer ser/ com o /saber não poder ser/. (BARROS, 1990, p.64).

Segundo Barros, deve-se considerar o percurso narrativo da felicidade/satisfação, em que o sujeito espera os valores desejados e o da própria frustração, em que o sujeito anseia pelos valores, mas sabe ser impossível a conjunção desejada.

Com base no levantamento dos lexemas elencados pela autora (1990), pode-se refletir sobre como explicar as paixões presentes nas canções de fado. A distância entre o enunciador e o objeto-valor representa-se como obstáculo que priva o enunciador da conjunção desejada. Desse modo, pode-se afirmar que os efeitos passionais nas canções de fado serão decorrentes da combinação das modalidades do querer-ser e do não-poder-ser, na medida em que o enunciador deseja a conjunção, mas não consegue conquistá-la. Em alguns casos, pode ocorrer de o sujeito ter consciência de sua incapacidade. Nesse caso, tem-se o (saber) não-poder-ser. Assim, o saber representa uma modalidade acessória e não determinante.

## 2.6 REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DAS PAIXÕES

Com o advento dos estudos da Semiótica das Paixões, Fiorin (2007) aponta a distinção entre o ‘discurso apaixonado’ e o ‘discurso da paixão’. O autor afirma que “na enunciação, temos o ‘discurso apaixonado’, quando dos elementos linguísticos depreende-se um tom passional presente no próprio ato de tecer o texto” (FIORIN, 2007, p.11). Caracterizam-se, assim, as paixões do enunciador.

O fado apresenta um ‘discurso apaixonado’, na medida em que as paixões presentes na canção são mencionadas, ou seja, lexicalizadas no plano do conteúdo, ao passo que sua representação é decorrente da *performance* do fadista.

Ao estudar o poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves, Fiorin (2007) afirma que os vocativos, as exclamações, as apóstrofes, as reticências e os travessões, por fim, a própria linguagem do poema, revelam o ‘discurso apaixonado’ do próprio sujeito da enunciação. Fiorin (2007) considera que “esse discurso patemizado conduz-nos à apreensão do *éthos* do enunciador (um ator da enunciação), que está tomado pelo sentimento que imprime ao produto de seu ato enunciativo” (FIORIN, 2007, p.12).

As canções de fado caracterizam-se por apresentar o discurso patemizado, por meio do qual é possível perceber as paixões do enunciador como produto da enunciação passional.

No enunciado, a paixão pode ser representada, e Fiorin (2007) a define da seguinte maneira: “A paixão representada é aquela figurativizada pelas ações dos ‘seres humanos’ nos discursos que simulam o mundo ou pelos atos dos indivíduos numa situação tomada *sub specie significationis*, ou seja, como texto.” (FIORIN, 2007, p.12). Por meio do estudo da Semiótica da canção, será possível evidenciar como o prolongamento das vogais, a toada desacelerada da canção e as oscilações tensivo-emotivas constroem as significações passionais representadas, configurando, assim, o que se define por ‘discurso apaixonado’.

Na obra *Elementos de análise do discurso* (2005), Fiorin trata dos temas e das figuras. A tematização e figurativização são dois processos que operam no nível discursivo. Fiorin (2005) indica que a oposição básica que caracteriza estes dois processos é centrada na oposição concreto/abstrato. No entanto, o autor afirma que estes termos não são opositivos absolutamente, mas partem, de forma gradual, do elemento mais abstrato ao mais concreto.

Fiorin (2005) define que figuras são termos que remetem aos elementos pertencentes ao mundo natural, responsáveis por criar um simulacro da realidade. Em sequência, o autor ressalta que o

[...] tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc. (FIORIN, 2005, p.91).

É importante destacar que se deve descobrir os temas subjacentes às figuras. Fiorin (2005) indica que é necessário perceber a dominância dos elementos abstratos ou concretos de um determinado texto. Um texto temático poderá ou não ser construído por figuras. Segundo o autor, os elementos narrativos podem ser recobertos por temas que, algumas vezes, se concretizam por meio de figuras. Desta forma, percebe-se que as figuras podem não aparecer em um texto temático. No entanto, o texto figurativo terá, necessariamente, um nível temático. Assim, o autor considera que

[...] em todo texto, temos um nível de organização narrativa, que será tematizado. Posteriormente, o nível de organização temática poderá ou não ser figurativizado. O nível temático dá sentido ao figurativo e o nível narrativo ilumina o temático. A tematização pode ser manifestada diretamente, sem a cobertura figurativa. Temos então os textos temáticos. No entanto, não há texto figurativo que não tenha um nível temático subjacente, pois este é um patamar de concretização do sentido anterior à figurativização. (FIORIN, 2005, p.94).

Os temas e as figuras não podem ser associados isoladamente, mas é necessário

unificar estes elementos, de forma a criar um encadeamento de percursos figurativos e temáticos. Segundo Fiorin (2005), um percurso temático corresponde a um encadeamento de temas, ao passo que um percurso figurativo corresponde a um encadeamento de figuras.

Por fim, resta dizer que o estudo dos lexemas deve ser realizado com a finalidade de construir as significações no interior do texto. O que interessa, portanto, é perceber como os encadeamentos de figuras e de temas auxiliam na compreensão dos significados textuais.

Nas canções de fado, a correspondência entre as figuras e os temas irá configurar os estados passionais do enunciador. No fado será possível evidenciar que figuras como a noite, o quarto escuro e fechado, o céu cor de cinza, dentre outras, sugerem a construção dos temas da tristeza, da solidão, da angústia e da amargura do enunciador. É por meio destes temas que surgem as paixões. Nas canções de fado, as figuras e os temas são responsáveis pela construção das significações passionais presentes no plano do conteúdo da canção.

A *debreagem* enunciativa é um processo relevante para refletir sobre a construção do enunciado. Os estudos semióticos contemplam discussões acerca do processo de *debreagem* e de *embreagem*. Segundo Fiorin (1996), em sua obra *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo* (1996), a *debreagem* e a *embreagem* são elementos que instauram as categorias de pessoa, de espaço e de tempo no enunciado.

Outro aspecto teórico importante para este trabalho é o conceito de *debreagem* para a Semiótica. A *debreagem* é o processo em que a instância da enunciação se desprende de si mesmo, constituindo os elementos que fundam o enunciado, ou seja, as categorias de pessoa, de tempo e de espaço. A *debreagem* retira da instância da enunciação a pessoa, o espaço e o tempo e configura um não-eu, um não-aqui e um não-agora. Fiorin (1996) cita dois tipos existentes de *debreagem*: a enunciativa e a enunciva. Na *debreagem* enunciativa, estão presentes no enunciado os actantes da enunciação, o espaço da enunciação e o tempo. Pode-se dizer que no processo de *debreagem* enunciativa estão presentes no enunciado o eu, o aqui e o agora. Na *debreagem* enunciva, as categorias de actante, espaço e tempo são constituídas no enunciado não pelo eu, pelo aqui e pelo agora, mas sim pelo ele, pelo algures e pelo então.

Os processos de *debreagem* enunciativa e *debreagem* enunciva são capazes de produzir dois efeitos de sentido distintos. O primeiro deles é o de instaurar, no enunciado, a subjetividade e o segundo efeito é o da objetividade. Assim, pelo efeito de subjetividade estarão presentes nos textos os simulacros enunciativos e por meio do efeito de objetividade, são eliminadas as marcas de enunciação do texto. Barros (1990) trata das projeções da enunciação e considera que

[...] o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso,

tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais são os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos. (BARROS, 1990, p.54).

Desta forma, a debreagem configura um processo importante da enunciação para se pensar a construção dos efeitos de sentidos presentes nas canções de fado. Verifica-se que, em sua maioria, o enunciador do fado projeta-se no enunciado em primeira pessoa, o que confere a subjetividade no plano da enunciação. Além disso, as categorias de tempo e de espaço podem criar um efeito de sentido de distanciamento do enunciador, na medida em que este está separado de seu objeto-valor. Este efeito de distanciamento será relevante para considerar a construção dos efeitos passionais da solidão e da tristeza do enunciador das canções de fado.

## 2.7 MODOS SEMIÓTICOS DE EXISTÊNCIA

Dennis Bertrand (2003) afirma que o simulacro consiste em um desdobramento imaginário do discurso, como característica principal da enunciação passional. Assim, o autor considera que a projeção dos simulacros é uma característica da enunciação passional. Bertrand salienta que ela consiste em um desdobramento imaginário do discurso, em que o sujeito elabora objetos dotados de qualidades sintáxicas e semânticas. O autor (2003, p.379) considera que na troca passional, cada um dos interlocutores dirige seus simulacros aos simulacros do outro.

Segundo Greimas (1993) o conceito de simulacro definido como uma configuração resultante da abertura de um espaço imaginário que surge pelas cargas modais que afetam o sujeito. A instabilidade das identidades assumidas pelos sujeitos dissocia o universo do discurso de acolhida da paixão e o da própria paixão. Isto se deve aos desdobramentos do imaginário, ou, em outras palavras, em uma configuração passional, o sujeito desmembra-se em um sujeito de estado simulado; cria-se um espaço imaginário que afetará o sujeito. Neste sentido, Greimas (1993, p.58) salienta que

[...] o simulacro é uma configuração que resulta apenas da abertura de um espaço imaginário pelo efeito das cargas modais que afetam o sujeito: papéis actanciais, isto é, tudo o que afeta a representação sintática dos enunciados de junção, são as principais propriedades desses simulacros no sentido restrito. (GREIMAS, 1993, p.58)

Na perspectiva de Greimas (1993), a paixão é capaz de presentificar um conjunto de elementos tensivos e figurativos. Torna-se, então, necessário perceber como os objetos modais se relacionam com os simulacros modais. Neste sentido, o autor ressalta que a paixão

presentifica um conjunto de dados tensivos e figurativos, reunindo o objeto amado e o rival.

A existência do sujeito é representada por ser uma existência modal, ou seja, o sujeito define-se, sobretudo, pela modalização do seu ser e adquire papéis patêmicos. Os estados de alma relacionam-se, portanto, com a existência modal do sujeito, o qual segue um percurso que é gerado a partir de diversos estados passionais. Greimas (1993, p.53) afirma que na perspectiva da teoria Semiótica, compreendida como percurso de construção da existência semiótica, os modos de existência são o que caracterizam as diferentes etapas de construção, demarcando, assim, o percurso do sujeito.

A partir do estudo das modalizações do sujeito, a Semiótica passa a se preocupar, portanto, com os modos de existência do sujeito. Mello (2004) discorre sobre os três modos de existências modais do sujeito: o sujeito virtual, o sujeito atualizado e o sujeito realizado.

Primeiramente, há o sujeito virtual, aquele que quer e/ou deve fazer, mas que não sabe e/ou não pode fazer. Ou seja, este sujeito não está pronto para executar a *performance* da narrativa. Mello (2004) afirma que o sujeito atualizado é definido como “aquele que pode e que sabe fazer. Trata-se de um sujeito disjunto com o seu objeto” (MELLO, 2004, p.128).

Segundo o autor, o sujeito realizado é aquele que executou a ação e se responsabilizou pela transformação de estado na narrativa. Mello (2004) ainda considera que, atualmente, fala-se em uma quarta existência modal para o objeto. Acerca desse quarto tipo de existência modal, o autor afirma que hoje em dia, fala-se de uma quarta existência modal para o objeto. Mello (2004, p.128) afirma que se trata do sujeito potencializado, ou seja, de um estado intermediário entre o sujeito realizado e o sujeito atualizado. Dessa forma, o autor salienta que esta é uma existência modal pressuposta a partir da existência de um sujeito conjunto com o seu objeto, ou seja, um sujeito realizado.

Ao considerar o modo de existência dos sujeitos, Greimas (1993) desenvolve outros dois conceitos, o de tensividade e o de foria. Estes são fundamentais para o desenrolar do processo discursivo. A tensividade diz respeito à projeção das estruturas do descontínuo. Greimas (1993) aponta que a tensividade é capaz de transcender a instância da enunciação do discurso, surgindo como “simulacro tensivo”. A foria é designada pelo autor como um “aquém do sujeito da enunciação” (GREIMAS, 1993). Assim, Greimas (1993, p.17) afirma que

[...] a tensividade, fenômeno ampla e devidamente constatado, característica inseparável de todo desenrolar processual frásico ou discursivo, parecia poder ser dominada, num primeiro tempo, pela projeção das estruturas do descontínuo, com o risco apenas de adiar a construção de uma gramática aspectual que desse conta, ao mesmo tempo, de ondulações temporais e de sinuosidades espaciais. Entretanto, a urgência de completar a teoria das

modalidades, equilibrando as modalidades do ser e uma interrogação insistente sobre a natureza dos estados, dinâmicos e inquietos, obrigava a enfrentar diretamente a problemática das paixões. (GREIMAS, 1993, p.17)

Zilberberg (2011) afirma que “a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensividade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra” (ZILBERBERG, 2011, p. 66). Na perspectiva deste autor, em *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011), a tensividade é o conceito que se desmembra em dois componentes interligados entre si: a intensidade e a extensividade. O autor considera que os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma.

## 2.8 CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SAUDADE E DA NOSTALGIA

Com base nos conceitos da Semiótica tratados anteriormente, pode-se considerar que a saudade e a nostalgia são paixões que se relacionam ao sentimento de falta. Nesse sentido, a falta é o que modaliza o sujeito da espera, o qual quer-se, ou seja, quer estar conjunto ao objeto. O percurso que caracteriza a saudade assim como a nostalgia evidencia a interseção de alguns elementos que caracterizam a discursivização destas paixões. Os elementos recorrentes na configuração passional da saudade e da nostalgia são o próprio sentimento de falta, a memória, a lembrança, a relação temporal entre passado e presente, e a presença de aspectos positivos, ou eufóricos, e/ou negativos, ou seja, disfóricos.

No entanto, compreender a significação destes dois lexemas pressupõe identificar os traços distintivos que os caracterizam. Desse modo, pode-se inferir que a saudade se configura como uma paixão que, por sua vez, pode apresentar um aspecto positivo ou um aspecto negativo, que irá depender do contexto do percurso do enunciador, o qual será sempre o sujeito da falta.

A saudade revelará um sujeito eufórico, o qual deseja estar conjunto, nessa medida tem-se o sujeito modalizado pelo querer-ser. Como consequência da possibilidade de conjunção, cria-se no sujeito de estado o pulsar pela conjunção. O querer estar conjunto torna-se mais presente e instaura no sujeito da falta a latência da possibilidade. Com isso, o sujeito torna-se esperançoso e, por conseguinte, a saudade desencadeia outra paixão em sua macrossintaxe passional: a esperança. Pode-se considerar que a saudade apresenta semas de valor positivo, diferentemente da nostalgia, cujos semas serão predominantemente negativos.

Em relação à disforia ou ao aspecto negativo, a saudade revela-se mais branda do que a

nostalgia, a qual caracteriza-se por apresentar uma maior intensidade em se tratando dos valores negativos.

A macrossintaxe passional da saudade revelará paixões provenientes da falta, bem como paixões de valor positivo. Dentre estas paixões, destacam-se a esperança, a tristeza, a resignação e a própria nostalgia. Se o percurso narrativo do enunciador for construído por valores de caráter negativo, instaura-se o sentimento de frustração, o qual delinea-se pela continuidade, ou seja, tem-se a frustração contínua.

Ainda em relação à saudade, se a memória ativa a disjunção do sujeito com o objeto, ela igualmente e simultaneamente ativa a possibilidade de conjunção. Assim, o tempo presente do enunciador cujo percurso é configurado pela saudade torna-se um elemento favorável às esperanças do sujeito da falta.

Em contrapartida, em relação à nostalgia, se a memória ativa a disjunção do sujeito com o objeto, ela igualmente e simultaneamente ativa a impossibilidade da conjunção. Dessa forma, o tempo presente do enunciador torna-se um elemento desfavorável às expectativas do sujeito da falta. Como consequência da impossibilidade da conjunção, cria-se no sujeito de estado a aceitação da disjunção. A impossibilidade de estar conjunto instaura no sujeito a resignação em relação ao sentimento de falta e à aceitação da impossibilidade.

O sentimento de frustração do sujeito cujo percurso é configurado pela nostalgia caracteriza-se por ser recorrente. Por um lado, a saudade revela o sentimento de frustração contínua do sujeito da falta, por outro, a nostalgia revela o sentimento da frustração contínua. Os semas que caracterizam a configuração passional da nostalgia são predominantemente negativos, enquanto na configuração da saudade, pode-se ter semas de valor positivo.

Nesse sentido, a saudade pode ter sua significação construída por elementos eufóricos e/ou disfóricos e a nostalgia irá se constituir por elementos de caráter disfóricos. Sendo que a nostalgia ativa no sujeito da falta os valores negativos ou disfóricos, sua macrossintaxe passional irá evidenciar as seguintes paixões no percurso do sujeito: a resignação, a angústia, a melancolia, a frustração, a tristeza e a depressão.

Para ilustrar os traços distintivos que caracterizam a saudade e a nostalgia, o quadro abaixo sintetiza as definições mencionadas anteriormente. Por meio dessa compreensão, será possível definir o percurso gerativo do sentido da saudade e da nostalgia.

Quadro 3 – Quadro dos lexemas da saudade e da nostalgia

Saudade	Nostalgia
1. Falta	1. Falta

2. Memória (simulacro)	2. Memória (simulacro)
3. Lembrança (positiva/negativa)	3. Lembrança (positiva/negativa)
4. Temporalidade (passado/presente)	4. Temporalidade (passado/presente)
O objeto pode ser deslocado do passado e vir para o presente.	O sujeito desloca-se para o passado e encontra-se em estado de êxtase.
5. Sobremodalização:  querer-ser/ poder-ser possibilidade de ser	5. Sobremodalização:  querer-ser/ não-poder-ser impossibilidade de ser
6. Tensividade (branda)	6. Tensividade (intensa)
7. Aspecto (durativo)	7. Aspecto (durativo)
8. Possibilidade de conjunção. O tempo presente do enunciador é um elemento favorável às esperanças do sujeito da falta.	8. Impossibilidade da conjunção. O tempo presente do enunciador é um elemento desfavorável.
O tempo presente aponta para a ausência, assim ele torna-se um elemento negativo ao sujeito.	Embora o tempo presente aponte a impossibilidade da conjunção, a lembrança traz um estado de êxtase para o sujeito.
9. Sujeito esperançoso	9. Sujeito resignado
10. Como consequência da possibilidade de conjunção, cria-se no sujeito de estado o pulsar pela conjunção.	10. Como consequência da impossibilidade da conjunção, cria-se no sujeito de estado a aceitação da disjunção.
11. O querer estar conjunto torna-se mais presente e instaura no sujeito da falta a latência da possibilidade.	11. A impossibilidade de estar conjunto instaura no sujeito da falta a resignação em relação ao sentimento de falta e à aceitação da impossibilidade.
Por outro lado, o querer estar conjunto e a impossibilidade aponta para a disjunção do sujeito da falta.	O sujeito transporta-se ao tempo passado e entra em conjunção com a memória (simulacro) em relação ao objeto.
12. Macrossintaxe passional: esperança, júbilo, tristeza, melancolia.	12. Macrossintaxe passional: resignação, angústia, frustração, melancolia, depressão, tristeza, júbilo.
13. Elemento eufórico/disfórico	13. Elemento eufórico/disfórico

Com base no quadro acima, verifica-se a presença dos elementos que, semioticamente, definem a saudade e a nostalgia no âmbito de sua significação discursiva. Para tanto, torna-se relevante observar como tais definições procedem tendo por base as canções de fado.

A fim de discutir a construção do significado nestas duas paixões, deve-se, primeiramente, discorrer sobre alguns conceitos básicos inerentes à Semiótica da canção, cujo foco recai sobre o estudo da significação tendo por objeto o discurso musical.

## 2.9A SEMIÓTICA DA CANÇÃO E OS ESPAÇOS TENSIVOS

A Semiótica da canção evidencia a relação de interdependência entre a melodia e a letra. Os investimentos passionais trouxeram novas perspectivas para uma análise do plano do conteúdo e do plano da expressão musical.

O trabalho desenvolvido pelo professor e músico Luiz Tatit em *Semiótica da canção* norteia-se pelas pesquisas desenvolvidas por Greimas e Fontanille e por Zilberberg. Na obra *Análise semiótica através das letras* (2001), Tatit fundamenta-se nas diretrizes de estudo presentes na obra *Semióticas das paixões* (1993), de Greimas e Fontanille. O trabalho desenvolvido por Tatit (2001) consiste em reduzir a distância entre a teoria e a prática semiótica. Nesse sentido, o autor sustenta-se no modelo semiótico desenvolvido por Greimas nos anos setenta e oitenta.

A respeito do conceito de foria, Tatit (2001) argumenta que, por meio da articulação da categoria fórica é possível verificar que em determinada canção haverá a prevalência dos valores disfóricos sobre os eufóricos. Valores eufóricos são estruturas de caráter positivo, em contrapartida, os valores disfóricos são estruturas de caráter negativo. Tatit (2001) define o conceito de foria como elemento decorrente da presença sensível do homem, e afirma que

[...] a foria é uma espécie de proto-sintaxe, decorrente da presença sensível do homem (categorizada como um enunciador universal), que determina, em termos sumários, que algo acontece (em distensão) ou deixa de acontecer (por contenção). Ambas as direções, afirmativa ou negativa, já revelam um comprometimento emocional do ser envolvido em todo o complexo gerativo. (TATIT, 2001, p.19).

O autor sugere critérios consistentes para a análise de canções, considerando os elementos de ordem actancial, modal, aspectual, espacial, temporal e de ordem tensiva. Partindo do arcabouço teórico de Greimas e Fontanille (1993), Tatit (2001) considera a existência dos desdobramentos das indagações tensivas, desenvolvidos já nos anos noventa, em que estão presentes as instabilidades passionais e os valores fóricos.

Segundo Tatit (2001), a canção é responsável por promover a remotivação dos elementos próprios do discurso oral, cadeia linguística que estabiliza e fortalece o plano da expressividade vocal. Segundo o autor, a questão da interdependência da melodia e da letra é relevante para analisar a passionalização a ser evidenciada no processo da junção destes dois elementos. Assim, segundo Tatit (2001, p.45),

[...] a canção promove a remotivação constante dos componentes próprios do discurso oral – cadeia linguística e perfil entoativo – gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral, pela estabilidade e consequente fortalecimento do plano da expressão. Durante essa operação, a

relação sujeito/objeto vai sendo reproduzida na letra, na melodia e demais recursos musicais, ora dentro de uma dimensão extensa, ora através do contato de elementos vizinhos, mas sempre em função do estreitamento dos laços entre expressão e conteúdo. (TATIT, 2001, p.45)

A relação entre o sujeito e o objeto torna-se evidente na letra, na melodia e nos recursos musicais, quer seja em uma dimensão extensa ou em contato com outros elementos. Aqui, ter-se-á sempre em vista a estreita ligação do plano da expressão musical com o plano do conteúdo. A respeito do plano do conteúdo e do plano da expressão, Hjelmslev (2007) os define como o significado do texto (plano do conteúdo) e a manifestação do conteúdo (plano da expressão). Assim, o plano do conteúdo refere-se ao que o texto diz e o plano da expressão indica o modo como o texto diz. Sobre este estudo de Hjelmslev, Cortina e Marchezan (2007, p.399) afirmam que Hjelmslev reafirma o duplo recorte na substância do conteúdo e da expressão. Por meio desse desdobramento, os autores consideram que Hjelmslev abriu caminho para o estudo do isomorfismo dos dois planos, da expressão e do conteúdo, tendo por inspiração os conceitos em fonologia de semema e sema e, de forma homóloga, de fonema e fema.

Segundo o *Dicionário de Semiótica* (1994), de Greimas e Fontanille, o conceito de sema refere-se à unidade mínima da significação, que está presente no plano do conteúdo. Este termo corresponde ao fema, o qual representa a unidade mínima do plano da expressão. O sema é o elemento constituinte do semema, assim como o fema é elemento constituinte do fonema. Dessa forma, o semema representa a unidade maior que engloba o sema, assim como o fonema representa a unidade maior que engloba o fema.

Neste sentido, pode-se considerar que um sistema semântico pode ser construído por meio do plano do conteúdo e do sistema fonológico, cujas articulações configuram o plano da expressão. Tatit destaca, em sua obra intitulada *Musicando a semiótica* (1997), a importância do plano da expressão para as leis rítmicas da silabação. O autor indica que o plano do conteúdo musical se refere ao que a música diz e o plano da expressão indica a maneira como o discurso musical expressa este conteúdo. Sobre o plano da expressão, Tatit (1997, p.18-19) afirma que

[...] o plano da expressão que interessa à semiótica não é mais, evidentemente, aquele que tratava das oposições fonológicas ou das realizações fonéticas. Nada tem a ver também com a crença de que o som funcionaria como a materialização direta do sentido ou como representação auditiva do *continuum* fórico, de modo que a descrição sonora pudesse parafrasear a descrição de sentido. O plano da expressão pertinente, nessa fase de pesquisa em que o objeto descritivo possui a dimensão do discurso e seus elementos articulam-se na extensão sintagmática, é aquele que compreende as leis rítmicas da silabação. (TATIT, 1997, p.18-19)

O autor nomeia de perfil rítmico-melódico o processo de estabilização melódica que uma canção prevê, considerando a interconexão entre ataques rítmicos, representados por consoantes e por acentos vocálicos e pelas durações de sonoridade decorrentes foneticamente das vogais. Tatit (2007, p.45) define o perfil rítmico-melódico como

[...] o processo de estabilização melódica de uma canção prevê necessariamente a imbricação dos ataques rítmicos (representados foneticamente pelas consoantes e acentos vocálicos) com as durações de sonoridade propriamente dita (instaladas foneticamente nas vogais), dando origem ao que chamamos de perfil rítmico-melódico. (TATIT, 2007, p.45)

A composição de uma canção estrutura-se a partir da dinâmica entre os ataques que sustentam os impulsos e as durações vocálicas. Tanto os ataques e as durações apresentam como dimensão extensa a aceleração e a desaceleração, que se manifestam no acompanhamento instrumental pela ação da batida e da harmonização.

Segundo Tatit (2007), “o canto é essa eterna oscilação entre os ataques e os contornos valorizando ora a conjunção imediata entre os motivos, ora a conjunção à distância, mediada por uma roda a ser percorrida.” (TATIT, 2007, p. 45). Nas canções de fado, esta oscilação se faz evidente, tendo em vista, essencialmente, a conjunção à distância entre o enunciador e o sujeito amado. São as distâncias os elementos propulsores que instauram as configurações passionais decorrentes da disjunção, ou seja, da falta.

O perfil rítmico-melódico do fado caracteriza-se pela presença de intensos ataques rítmicos das vogais. Estes ataques atenuam os ataques das consoantes, o que torna a canção mais lenta e propícia à introspecção, como será demonstrado em outra seção deste trabalho. Neste sentido, as canções de fado apresentam, de forma recorrente, um processo de desaceleração. Este processo irá favorecer a configuração de um estado passional.

Tatit (2007) afirma a importância de se compreender a relação da junção entre a melodia e a letra, a fim de perceber como o plano do conteúdo e o plano da expressão interligam-se e constroem um todo significativo. Um ponto relevante destacado pelo autor é justamente a identidade entre o sujeito e o objeto. Estes elementos estão na base da conjunção entre os temas musicais. Os contornos da trajetória melódica são delineados, basicamente, a partir dos alongamentos vocálicos. Neste percurso, pode ocorrer a disjunção entre o sujeito e o objeto marcada por forças antagonistas que geram obstáculos. Por meio deste processo, surgem as paixões tensas. Estes desdobramentos devem-se à busca das identidades melódicas. Segundo Tatit (2007), são eles que promovem a abertura da canção para uma narratividade no plano da expressão. A partir desta abertura, as canções podem ser agrupadas entre “temáticas”

e “passionais”. Com isto, o autor afirma que

[...] na base dessa valorização do percurso está a disjunção temporária entre o sujeito e o objeto, traduzida pelas forças antagonistas das desigualdades, que, entretanto, não representa a perda do valor nem do desejo de reaver o objeto apesar dos obstáculos. A busca das identidades melódicas à distância gera os desdobramentos que abrem a canção para uma narratividade também no plano da expressão. (TATIT, 2007, p.46).

Tatit (2007) define que as canções temáticas são aquelas em que o actante executa uma *performance*, levando o sujeito a um fazer. As canções passionais são assim nomeadas, pois demarcam a existência de uma distância na relação do sujeito com o objeto. É este distanciamento que define o quadro de estabilização de algumas canções, definindo os traços de desaceleração, alongamento de duração, contornos, desdobramento e direcionamento da linha melódica. Sobre a passionalização da canção, Tatit (2007, p.47-48) salienta que

[...] na série passional, assim chamada por alimentar uma relação de distância entre sujeito e objeto, o agrupamento quase exclusivo de traços como a desaceleração, alongamento de duração, contornos, desdobramento e direcionamento da linha melódica define, por exemplo, o quadro de estabilização de *A primavera* (cf. Ex. 2), *Eu e a brisa*, *Clarice*, *Torre de Babel* cujo valor de cada fragmento depende da extensão completa da melodia. Essa valorização do percurso está diretamente ligada à maior permanência da voz em cada grau da sequência melódica. Esses traços de abertura do plano da expressão ressoam “distâncias” ou disjunções parciais apresentadas na letra, onde o sentimento de falta (retratado por saudade, solidão, mistério ou desentendimento) convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro. (TATIT, 2007, p.47-48)

Pode-se afirmar, então, que o processo de passionalização de uma canção é decorrente da disjunção entre o sujeito e o objeto. Nas canções de fado, esta disjunção torna-se evidente ao retratar o sentimento de falta, o que provoca uma tensão entre o sujeito e o objeto. Acerca deste processo de disjunção nas canções passionais, Tatit (2007, p.47-48) argumenta que essa valorização do percurso se relaciona diretamente à maior permanência da voz em cada grau da sequência melódica. Segundo o autor, são esses traços que fazem ressoar as “distâncias” ou disjunções presentes nas letras, onde o sentimento de falta, expresso pelos estados de alma da saudade, da solidão e do desentendimento, convive em tensão com o desejo do reencontro.

No corpo de uma canção, a relação entre os processos de tematização e passionalização devem ser avaliados, considerando a compatibilidade entre a letra, a melodia e a instrumentação nas dimensões extensas e intensas, cuja base sempre irá partir da relação entre o sujeito e o objeto. Tatit (1997) tece algumas considerações sobre a atuação da fala na canção. O autor afirma que a linguagem oral é muito importante para se analisar a atualização ritmo-melódica da canção. O emprego de consoantes e os acentos vocálicos contribuem para

que as oposições fonológicas e morfológicas viabilizem a criação de funções narrativas (sujeito/objeto, destinador/destinatário, persuasão/interpretação), fornecendo, assim, base para o surgimento do conteúdo linguístico ou o tema da canção. Ao tratar da atuação da fala na canção, Tatit (1997, p.102) afirma que

[...] as mesmas consoantes que se transformam em ataques rítmicos e, juntamente com os acentos vocálicos, contribuem para engendrar o gênero musical da canção, essas mesmas consoantes recortam a sonoridade da voz tornando-a inteligível e traduzindo-a nas oposições fonológicas e morfológicas que possibilitam, em outro nível, a apreensão de frases e de funções narrativas (sujeito/objeto, destinador/destinatário, persuasão/interpretação etc.). Daqui surge o conteúdo linguístico conhecido como o tema da canção. (TATIT, 1997, p.102)

Com isso, torna-se importante considerar uma abordagem das canções de fado e, a partir de um olhar semiótico, verificar como as vogais são capazes de gerar tensões emotivas, ao instaurar uma tensão passional que revela a interdependência da melodia e da letra. As tensões servem para criar uma progressão melódica que gera o conteúdo, ou seja, constrói uma significação e configura um estado passional.

Nas canções de fado que constituem o *corpus* desta pesquisa verifica-se que as tensões geradas pelo prolongamento de vogais são evidentes, principalmente de forma a criar tensões emotivas que configuram um estado passional. Como exemplo da instauração destas tensões, pode-se citar a canção “Saudade das saudades”, na qual o perfil melódico da voz da fadista intensifica-se. O prolongamento de vogais atenua os ataques rítmicos das consoantes, tornando a canção propícia à introspecção e à configuração de um estado passional caracterizado pelo sentimento de falta.

Por isso, são as tensões instauradas durante uma canção que viabilizam a configuração de um estado passional de solidão, de tristeza, de saudade e de frustração. Este estado interior, nomeado pela Semiótica das Paixões como estado de alma, compatibiliza-se com as tensões que geram a ampliação de frequência e de duração da voz. A esse respeito, Tatit (1997, p.103) afirma que

[...] a configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. (TATIT, 1997, p.103)

Pode-se inferir, então, que as canções de fado apresentam características próprias do processo de passionalização, pois evocam estados de alma e constroem-se por meio de uma tensividade que gera um estado de tristeza, de melancolia, de amargura e de solidão.

Ao estabelecer a relação entre a construção melódica da canção e o componente linguístico, Tatit (1997) elenca três diferentes processos relevantes ao estudo da canção em uma perspectiva temática, passional e figurativa. Estes processos são nomeados pelo autor de tematização melódica, passionalização melódica e figurativização melódica.

A tematização melódica corresponde a uma tematização que qualifica o ser de um actante e o leva a um fazer, ou seja, o induz a executar uma *performance*. Esse actante será construído por inúmeros traços figurativos. Sobre este processo, Tatit (1997, p.121) ressalta que a tematização melódica corresponde à tematização narrativa. Segundo o autor, o actante é atoralizado com diversos traços figurativos, compreendidos como a expressão do mundo natural. Segundo Tatit, tudo ocorre como se a concretização do motivo melódico representasse a figura discursiva ou a manifestação do ator.

A passionalização melódica corresponde à passionalização que se destaca nos contornos melódicos representados no plano expressivo. Este processo melódico refere-se à tensividade que surge por meio das disjunções e das conjunções dos actantes narrativos. Assim, Tatit (1997, p.121) considera que

[...] a passionalização melódica corresponde a passionalização como estado modal narrativo. Nesse sentido, a tensividade contida nos contornos melódicos representa, no plano da expressão, a tensividade decorrente das disjunções e conjunções dos actantes narrativos do plano do conteúdo. Não é à toa que quase todas as canções do segundo modelo tratam do tema da separação ou da união amorosa. (TATIT, 1997, p.121)

O sentimento de falta sentida pelo enunciador do sujeito amado gera a disjunção, instaurando um conflito emocional no plano do conteúdo da canção, que se compatibiliza ao plano da expressão musical.

Além da tematização e da passionalização, destaca-se também a figurativização melódica. A figurativização é o processo que corresponde ao aumento da deitização, atraindo a atenção para a situação enunciativa. Isto ocasiona uma utilização considerável de imperativos, vocativos e demonstrativos, elementos estes capazes de presentificar a enunciação. A utilização de vocativos e demonstrativos é evidente na canção “Desfado”, a qual expressa, por meio da interjeição ‘ai’ a dor que o enunciador sente, seguido de um encadeamento de diversos estados passionais. Tal construção pode ser observada nos versos abaixo:

- 7 *Ai que tristeza, esta minha alegria*  
 8 *Ai que alegria, esta tão grande tristeza*  
 9 *Esperar que um dia*  
 10 *eu não espere mais um dia*  
 11 *por aquele que nunca vem*  
 12 *e que aqui esteve presente*

Ao definir os critérios tipológicos para a melodia, Tatit (1997) destaca que são três os modelos de construção de uma melodia: a duração, a altura (ou frequência) e o timbre. A duração refere-se ao processo rítmico-melódico: são os ataques rítmicos que influem nos componentes fonológicos, priorizando as consoantes que interrompem a sonoridade. O autor salienta que

[...] a importância atribuída aos ataques rítmicos repercute na escolha dos componentes fonológicos da face linguística, dando prioridade às consoantes que funcionam como interruptoras da sonoridade. A concentração da tensividade do parâmetro de duração corresponde, neste caso, a uma redução da permanência vocálica, efeito produzido pela disseminação ágil dos acentos, e, conseqüentemente, a uma valorização das células rítmicas como portadoras de pulsação e estímulos somáticos. Quanto mais dinâmico o andamento dessas células, mais sintonia adquire com relação aos movimentos regulares do nosso corpo (batimento cardíaco e inspiração/expiração). (TATIT, 1997, p.119).

Na duração, Tatit (1997) afirma que a tensividade corresponde a uma redução vocálica, valorizando as células rítmicas responsáveis pela pulsação e estímulos somáticos. Em relação à altura ou frequência, o investimento tensivo caracteriza-se, sobretudo, pela ampliação das durações vocálicas da tessitura melódica. Neste sentido, há uma forte tendência para explorar a região aguda, em que as cordas vocais mais expressam, de forma física, a sua tensividade.

As canções de fado buscam explorar a região aguda de forma a gerar a alta tensividade do estado interior do enunciador. É possível notar como a melodia vocal do fadista expressa a alta tensividade do estado passional de tristeza, por meio dos prolongamentos vocálicos em alguns vocábulos.

Segundo Tatit (1997), o prolongamento e a pulsação atrelados à melodia podem estar relacionados, normalmente, com o conteúdo de caráter afetivo. Tatit (1997), este processo gera um campo tensivo-emotivo, o prolongamento das durações valoriza a manutenção das vogais e as oscilações de altura no contorno melódico. Ao se relacionarem ao componente linguístico, essas oscilações podem ser descritas, na perspectiva de Tatit (1997), em termos das seguintes modalizações: o querer, o dever, o crer, o saber e o poder. Assim, o autor afirma que

[...] o prolongamento das durações, por si só, ajuda a deslocar o pólo de investimento e de concentração tensiva, pois, na medida em que neutraliza ou, pelo menos, atenua o papel das pulsações, valoriza as permanências nas vogais e, conseqüentemente, as oscilações de altura em todas as fases do contorno melódico. A própria dinâmica de polarização tonal, que subjaz a toda canção popular, destaca-se como importante fator de tensividade em função da valorização das alturas. Quando em correlação com o componente linguístico, essas oscilações poderão ser descritas, com certa precisão, nos termos das modalidades: *querer*, *dever*, *crer/saber* e *poder*. Uma tal tensividade, criada pela ampliação das alturas e das durações, corresponde, pois, à passionalização de expressão. (TATIT, 1997, p.119).

Tatit (1997) define que a ampliação da altura e da duração representam o processo de passionalização de expressão. O autor também trata do terceiro modelo de construção melódica referente ao timbre. Este modelo corresponde a um processo de distensão. Tatit (1997, p.120) nomeia de figurativização de expressão o conceito em que

[...] as acentuações melódicas permanecem atreladas às acentuações linguísticas, assim como os ataques das notas podem se desdobrar ou se reduzir de acordo com o número de fonemas consonantais. A métrica de expressão fica a serviço da ordenação argumentativa e narrativa do conteúdo linguístico. Trata-se de um procedimento muito semelhante ao do discurso coloquial, onde dispensamos as rimas, as aliterações e a estabilidade entoativa. Por isso, não é fácil operar melodicamente nesse limite. Uma melodia de canção jamais pode ser completamente entoativa; no entanto, o simples fato de indicar essa tendência já revela um processo que denominaremos figurativização enunciativa de expressão. (TATIT, 1997, p.120).

A configuração dos contornos melódicos perde sua força tensiva, aproximando-se, assim, do discurso oral. Isto faz com que as acentuações melódicas sejam interligadas às acentuações linguísticas, a métrica da expressão organiza-se por meio da narratividade do plano linguístico, revelando um processo nomeado de figurativização enunciativa de expressão. Com base nestes conceitos, o estudo da Semiótica musical, presente nos textos do professor Tatit (1997 e outros), sintetiza a importância de compreender alguns elementos da extensão melódica.

Ao retomar o conceito de passionalização, Tatit (2001) afirma que a forma extensa da desaceleração é propícia aos estados da paixão. Com isso, o autor fornece diretrizes de estudo para a análise da configuração dos estados passionais de uma canção.

Segundo Tatit (2001), são os valores investidos na duração vocálica que configuram os estados de paixão decorrentes de objetos perdidos ou ausentes. Para o autor, a forma corrente do processo de desaceleração é a tonalização, que se refere à valorização dos tons e das alturas das notas, alongando o perfil-melódico e favorecendo as durações passionais da forma extensa. O arcabouço teórico presente nos textos de Tatit caracteriza-se como bastante

relevante e pertinente para analisar os procedimentos de análise das canções de fado de fado que compõem o *corpus* em questão. Por meio da análise destas produções, será possível perceber como o alongamento da voz e as retenções vocálicas corroboram a configuração da duração do estado passional de solidão e de tristeza do enunciador da canção.

## 2.10 A SAUDADE E A NOSTALGIA NO DISCURSO MUSICAL DO FADO

Ao pensar o discurso musical, deve-se tratar, em primeira instância, da análise do plano de nível discursivo, considerando-se os textos que apresentam uma enunciação. A construção da significação musical ocorre por meio do perfil dos níveis discursivos.

A princípio, a compreensão sobre música e discurso musical é essencial. A música é compreendida enquanto linguagem, sendo uma manifestação de caráter estético, cuja construção depende dos fatores de criação de determinado cancionista. O discurso musical abarca um enunciador, o discurso e o enunciatário.

Sabe-se que o discurso musical é proveniente de um conjunto que se estrutura por meio de uma sequência lógica. Isto posto, o compositor, o arranjador e o intérprete tem uma função proeminente no que tange à organização do discurso musical nos termos referentes à forma, ao andamento, aos timbres e à harmonia da canção. Essa construção é um processo exaustivo, a qual contempla o conjunto de elementos que cerceiam a composição do fato musical, o qual, uma vez organizado em seus elementos estruturais, expressará os valores inscritos na tessitura musical.

Em *Semiótica da canção* (2007), Tatit tece um panorama em relação aos elementos que são essenciais para a compreensão da epistemologia da Semiótica musical. Para realizar tal tarefa, tendo em vista a análise de canções e a música como objeto de estudo em questão, o autor parte de noções da Semiótica tensiva, explicando alguns conceitos presentes nas obras de Zilberberg, e de Saussure e Hjelmslev.

Tatit concebe a canção como tessitura musical, um texto de caráter sincrético, e coloca o plano da expressão musical frente aos conceitos que os autores citados acima visaram a articular. Partindo dos estudos greimasianos da Semiótica Francesa, Tatit discorre acerca da perspectiva tensiva, cuja proposta surgiu da necessidade de articular conteúdos inerentes à dois planos, um referente aos estados de coisas e outro referente aos estados de alma. Dessa forma, criam-se dois tipos de valências, as quais desmembram-se na profundidade extensa e na profundidade intensa, o que se denominou, segundo Fontanille e Zilberberg (2001), como eixo da extensidade e eixo da intensidade. Nesse ínterim, o sentido que se constroi na música

é compreendido enquanto um contínuo.

Isto posto, verifica-se que a compreensão de uma epistemologia da Semiótica musical visa a comportar a Semiótica, teoria geral da significação, como sujeito epistêmico, enquanto a canção comporta-se como objeto descritivo de tal construto epistemológico. Sendo assim, torna-se relevante um olhar que se debruce sobre os valores de nível profundo da tessitura musical.

As principais formas de tratamento melódico das canções são desenvolvidas por meio da oscilação, ora entre a concentração, ora entre a extensão, tendo em vista o grau de proximidade entre sujeito e objeto, o que será fator determinante para a delimitação da aceleração ou desaceleração e do andamento da canção.

Dentro da epistemologia da Semiótica musical, também tem papel relevante os fundamentos silábicos, os quais seguem os parâmetros da reflexão de Saussure sobre a silabação, mas sustentam sua base teórica no modelo proposto por Zilberberg. Nesse sentido, a sílaba, categoria fônica da cadeia da fala, apresenta como parâmetro a abertura (crescente ou decrescente) e a sonoridade, a qual é demarcada pela concepção rítmica (explosão e implosão) do plano da expressão. Neste plano, os acentos das sílabas incidem sobre a dimensão das palavras e suas entonações; em contrapartida, no plano do conteúdo, tem-se os morfemas nominais ou verbais, que incidem sobre o enunciado.

Ao tratar da melodia, Tatit afirma que as contribuições de Zilberberg e o avanço no estudo do nível profundo, tensivo, levou à determinação das noções de tempo mnésico e tempo rítmico. Ambos influem sobre o andamento, acelerado ou desacelerado, do mesmo tempo rítmico, expandindo o processo de concentração ou de extensão passional do contínuo melódico. Tatit ressalta que, quanto maior for o compromisso com a extensão passional, maior serão as oscilações musicais na tessitura, deslocando as valências intensas e extensas ora para os movimentos conjuntos (graus imediatos) ora para os movimentos disjuntos (graus intervalares).

Deve-se ter em vista que uma epistemologia da Semiótica musical, a qual é regida pelo estudo específico da produção gerativa de sentido, volta-se, sobretudo, para os níveis profundos do percurso gerativo, regulando o modelo silábico e a abordagem conjunta da letra com a melodia.

Ainda resta acrescentar, como fatores fundamentais à compreensão da Semiótica musical, a presença de dois níveis, a saber: o nível fórico, o qual abarca os procedimentos sintagmáticos e o nível missivo, o qual é instaurado pelo próprio sujeito da enunciação. Desse modo, Tatit define a foria como uma espécie de *continuum* dinâmico, que abarca as

continuidades e descontinuidades do sujeito em relação de sentido com os valores dominantes e recessivos. A título de explicação, autor considera que se depreendem

O nível fórico (tensivo), como instância teoricamente pressuposta, e o nível missivo já contendo os valores emissivos e remissivos, que são protótipos, respectivamente, dos programas e dos anti-programas (narrativos e melódicos) engendrados nos níveis de superfície. (...) O nível missivo pode ser considerado o lugar por excelência em que o sujeito da enunciação opera com os valores abstratos antes de se submeter às leis de um sistema de significação específico. (2007, p.15)

Assim, verifica-se o meio pelo qual devem ser compreendidas as continuidades e descontinuidades que influem nos valores emissivos e remissivos dos níveis e da geração de sentido do perfil linguístico ou do perfil melódico. Os programas emissivos e remissivos revelarão as variações de andamento (aceleração e desaceleração), bem como as variações de compatibilidade na junção da melodia com a letra. Tais relações são vislumbradas no processo analítico de uma canção, decorrentes da relação conjunta ou disjunta entre o sujeito e o seu objeto.

A produção de uma canção implica a criação de compatibilidades entre textos e melodias, por meio dos quais os recursos musicais irão se configurar de maneira que possam construir significações. Segundo Tatit (1995), os valores de uma canção são investidos contra a arbitrariedade do signo linguístico, buscando formas de remotivar as relações decorrentes do plano do conteúdo e do plano da expressão musical, no decorrer do processo discursivo.

Deve-se considerar, preliminarmente, que a Semiótica da Canção se debruça na compatibilidade entre letras e melodias emergentes das relações investidas na progressão discursiva. Dessa forma, é necessário ter em vista a articulação entre as significações textuais e os segmentos melódico-musicais, a fim de apreender os sentidos criados em uma determinada canção.

Ao discorrer acerca da análise da canção popular, Tatit afirma que o plano da expressão da canção é articulado por meio da junção entre elementos fonológicos e melódicos. Os primeiros aproximam a canção do aspecto oral, ou seja, da fala; e os elementos melódicos põem em perspectiva o viés musical.

Pensar a canção, em sua construção estética e formal, implica considerá-la no âmbito das unidades linguísticas que a constituem, assim, é necessária a aproximação da entoação linguística correspondente à substância de expressão vocal. Os revestimentos tensivos expressos pelos contornos melódicos revelam o espaço de apreensão dos conteúdos de caráter epistêmico e volitivo de um texto.

Os conteúdos investidos no componente linguístico de uma determinada canção são

estabelecidos e sistematizados por meio da estabilização da melodia, acentuando-a fonologicamente e, com isso, é possível conferir à canção uma densidade tensiva, a qual viabilizará que o analista ou estudioso da música possa ter diretrizes lineares para compreender as significações inerentes ao discurso da canção. Dessa forma, Tatit elenca alguns critérios tipológicos para a melodia, a fim de examinar as canções de caráter popular.

Segundo o autor, ao examinar alguma destas canções, existem três modelos específicos de construção melódica que se manifestam enquanto exploração tensiva dos parâmetros musicais, estes são: a duração, a frequência e o timbre. Os modelos referidos por Tatit são: a tematização de expressão, a passionalização de expressão e a figurativização enunciativa de expressão.

Tatit aponta que o primeiro se refere ao processo mais geral de periodicidade rítmico-melódica. Nessa progressão da melodia, verifica-se uma regularidade da pulsação e do tempo forte. Os ataques rítmicos repercutem na escolha dos componentes linguísticos de uma canção, priorizando as consoantes, as quais funcionam enquanto interruptoras da sonoridade.

Nesse caso, Tatit considera que a concentração da tensividade mediada pela duração corresponde à uma redução da permanência das vogais, efeitos que se produz pela diminuição gradativa dos acentos e, ocasionando, uma valorização das células rítmicas portadoras das pulsações e dos estímulos somáticos da melodia.

Assim, quanto maior a dinamicidade dos andamentos dessas células, maior sintonia haverá nos movimentos corporais, a saber: batimento cardíaco, inspiração/expiração, etc. Esse processo de aceleração, regularização e da pulsação rítmica é nomeado por Tatit como o modelo da tematização de expressão.

O segundo modelo, denominado de passionalização de expressão, caracteriza-se pelo investimento tensivo do próprio contorno musical, ao considerar a ampliação do campo de expansão da tessitura melódica, das durações das vogais e das pausas ocasionadas entre o movimento frasal de uma canção. Nesse modelo, surgem na tessitura da melodia grandes saltos intervalares, conferindo ênfase à exploração da região aguda, na qual as cordas vocais expressam, fisicamente, a tensividade.

O prolongamento das durações revela-se com maior expressividade, fornecendo espaço para o processo de desaceleração rítmica e o abrandamento das pulsações, de forma a criar efeitos de sentido que são comumente associados aos conteúdos de caráter afetivo.

Tatit afirma que, em uma canção, os pontos que acumulam maior densidade tensiva são os chamados tonemas, estruturas que correspondem às terminações melódicas das frases enunciativas, em que há a maior concentração do teor significativo das unidades entoativas.

Os tonemas localizam-se nos finais das frases melódicas. Quando eles são ascendentes demarcam a continuidade, e quando são descendentes demarcam a terminatividade decorrente da distensão das cordas vocais.

Na passionalização de expressão, deve-se considerar o campo de investimento tensivo-emotivo de um determinado contorno melódico. Segundo Tatit,

o prolongamento das durações, por si só, ajuda a deslocar o pólo de investimento e de concentração tensiva, pois, na medida em que neutraliza ou, pelo menos, atenua o papel das pulsações, valoriza as permanências nas vogais e, conseqüentemente, as oscilações de frequência em todas as fases do contorno melódico. (1995, p.193)

A dinâmica de polarização tonal subjacente à canção torna-se elemento fundamental enquanto fator de tensividade, na medida em que ocorre a valorização das frequências e das durações. Ao correlacionar esse procedimento melódico com o componente linguístico, pode-se pensar nas seguintes modalidades verbais da teoria Semiótica, como: o querer, o dever, o saber e o poder.

A tensividade que se configura por meio da ampliação das frequências e das durações corresponde, portanto, corresponde ao processo da passionalização de expressão.

O terceiro e último modelo de construção tipológica da melodia chama-se figurativização enunciativa de expressão. Ele corresponde ao processo inverso de distensão, ocasionando um desinvestimento do percurso melódico, fazendo com que o componente musical atingisse um grau zero de significação, posicionando-se na linha tênue da entoação linguística.

Nesse modelo, a configuração dos contornos melódicos perde a sua força tensiva, aproximando-se nitidamente do discurso oral. A tensividade das ascendências e das suspensões da figurativização enunciativa de expressão indica a continuidade do discurso, opondo-se à terminatividade das descendências. Dessa forma, as acentuações melódicas permanecem ligadas às acentuações linguísticas, de modo que os ataques das notas podem sofrer desdobramentos ou reduções provenientes da quantidade de fonemas consonantais.

Assim, a métrica de expressão passa a ser dependente da ordem argumentativa e da narratividade do componente linguístico. Nesse sentido, a figurativização enunciativa de expressão aproxima-se do discurso coloquial, dispensando rimas, aliterações e a estabilidade entoativa como um todo.

A partir do percurso melódico desenvolvido nesses três modelos elencados por Tatit, deve-se contemplar a relação que pode ser estabelecida com a tessitura textual. A tematização, a passionalização e a figurativização são processos de construção melódica que se

compatibilizam com o componente linguístico, de forma a produzir as significações que emergem da junção entre o plano do conteúdo e o plano da expressão linguística e musical.

Um ponto bastante relevante para a compreensão dos afetos e de como estes se organizam em sua significação discursiva é, justamente, decorrente da velocidade por meio da qual tais afetos se constroem. Tatit (1997) esclarece que Zilberberg distinguiu duas reações decorrentes da alta velocidade que está envolvida no modo de organização dos afetos.

A fim de analisar a espera, Zilberberg desenvolveu as noções de sujeito paciente, o qual é capaz de criar uma equivalência entre a velocidade verificada e a velocidade suposta; e a noção de sujeito impaciente, aquele cuja velocidade suposta é superior à velocidade verificada.

Nesse sentido, verifica-se a existência de um sujeito que se nutre da espera, como se ele precisasse, efetivamente, entrar em fase com o tempo lento. Tal espera faz com que o sujeito almeje prolongar o seu tempo de convívio com o objeto, o que revela a maior relevância da duração, na qual o tempo ainda não se esvaiu, deixando em suspenso o afeto que se sustenta no plano da melodia.

A presença do sujeito da espera é recorrente nas canções de fundo passional, nas quais o sujeito almeja estar com o seu objeto, nutrindo-se, assim, da espera por tal objeto. Nesse caso, pode-se considerar que a espera configura o sujeito das canções de fado, nas quais tem-se um estado passional de permanência dos afetos da saudade, da tristeza, da melancolia e da nostalgia que, no processo de apreensão estética da duração, o sujeito e o objeto cristalizam seus momentos de plenitude no singelo momento da espera.

Dessa forma, a espera, ao ser demarcada por meio da duração, promove o retardamento do tempo da canção, o que faz com que um afeto como a saudade ou a nostalgia sejam sustentados e cristalizados no momento de tal duração. No fado, muito se nota a recorrência da alternância entre o tempo passado e o tempo presente, o que delinea o processo de afastamento do sujeito e do objeto. Esse afastamento assegura um fundo de determinismo temporal, por meio do qual o sujeito busca retirar o maior proveito possível do período reservado ao prazer, ou seja, ao momento em que esteve conjunto com o seu objeto.

Com isso, insurge nas canções de fado um recurso melódico muito utilizado que é o da desaceleração do tempo. O comprometimento da canção com a desaceleração interrompe o ciclo da disjunção do sujeito, prolongando, de maneira significativa, o período em que o sujeito esteve conjunto com o seu objeto.

Verifica-se, assim, que o fado cultiva, em sua construção melódica, a duração e a espera como elementos determinantes para que possa ser apreendida a velocidade dos afetos.

Tendo em vista as paixões da saudade e da nostalgia, pode-se inferir que a espera e a duração configuram elementos importantes para a compreensão da velocidade com que eles se manifestam no discurso musical do fado. Estas qualidades afetivas irão impregnar o andamento temporal da canção, a qual poderá apresentar uma velocidade desejável ou indesejável para o sujeito que depositou os seus valores positivos investidos na desaceleração.

Com base nestas considerações será relevante identificar as instâncias acima descritas na análise de algumas canções de fado, com a finalidade de identificar a velocidade dos afetos da saudade e da nostalgia. A vida afetiva do sujeito da canção portuguesa fundamenta-se nas formas descontínuas para produzir as transformações de estado do sujeito, especialmente em se tratando da decorrência da duração dos afetos em questão.

Assim, o desejo manifesto pelo enunciador das canções de fado será projetado pelas formas contínuas e desaceleradas, as quais proporcionam um tempo de convívio com o objeto. A espera, por meio de suas modulações de velocidade, confere uma possibilidade de construção sintáctica dos campos afetivos, ao centralizar o tempo como tensão que se atenua ou se abrevia de acordo com as variações de andamento da canção. O tempo, assim, torna-se, efetivamente, a medida do afeto.

Tatit afirma que o homem, ao acelerar e desacelerar o seu tempo interno, é capaz de equilibrar os seus afetos e projetá-los, assim, no discurso. Com base nessa afirmação, será possível evidenciar que o sujeito das canções de fado é aquele que “desequilibra” os seus afetos, projetando-os no discurso musical. Segundo Tatit (1997, p.60), “(...) os objetos não mais afetam o sujeito. É quando não há mais discurso. Apagam-se as luzes e reina o silêncio.”

Para pensar a relação existente entre os elementos constituintes de uma composição musical, torna-se necessário realizar uma organização hierárquica do discurso musical, tendo em vista os conceitos amplamente desenvolvidos no âmbito da Semiótica da canção.

A princípio, a descrição do discurso musical e seus meios de estruturação fundamenta-se no contraste entre os seus elementos constituintes, a saber: o timbre, a altura, a intensidade e a duração. São estas as estruturas capazes de gerar os contrastes e descontinuidades no perfil de construção de uma melodia.

A altura, a intensidade, a duração e o timbre são estruturas sonoras capazes de atuar individualmente ou em conjunto, cujas transformações no decorrer do percurso musical podem gerar ainda uma outra estrutura, denominada de densidade. Para tanto, esses cinco componentes serão os responsáveis pela construção de um modelo de análise que possa abarcar a descrição de diversos textos de caráter musical.

Deve-se salientar que, os níveis de descrição do discurso musical a ser seguido na

presente pesquisa resultam do modelo desenvolvido por Tatit (1996) que, por sua vez, distribui os procedimentos analíticos de forma hierarquizada, a fim de contemplar a estruturação da composição musical seguindo as diretrizes da literatura da Semiótica da canção.

Pode-se considerar que existem elementos mínimos, os quais favorecem a criação do discurso musical. Sabe-se que a música é uma forma de linguagem que se manifesta, nitidamente, enquanto expressão artística, a qual apresenta elementos de ordem sensível e inteligível.

Os conteúdos expressos pela música podem ser concebidos em uma dimensão poética, que pode ser compreendida no âmbito do processo de criação do músico, enquanto artista.

Wisnik, em *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. (1989), tece algumas considerações acerca dos sons, dos silêncios, dos ruídos, das silabações e dos acordes. Trata-se de um livro para “não músicos”, como ressalta o próprio autor. No decorrer de seu texto, Wisnik (1989) expõe que o núcleo de sua obra se encontra organizado nos capítulos “Modal”, “Tonal” e “Serial”, os quais contemplam uma descrição geral do fenômeno sonoro e de seus modos de uso, tais como o som, o ruído e o silêncio.

O campo “Modal”, segundo Wisnik, abrange as músicas dos povos africanos, japoneses, árabes, indianos; dentre outros, e inclui a tradição grega antiga e o canto gregoriano, ou seja, o princípio dos estágios modais da música ocidental.

Já, no capítulo sobre o estágio “Tonal”, Wisnik aborda o desenvolvimento da polifonia medieval ao atonalismo, formação sistemática da música “erudita” da Europa. Neste ponto, o autor percorre do barroco ao romantismo tardio, passando pelo estilo clássico.

No capítulo “Serial”, o autor se debruça sobre as formas radicais de vanguarda do século XX, chegando à música eletrônica em seus aspectos contrastantes com a música nomeada minimalista.

Para a presente tese, a obra de Wisnik é, sobremaneira, relevante na medida em que contempla os elementos constituintes do som, elemento primordial para se iniciar o estudo do discurso musical. Dessa forma, pode-se conceber que o som, uma onda sonora, como afirma Wisnik, caracteriza-se por ser uma cadeia composta por emissões pulsantes, as quais organizam-se de forma a serem interpretadas segundo os impulsos corporais, somáticos e psíquicos.

As canções são, pois, criadas por meio dos sons que constituem determinados ligamentos em que são projetadas diferentes combinações de frequências, os quais são interpretados na medida em que se interpenetram.

Assim, o autor discorre acerca de como o “pulso” se apresenta na música, articulando os ritmos somáticos aos ritmos psíquicos, os quais operam em diferentes faixas das ondas sonoras. Wisnik ressalta duas grandes subdimensões nas quais a frequência sonora se apresenta, são elas: as durações e as alturas. Segundo o autor, as durações e as alturas são elementos decorrentes de uma determinada sequência de progressões vibratórias as quais, combinadas mutuamente, geram o ritmo, que se torna melodia-harmonia.

Nesse sentido, verifica-se que a obra de Wisnik conjuga questões bastante profundas sobre a sonoridade e a sua apreensão em uma dimensão sócio psicológica, as quais fazem-se, sobretudo relevantes para a epistemologia da Semiótica musical. Wisnik trata das relações estabelecidas entre o som e o ruído, cuja abordagem centra-se nas articulações entre o tom e o pulso, norteadas, assim, todas as formas de canto que permeiam geograficamente o planeta.

As relações entre som e ruído também são discutidas na obra de Wisnik, sendo que, este último compreende, segundo Attali (1977), as noções de rito musical. Para este autor, Tatit (2007) considera que a música é um programa resultante das leis sociais que acaba em um conflito com o anti-programa. Segundo Fontanille (1993), a música é o espaço de embate no qual se tem a vitória das forças ditas coesivas. Tatit ainda esclarece que, na visão de Attali, o ruído configura uma noção portadora de valores remissivos, em oposição à música, que representa os valores emissivos. Segundo Attali (1977, p.47-48), de um lado,

o ruído é violência: ele incomoda. Produzir ruído é romper uma transmissão, desligar, matar. É um simulacro da morte. De outro, a música é canalização de ruído e, portanto, simulacro de sacrifício. Ela é, pois, sublimação, exacerbação do imaginário, ao mesmo tempo que é criação de ordem social e de integração política.

Tatit afirma que Wisnik expande a discussão em torno da música e do ruído para além da percepção de Attali. Ao fixar-se sobre o plano da expressão musical, a obra de Wisnik, de uma constituição física e antropológica acerca das relações entre o som e o ruído, trata de um modo de abstração da forma da substância sonora.

Ao demonstrar a sobreposição dos complexos ondulatórios, Wisnik concebe que, a partir de certa periodicidade, eles produzem fases que levam ora à estabilidade, ora à instabilidade. Nesse sentido, o autor descreve a música como a extração do som que se organiza de forma periódica por meio dos ruídos. A organização dos intervalos musicais inscritos em forma de linguagem e a afinação das vozes implica em uma adesão à intimidade da matéria, a qual produz, ritualmente, um embate constante com o ruído do mundo, ou seja, um som que se alastra continuamente.

Assim, o som apresenta uma composição isotópica que é acompanhado por certas

ordenações, periodicidade, rito e constância. Estes elementos abarcam a ordenação do material sonoro em questão.

A concepção de Wisnik sobre o ruído relaciona-se com a noção de aceleração, a qual não se limita apenas à alteração de andamento, mas contempla a abstinência de etapas que compreendem a trajetória do sujeito e do seu objeto. Ao atentar contra a espera, a aceleração atenua o ritmo. Tatit (2007) considera que o ruído adquire a ampliação de seu conceito no momento em que se identifica com a foria, a qual apenas se manifesta em razão de um fazer enunciativo.

Tatit esclarece que se a foria refere-se ao plano do conteúdo, o ruído será referente ao plano da expressão, tendo em vista o caso da canção que, por sua vez, articula-se por meio de procedimentos estéticos a fim de preservar a sonoridade. Assim, a apreensão musical será decorrente da própria apreensão fórica.

Wisnik concebe que “a música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções.” (1989, p.26-27)

Na perspectiva de Tatit, o ruído, assim como a foria são um *continuum* que é indistinto antes da intervenção enunciativa, que se identifica no interior da forma antropomórfica por meio da oposição som/ruído, em primeira instância e, euforia/disforia, em segunda instância. O par ruído/euforia consolida a função das leis combinatórias que, ao se articularem entre si, apresentam uma estabilidade e previsibilidade. Interessante é notar o par ruído/disforia, o qual representa uma parcela refratária de elementos antagônicos que são absorvidos por regras dominantes. Desse modo, Wisnik revela que o som é produzido pela compatibilidade de ruídos que geram instabilidades, tempos e contratempos, tônicas e dominantes, consonâncias e dissonâncias.

O par som/euforia reflete, assim, a ordenação da sintaxe, do ritmo e da espera, em contrapartida, o par ruído/disforia corresponde ao inverso de tal ordenação. O trajeto que Wisnik percorre em sua obra abarca um deslocamento da música modal às simultaneidades contemporâneas, ou uma passagem que se desloca, gradativamente, da desaceleração à aceleração do tempo. Tal velocidade valoriza a duração do percurso do enunciador. Tatit afirma que as escalas, os intervalos, os pulsos e as tonalidades que configuram uma canção são medidas inscritas no processo de desaceleração do tempo.

A obra de Wisnik ainda integra diversos outros elementos que se projetam na passagem da música modal à música tonal, contemplando questões referentes à empreitada do discurso musical em diferentes contextos. Para fins de estudo do fado, não é pretensão desta

pesquisa alongar-se demasiado nos preâmbulos da história da música, mas conferir destaque ao estudo das canções de fado como canções de fundo passional, que conduzem o leitor/ouvinte aos espaços afetivos do enunciador, da espera e do tempo.

Em sua teoria da silabação, Zilberberg parte dos pressupostos já trabalhados por Saussure, para quem a sílaba representa uma “classe munida de função”. O estudo da sílaba é relevante na medida em que se compreende sua função de interação com os demais elementos constituintes da cadeia sintagmática.

Ao contemplar a importância da sílaba nesta cadeia, Zilberberg percebe como a silabação revela-se um processo fundamental na abertura da sonoridade, a qual pode ser crescente ou decrescente. Na captação das leis do movimento sequencial, como busca pelo termo ausente, em que a abertura crescente conduz à abertura decrescente e vice-versa, fez com que o princípio da silabação de Saussure influísse sobre a ação do ritmo sobre o tempo.

Com isso, Zilberberg desenvolveu duas concepções centrais na teoria da silabação, articulando limites e gradações, tais noções denominam-se a “fronteira silábica” e o “ponto vocálico”. Aquela refere-se à decorrência da passagem da implosão à explosão (><); enquanto esta última articula a passagem da explosão, ou do silêncio, à implosão (<>, 0>). Dessa forma, Zilberberg revela que a fronteira silábica corresponde às demarcações da incoatividade e terminatividade, as quais se opõem às segmentações, ou duratividade, referentes ao ponto vocálico.

Para pensar a importância da sílaba enquanto elemento fundamental da Semiótica do discurso musical, bem como sua importância na análise de uma canção, Tatit (2007, p.67) esclarece que, de um lado,

a sílaba pressupõe o acento. O acento é um prosodema intenso que se opõe, ainda no plano da expressão, à modulação (prosodema extenso). No plano do conteúdo, o acento identifica-se aos morfemas nominais (caso, gênero, artigo...) que, por sua vez, se opõem aos morfemas verbais (pessoa, tempo, aspecto, modo...) de valor extenso. De outro lado, a sílaba é pressuposta pelas noções de vogal e consoante que representam, respectivamente, seus constituintes central e periférico. Nesse nível conceptual, a categoria da sílaba ocupa, no plano da expressão, a mesma posição do nome (com seu radical e suas derivações) no plano do conteúdo.

Assim, verifica-se que, ao pensar a sílaba a partir do modelo de Saussure, o qual a concebia como objeto central da categorização, Zilberberg compreende que as implosões e explosões na cadeia sonora contribui para a formulação de um modelo rítmico, no qual o ritmo e a sintaxe revelam-se enquanto categorias equivalentes, que se expressam pelo plano da expressão e pelo plano do conteúdo.

Tatit (2007) afirma que o modelo realmente fecundo de Zilberberg é construído por

meio da teoria da silabação, inserindo o ritmo em uma investigação mais profunda acerca do tempo. Nesse sentido, será sobre a categoria fundamental do tempo que a teoria de Zilberberg irá desenvolver os seus principais pressupostos.

Para Zilberberg, a silabação é uma forma de expansão que se articula pela relação da abertura crescente /vs/ abertura decrescente (extensão /vs/ concentração). Com isso, Zilberberg deixa de lado noções de um tempo compacto e volta-se para a proposição de dimensões que o estruturam em termos de determinações sintáticas. Tais dimensões são organizadas em intensas ou extensas.

A primeira destas categorias, a intensa, abarca as dimensões cronológica e rítmica; já, a categoria extensa, apresenta as dimensões mnésica e cinemática. Para pensar tais categorias, Tatit explica que o tempo concebido por Zilberberg refere-se ao tempo rítmico, o qual difere-se do tempo cronológico. O primeiro opera em função da neutralização do sucessivo e da recuperação dos intervalos que são desprezados pelo tempo cronológico; o segundo corresponde ao fluxo sucessivo do *devenir*, o qual transforma a continuidade em descontinuidade.

Na formulação do modelo sintático proposto por Zilberberg, as categorias intensas são sobremodalizadas pelas categorias extensas (a dimensão mnésica e cinemática), com isso, a organização do tempo implica a combinação complexa de tais dimensões. Tatit afirma que o tempo mnésico, ao incidir sobre o tempo cronológico, decorre da retenção do processo em um sistema de relações associativas que são demarcadas por uma elasticidade. A sucessão, afirma Tatit, articula-se entre os tempos passado/presente/futuro e são traduzidos em permanência e simultaneidade, de modo que o *devenir* é submetido ao controle mnésico da lembrança e da espera, assim como a memória do futuro.

Segundo Tatit (2007, p.71), se

a tendência do tempo cronológico é converter, incessantemente, o presente em passado irrecuperável, o tempo mnésico rebate essa força com uma constante presentificação do passado. Assim, em relação à evolução ininterrupta do tempo cronológico, o tempo mnésico proporciona uma abertura decrescente que detém, de alguma forma, sua fluência. Ambos os tempos, entretanto, compartilham a divisibilidade e o princípio das relações exclusivas: antes/depois, com predominância da progressão sucessiva no caso do cronológico; passado/presente/futuro, com predominância da simultaneidade, no caso do mnésico.

Um ponto bastante relevante para pensar a confluência entre ambos os tempos, assim propostos por Zilberberg, refere-se à combinação do tempo mnésico/tempo rítmico que provoca uma abertura crescente, ao expandir a lei para o percurso sintagmático na íntegra. Com isso, tem-se a instauração do ritmo à distância, no caso, Tatit explica que se trata da

abertura da célula rítmica para a espera. Nesse sentido, o tempo rítmico torna-se disjunto do tempo cronológico, mantendo uma função neutralizadora que, por sua vez, provoca o fechamento da ordem intensa e se torna conjunto ao tempo mnésico, implodindo, assim, na realização plena da expansão.

Tatit considera que, para manter a coesão interna de sentido do percurso sintagmático, o tempo rítmico neutraliza a inexorabilidade do tempo cronológico, ocasionando a coexistência de impressões de simultaneidade e sucessividade. Ainda na relação entre os tempos, o autor trata da importância da modalização do tempo mnésico sobre o tempo cronológico, onde tem-se a expansão da abertura decrescente por meio do processo sintagmático, denominada de concentração (expansão da pequenez) e, de forma inversa, tem-se a expansão da abertura crescente, denominada de extensão (expansão da grandeza).

Nota-se que, tais considerações acerca do tempo articuladas por Zilberberg revelam-se fundamentais para a compreensão do funcionamento melódico que, para o semioticista, reflete-se em valores do contínuo e do descontínuo no plano do conteúdo. Como bem assegurou Tatit, trata-se, pois, de conceber uma adaptação da temporalidade, a qual é pertinente aos procedimentos de concentração e de extensão do fenômeno melódico.

Ao tratar da extensão melódica, Tatit (2007) aponta para o fato de que o ritmo se identifica por meio das oscilações de velocidade decorrentes do tempo fundamental. O processo de aceleração faz com que o ritmo seja mais concentrado, tornando-se, assim, mais consistente e, por conseguinte, fazendo com que os intervalos sofram menor redução. Em contrapartida, no processo de desaceleração, o ritmo privilegia as durações, determinando, dessa forma, a maior permanência de um estado.

Isso significa, em linhas gerais, que o tempo é responsável por reger a duração, de acordo com as oscilações investidas na “vida interior” do sujeito enunciador. Com isso, é importante pontuar que a aceleração do tempo é o processo responsável pela eliminação das distâncias que separam o sujeito do objeto, enquanto a desaceleração mantém as distâncias e, sendo assim, promove a ampliação da duração, valorizando, no percurso melódico, as distâncias que separam o sujeito do objeto, o que cria uma tensão que configura um estado de espera, favorável à instauração de afetos como a saudade, a tristeza e a nostalgia.

Nesse sentido, verifica-se, pois, a configuração patêmica de um sujeito que sente a falta de um objeto, e que ainda mantém a conjunção com o valor, a duração e o percurso narrativo que o conduz à tal objeto almejado. Portanto, a desaceleração configura sempre uma forma de extensão que arrasta o perfil melódico para o espaço da duração e do tempo, o qual é vivido intensamente pelo sujeito.

Tatit considera que a forma extensa da desaceleração corresponde ao conceito de passionalização melódica, já citado anteriormente, e que é relevante para se pensar a configuração dos estados afetivos da saudade, da nostalgia e da tristeza. O autor afirma que: “Uma canção inteiramente desacelerada está propícia aos estados de paixão onde os objetos perdidos ou ausentes são sempre menos importantes que os vínculos que permanecem em forma de saudade, esperança, enfim, valores investidos na duração.” (TATIT, 2007, p.97)

Segundo o autor, os valores investidos na forma intensa do processo da desaceleração correspondem à tonalização, procedimento que valoriza os tons e as alturas das notas que são alongadas na regência do tempo da canção. Já, na forma intensa da aceleração, tem o ataque-acentuação, que define os maiores alongamentos e, para a forma extensa tem-se a noção de concentração, que valoriza uma espécie de recolhimento da tessitura melódica.

Ao nos debruçarmos sobre o estudo das canções de fado, que constituem o *corpus* em questão, perceberemos que uma maior atenção ao processo de desaceleração da melodia se faz relevante, na medida em que a maior atuação da desaceleração gera a expansão da permanência das notas no perfil melódico, que por sua vez, valorizam a voz do intérprete fadista, sublinhando, assim, as ascendências e descendências inerentes à direcionalidade da paixão.

Com isso, dentro da extensão melódica, a extensão de caráter passional se faz mais presente ao pensar a música do fado, pois chama a atenção para a ocupação da melodia no espaço da tessitura, marcando a presença e gradação de um estado afetivo por meio do valor da duração.

A extensão passional é responsável pela combinação do alongamento do percurso por meio das retenções vocálicas, das pausas, e pelo desvio de rota que viabiliza maior exploração da região da tessitura musical. Tatit aponta para o fato de que, nesse caso, a meta será, quase sempre, tonal, pois serão os alongamentos e os desvios que darão tempo e espaço ao tempo, equivalendo, assim, à duração do estado passional do sujeito.

É o alongamento do percurso passional do sujeito que determina o desvio de rota, a atuação da desaceleração consiste em dilatar o tempo de alternância rítmica, o que permite os acidentes do percurso que são responsáveis pela separação do sujeito e do objeto. Nesse sentido, Tatit esclarece que a passionalização melódica é, justamente, esse tempo em processo de espera ou de lembrança, tempo que será demasiadamente caro nos percursos das canções de fado que se delineiam pelos afetos da saudade e da nostalgia.

A duração da espera é o que permite, assim, que o sujeito possa refletir acerca dos sentimentos decorrentes da falta, vivenciando com maior intensidade sua disjunção imediata

com o objeto, o que o coloca, conseqüentemente, em conjunção à distância com o valor do objeto. Dessa forma, a extensão passional explora outros recursos e espaços da tessitura melódica, de modo que o espaço e a duração sustentam a sobremodalização do tempo, sendo que, por meio da desaceleração, tem-se maiores oscilações de altura no campo da tessitura musical.

No processo de desaceleração, o valor da distância entre as notas musicais decorre do fator da distância entre o sujeito e o objeto, sendo que, ao potencializar tal distância, o espaço e a dimensão do afeto são vivenciados como duração que se prolonga temporalmente.

Tatit aponta para a importância de perceber como o campo da frequência sofre oscilações proeminentes da forma intensa que caracterizam os movimentos disjuncto e conjuncto. O progresso melódico pode ocorrer apenas de forma temporal e espacial, a maior atividade da desaceleração promove o alargamento do percurso melódico e, por conseguinte, gera um maior distanciamento dos tons, gerando, assim, as oscilações decorrentes no campo de frequência.

O autor ainda afirma que deve-se atentar para o fluxo melódico do eixo horizontal, o qual apresenta intervalos de caráter mais dilatados, o que ocasiona o surgimento da temporalização, na medida em que a duração passa a perder o valor e tudo na melodia concorre para sua progressão, gerando uma tendência à espacialização, quando a altura e a duração se intensificam e tal expansão estende-se à todo o percurso melódico.

Na dimensão intensa da tessitura musical é importante notar a gradação como movimento responsável pela ascendência ou descendência que se ordena em progressão contínua em uma composição; e a transposição, a qual representa os movimentos descontínuos referentes aos contrastes do tratamento melódico no campo da tessitura.

Nesse ínterim, nota-se que, as canções de fado, largamente caracterizadas em sua extensão passional, apresentam maior recorrência do processo de desaceleração melódica que, ao deflagrar os alongamentos responsáveis pelas durações, favorecem a progressão no eixo da frequência musical. No fado, cujo ritmo discursivo é notoriamente marcado pela gradação, o tempo emerge como instância fundamental que retrata o sofrimento decorrente da disjunção iterativa com o objeto. Nesse sentido, o tempo, ao gerar o sentimento de falta e os valores decorrentes do abandono, define-se como uma forma de conjunção permanente com a própria disjunção, o vínculo duradouro com a falta e, por assim dizer, com o tempo, concentra-se na noção de espera.

Desse modo, verifica-se que, nas canções de fado tem-se um sujeito demarcado por um estado progressivo de carência, cujos afetos desembocam na consciência de um

sentimento contínuo de espera, na qual emergem os valores equivalentes de amor e sofrimento, de saudade, de nostalgia, de tristeza, todos estes configurados na instância do mesmo valor extenso. No perfil melódico, tais valores são identificados na gradação ascendente dos motivos melódicos, em que a duração, ao tomar o espaço de toda a tessitura musical, retém a atuação do tempo em face do espaço da vivência passional dos afetos decorrentes da falta do objeto, ocasionando a disjunção temporária e contínua que nutre a maior permanência da saudade e da nostalgia no percurso melódico e existencial do sujeito.

Ao pensar a saudade e a nostalgia como formas notórias da espera constante do sujeito na busca contínua pelos valores conjuntos ao seu objeto, verifica-se que o sujeito enunciador vive o paradoxo da disjunção local com o objeto, sendo que tal disjunção se propaga por toda a extensão das canções passionais. Há também que se atentar para uma espécie de conjunção com o percurso, o qual reitera a forma extensa de relação com o objeto.

O percurso melódico do fado caracteriza-se, sobretudo, pela maior retenção do tempo, em seus contornos melódicos, em seus espaços e em suas durações, o que favorece a criação, nas palavras de Tatit (2007), de um “estado de percurso”. A desaceleração temporal da canção do fado faz com que a melodia seja retida nesse percurso, valorizando cada deslocamento de notas, tons, enfim, do conjunto musical como um todo.

Deve-se notar que, no fado, a tensividade do plano da expressão também é recorrente, na medida em que a gradação da canção remotiva as principais oscilações tensivas da composição musical. Fala-se, assim, em uma tensão harmônica capaz de assegurar um itinerário extenso em um percurso que se extenua no encontro com a meta tonal. Isso posto, tem-se, além disso, a instauração da tensão acústica, a qual transcorre no eixo grave-agudo e regula-se por meio das frequências rítmicas (hertz) internas a cada som em particular que, por sua vez, vinculam-se aos ciclos de batimentos das cordas vocais do fadista, ou seja, decorrentes da tensão fisiológica em questão, considerando o ato de performance do intérprete do fado. Estes ciclos aumentam gradativamente, quando o fadista buscar a região aguda, o que marcará a constância dos valores passionais inscritos na notação musical.

Um ponto ainda relevante para se pensar a extensão melódica-passional do fado é a gradação, a qual corresponde um gênero de tensão capaz de gerar influxos rítmicos. A tensão gradativa é, pois, uma forma de programação sintáxica do enunciador, a qual conduz a expectativa do enunciatário de acordo com uma medida de altura que progride regularmente no campo da tessitura. Segundo Tatit, trata-se de uma transferência rítmica do eixo horizontal para o vertical, o que ocasiona a substituição progressiva pela evolução sucessiva da ocupação programada ao longo de toda a tessitura.

O efeito da tensividade gradativa decorre, em sua principal instância, dos limites de sua própria supressão, não importando tanto os limites de agudo, de extensão vocal, e a compensação de ascendências e descendências. Em algumas canções, o choque disjuntivo pode ocasionar uma nova gradação, a qual terá uma progressão descendente ou ascendente, a fim de estabelecer a gradação e, assim, gerar os picos de agudo.

Nas canções de fundo passional, podem ocorrer transposições significativas que revelam como se a conjunção com a contínua disjunção afetiva correspondesse sempre á incessante agregação aos elementos melódicos de desagregação, submetendo, dessa forma, os movimentos musicais disjuntivos aos movimentos conjuntivos. Portanto, a gradação, em seu aspecto tensivo, seja ascendente ou descendente, irá promover fatores distintos no espaço da tessitura melódica, instaurando continuamente a força do movimento contínuo que estabelece a regularidade durante o percurso melódico-passional. Ao mesmo tempo, a gradação instaura como tensão, essencialmente gradativa, a aproximação da desagregação, em que a transposição resulta da ruptura do percurso que encadeia as tensões físicas e fisiológicas inerentes à região mais aguda.

A gradação, ao ter por limiar a parada e a desagregação, revela que a transposição tem por limite a recuperação da zona de conforto da tessitura, promovendo a reintegração da melodia no movimento contínuo. O material melódico gradativo pode, pois, recobrir, no plano do conteúdo, o percurso narrativo decorrente da disjunção como o da conjunção, em tal percurso, o sujeito pode ir perdendo uma série de objetos, seja a pátria abandonada, a pessoa amada etc, até atingir o limiar que acarretará a solidão plena. Nesse caso, a expressão máxima da disjunção será ocasionada pelos valores negativos, de caráter disfórico, que instauram a separação, o abandono, para atingir o núcleo passional validado pelo sentimento de falta, cuja espera fundamenta todo o percurso da disjunção do sujeito.

Em muitas melodias de caráter passional, a parada revela-se como fator do nível tensivo que se caracteriza como forma profunda da disjunção, sendo que, na face disjuntiva do sintagma melódico, pode ocorrer a passagem da gradação para a transposição, de acordo com os movimentos que controlam os impulsos ora conjuntivos ora disjuntivos da tessitura melódica. Segundo Tatit (2007), a transposição acarreta a regulação da relação melódica, em diversas canções desaceleradas, o que amplia as extensões verticais e, por conseguinte, acentua, na perspectiva tensiva, o processo global de passionalização.

Em próxima instância, após percorrer tais questões acima elencadas acerca da extensão melódica, em especial à extensão passional, deve-se conceber o processo de geração de sentido das canções, a fim de atingir o nível mais profundo da tessitura em busca dos

afetos que modulam o sujeito. Para tanto, algumas considerações sobre a geração de sentido dos valores melódicos fazem-se essencial.

Ao aprimorar o instrumental epistemológico da teoria Semiótica, Zilberberg desenvolve o conceito de anti-programa, o qual remete ao nível profundo com a finalidade de produzir as primeiras manobras no campo da tensividade. Tatit (2007) afirma que tal conceito passa a ser representado pela noção de parada ou interrupção, nesse caso, a parada corresponde ao anti-programa, sendo a interrupção do *continuum* fórico, a parada da parada que, por sua vez, retoma a foria na direcionalidade do *devenir*.

Tatit esclarece que a parada, a princípio, faz parar, mas também faz continuar, ao incidir sobre si mesma, gerando, assim, a parada da parada. Zilberberg instituiu como proposta que a identificação da tensividade fórica com uma dimensão espaço-temporal profunda deve emanar os valores sintáxicos que deverão ser investidos nos níveis superiores, por meio das modalidades, pelos actantes e, por fim, pela narratividade em si.

Zilberberg também destaca o fato de que a subordinação de todos os estratos gerativos contempla tanto o plano tensivo quanto à própria instância da enunciação, pois a oscilação de todos os valores profundos concorre para o mediar de um corpo que sente e tem desejos. Além disso, o semioticista confere a substituição da forma hjelmsleviana, permutando a noção de plano de conteúdo e plano de expressão, para as categorias entre elemento intenso e elemento extenso.

Dentro do percurso gerativo que revela a passagem das modulações tensivas para as discretizações modais e actanciais, Tatit (2007) trata do conceito do termo “missivo”, o qual pode se desdobrar em duas variantes, em “remissivo” e “emissivo”. Enquanto aquele responde pelas contenções da parada; este responde por meio das distensões da parada da parada.

Ambos os desdobramentos do conceito de missividade são responsáveis por articular o nível fórico ou tensivo, representados como sinônimos de eufórico, disfórico, retensivo e distensivo. Desse modo, o nível missivo opera com as noções de concentração e expansão, sendo que, na totalização dominante a foria é apreendida como concentração; e na infinitização dominante, a foria é apreendida enquanto expansão.

A necessidade de tal definição emana da importância em conceber o campo de geração do sentido como etapa anterior à modalização, à aspectualização e à actancialização, o que acarretou um campo fértil de estudos onde a tensividade ocupou seu lugar central. Nesse sentido, verifica-se a apreensão de uma vibração rítmica que, ora se concentra e ora se estende.

Em *Semiótica da Canção* (2007), Tatit esclarece que é o fazer do nível missivo o qual, por sua vez, revela-se como uma prática rítmica que promove a alternância entre concentração e extensão, em diversos âmbitos do campo linguístico. Tatit ressalta que, na revisão que Zilberberg faz do percurso gerativo, tal noção de ritmo apresenta uma evolução ao pensar o plano do conteúdo.

A título de explicação, Tatit afirma que a apreensão da foria, em seu aspecto de totalização, remete à atuação do fazer remissivo, o qual viabiliza a concentração e a concentração do fluxo espaço-temporal. O autor ainda ressalta que, o fechamento e a espera decorrentes desse processo privilegiam as saliências, ou seja, os limites e as demarcações que geram, no nível superior, uma etapa de transgressão e de excesso que correspondem à negação dos limites em favor da continuidade. A apreensão da foria como infinitização refere-se à predominância do fazer emissivo, tendo em vista seus modos de expansão, a abertura e a distensão, assim, da noção de parada decorrem a noção de falta inerente à narratividade.

Tatit explica que, tanto o excesso quanto a falta participam da resolução aspectual das tensões fóricas. O excesso emana a modalização deôntica que emerge para a contenção; enquanto a falta desperta a modalização volitiva que promove a reparação. Dessa forma, as primeiras apreensões do nível tensivo passam a reaparecer como investimentos formais das categorias modais. Os dados remissivos conduzem à modalização deôntica, enquanto os dados emissivos conduzem à modalização volitiva, a qual tende à extensão.

Zilberberg (1988, p.104) liga a atividade do sujeito da enunciação o fazer missivo, o qual reflete uma proposta ao embate entre tempo e espaço. O autor considera que a

instância da enunciação apresenta-se como poder de configuração complexa, oscilante, regulador rítmico, criador de tempo quando o fazer remissivo sobrevém, concentra, nominaliza e modaliza; criador de espaço quando o fazer emissivo advém, difunde, verbaliza e “narrativiza”. O “eu” aparece, no nível figural como um lugar de intersecção e de arbitragem entre tempo e espaço: o tempo seria apenas a contenção do espaço enquanto o espaço seria apenas o desdobramento do tempo.

Nesse sentido, Tatit afirma que a noção de parada, advinda do fazer remissivo, revela-se como um fator de resistência, o qual interrompe o fluxo temporal à ocupação do espaço, o que instaura uma tensividade no nível profundo, razão das faltas e esperas que caracterizam a busca incessante do sujeito pelo seu objeto.

Em linhas gerais, Tatit esclarece que a parada, assim como a parada da parada configuram-se como valores que transitam do plano do conteúdo para o plano da expressão e vice-versa, dessa forma, o fazer missivo agirá sobre o percurso narrativo do sujeito instaurando, ora o excesso, ora a falta. Tais investimentos promovem maior concentração do

nível tensivo que, na junção das canções de fundo passional, como é o caso das canções de fado, será o nível primordial de análise da tessitura melódica.

Para pensar o processo de junção nas canções passionais, sobretudo tendo em vista canções como o Fado, deve-se conferir destaque para a relação entre dois elementos primordiais, a relação de junção entre sujeito e objeto. O princípio de identidade entre ambos é estabelecido por meio da atração que o objeto exerce sobre o sujeito, sendo responsável pelas conjunções e disjunções que definem o programa narrativo deste último.

Segundo Tatit (2007), a massa fórica é pertencente ao nível tensivo, o qual responde pelo processo de junção nas canções de fundo passional, ou seja, por tudo o que impele o objeto ao sujeito, de modo que aquele configura-se como uma entidade que se aloja no interior deste, cuja configuração é delineada a partir da cisão, quando uno ele se dualizará e, assim, promoverá a tensão que permeia todo o processo sintáxico de geração do sentido.

A pulsação rítmica do nível tensivo é decorrente dos valores remissivos que se opõem aos valores emissivos, inerentes à continuidade. Nesta etapa tem-se a representação da existência do sujeito enunciativo em um tempo e em um espaço não delimitados, que reaparece no nível missivo-aspectual, resultante da escolha inicial dos valores que deverão instituir as modalidades e os actantes dos níveis que se seguirão, estimulando, também, o advento de uma força contrária dos valores recessivos.

Como condição para delimitar um conhecimento do afeto, Zilberberg considera que a tensividade, em primeira instância, refere-se à afetividade, ao “fenômeno de expressão”, segundo a terminologia de Cassirer, cujo pensamento concebe que, as ciências humanas, ao desejarem se igualar às ciências da natureza, pregaram, pois, a objetivação de seus métodos. Para Zilberberg, os afetos representam as razões de nossa razão no discurso.

O semioticista considera que a tensividade não é senão o espaço de intersecção entre a extensidade e a intensidade, ou seja, do plano inteligível ao sensível. Segundo o autor: “A tensividade é um endereço, o do espaço tensivo, na medida em que este, ao conjugar intensidade e extensidade, fornece as profundidades e direções que as percorrem.” (ZILBERBERG, 2010, p.1)

A afetividade é, assim, decorrente de um sentido expressivo, o qual é manifestado em determinadas vivências perceptivas, como afirma Cassirer (1998, p.90), a resolução analítica dos afetos e das emoções permite entrever como as vivências dos sujeitos requerem unidades as quais, por sua vez, são concebidas como valências. Estas últimas são delimitadas pelo andamento e pela tonicidade para a intensidade (sensível), e a temporalidade e a espacialidade para a extensidade (inteligível).

Zilberberg ressalta que a intensidade não configura a soma, mas sim o produto emergente do andamento e da tonicidade, assim como a extensidade configura o produto da temporalidade e da espacialidade. Com isso, a relação passa da composição à interdependência.

Ao tratar do reconhecimento das singularidades do espaço tensivo, Zilberberg considera que, no esquematismo tensivo, a intersecção das dimensões da intensidade e da extensidade ocorre em detrimento do signo da desigualdade. Tanto o sujeito sensível, quanto o sujeito inteligível devem coexistir em razão de sua divergência. Zilberberg explica que o sujeito sensível coexiste por catálise sensível, na medida em que é um sujeito paciente, o qual emprega seu esforço para potencializar a subversão das valências do andamento e da tonicidade que desencadeiam em seu interior.

O semioticista afirma que, o que torna o sujeito sensível passivo é a impactação do destino, a força motriz que conduz as suas paixões. Nesse sentido, em relação à subdimensão do andamento, ele se caracteriza como sendo um sujeito do sobrevir, o qual é sobrecarregado e obriga-se a emitir um tempo negativo em seu interior. Ao considerar a subdimensão da tonicidade, ele configura-se como um sujeito do paroxismo, o qual caracteriza-se pela privação dos espaços familiares.

São, plenamente, as emoções que regem a identidade actancial que sustentam o sujeito, cuja atitude modal varia pela dependência entre o eixo da intensidade e da extensidade.

Nos eixos mencionados acima, a intensidade funciona como plano do conteúdo e a extensidade como plano da expressão. Para Zilberberg, tais unidades são delimitadas em detrimento de sua complexidade. A projeção da subdimensão da tonicidade e do andamento (intensidade); e da temporalidade e da espacialidade (extensidade), articula a rede de categorias nas quais operam o acontecimento e o ritmo e a ubiquidade e a profundidade.

Para pensar a definição tensiva do ritmo, Zilberberg destaca três propriedades importantes, a saber: a) a complexidade decorrente da necessidade; b) os predicados locais de uma categoria compõem os princípios cardeais da teoria considerada e c) no plano da expressão, tais definições interconectam a metalinguagem e a linguagem-objeto. A esquematização tensiva do ritmo expressa-se, assim, pela definição dos próprios espaços tensivos no processo de análise do discurso.

Ao tratar da legalidade tensiva do ritmo, Zilberberg considera que o esquema por meio do qual se configura uma categoria é estabelecido pela seleção de uma subdimensão intensiva e uma subdimensão extensiva, e pela dependência da desta em relação àquela. Zilberberg

afirma que a subdimensão da tonicidade tem como fúntivos basilares a tensão entre o tônico e o átono.

O autor ressalta que, segundo o *Micro Robert*, o ritmo é definido como uma repartição dos valores, divididos em tempos fortes e fracos no tempo. Deve-se conferir atenção à abordagem da tonicidade que, segundo Zilberberg, fundamenta-se no embate do tônico e do átono. O semiótico recorre à obra *Le temps musical* (1949), de Maurice Emmanuel e Gisèle Brelet, na qual afirmam que o tempo forte corresponde à intensidade do compasso (*thesis*) e o tempo fraco corresponde, por sua vez, ao abrandamento (*arsis*). A tensão instaurada entre os dois tempos, a saber, o tempo forte e o tempo fraco, delineiam a modalização temporal entre o enunciador e o enunciatário. Segundo Brelet (1949), “O tempo forte não é, realmente, uma percussão seca, mas a prevalência de certa zona temporal em que se encontra desenvolvida, em sua pureza, a forma essencial do ritmo” (Brelet, 1949, p. 282).

Zilberberg esclarece que a relação do ritmo com a temporalidade é mais delicada do que parece, na medida em que foram suscitados estudos que oram concebiam o ritmo como sendo complementar ao tempo e, outros pesquisadores, refutavam tal dependência.

Nesse sentido, torna-se necessário percorrer algumas questões em torno da subdimensão da temporalidade, que contempla três estilos temporais distintos, a saber: o tempo diretivo das volições, o tempo demarcativo das posições e o tempo fórico das extensões; cada qual desmembra um jogo de valências que operam no percurso do sujeito.

Zilberberg esclarece que o tempo mais notável é o tempo fórico das extensões, pois é aquele que trata do fenômeno da elasticidade do tempo. Para Zilberberg, se o sujeito é capaz de dominar o tempo, ele o faz devido ao tempo fórico das extensões, podendo alongá-lo ou abreviá-lo. Dessa maneira, o ritmo estará sujeito à instância temporal, modificando a sua significação de acordo com o paradigma temporal ao qual o ritmo estará condicionado.

A relação do ritmo com o tempo envolve a demarcação do antes e do depois. A distinção de tais posições vale apenas para o plano da extensão, pois para o plano do conteúdo, o antes e o depois contemplam o esquema pergunta *vs.* resposta, que são fúntivos de uma função tensiva de relevância muito mais expressiva, de acordo com Zilberberg, a qual é a espera. Esta última é considerada o ponto heurístico do ritmo, como afirmou Valery, uma nota espera a outra ou não, tal construção da espera é o que configura o ritmo. Segundo este autor (1973, p.1296), o

Ritmo — encoberto talvez por opiniões como: uma longa vale duas breves. Sim, segundo o tempo — não segundo o ritmo. Porque o ritmo exclui o tempo, substitui-se a ele, do qual é organização. O ritmo está para o tempo assim como um cristal está para um meio amorfo. É um tempo todo atos, e

os silêncios aí são atos.

A partir desta digressão, Zilberberg acentua que o tempo demarcativo das posições sinaliza em direção ao tempo fórico das extensões, o qual se articula em longo vs. breve. Este tempo é provido de dois elementos significativos, a abreviação e o alongamento. O tempo fórico das extensões, segundo Zilberberg, articulado em longo vs. breve, é encarregado da tonicidade, pois o processo de tonificação é responsável por alongar as abreviações, ao passo que a atonização é responsável pelo abreviamento. Acerca destas questões o autor (2010) afirma que

O alongamento já está em ação no tempo demarcativo, porque a “cesura”, em princípio desprovida de espessura, é aumentada, dilatada, exaltada pelo atraso, na medida em que este último tem por objeto interno a suspensão que sensibiliza o sujeito. O tempo fórico das extensões, articulado em [longo vs. breve], encarrega-se também da tonicidade, já que a tonificação, ou, como se diz correntemente, a acentuação, alonga as durações e a atonização as abrevia; destacada ou admitida por todos quando se fala em ritmo, a desigualdade figural [forte vs. fraco] se esquematiza pela desigualdade figurativa [longo vs. breve].

Na relação entre a temporalidade e a tonicidade deve-se destacar como o tempo se articula em relação aos objetos discursivos, de modo à demarcar, acidentalmente, a posição do sujeito no processo da espera. O semioticista recorre, novamente, à Brelet (1949), ao destacar tais palavras relevantes acerca da relação entre a tonicidade e o tempo: “(...) a tonicidade é temporalizante na exata medida em que a temporalidade é tonificante.” (BRELET, 1949, p.260)

Assim como o tempo, Zilberberg volta seu estudo para outras três grandezas relevantes no processo de apreensão do ritmo, a saber: a profundidade, o acontecimento e a ubiquidade. A princípio, torna-se relevante discorrer algumas considerações acerca da profundidade a qual, assim como o ritmo, tem por constante a tonicidade, porém, esta deixa de reger a temporalidade para configurar uma fórmula tensiva mediada pela espacialidade.

Zilberberg define a existência de três tipos distintos de espaço: o espaço geométrico, o espaço perceptivo e o espaço mítico. O que diferencia cada um destes espaços é o acento, sendo que, o primeiro caracteriza-se por ser inacentuado, o segundo é caracterizado pela mudança de posição e o terceiro pela fixidez.

No esquema acima, é possível verificar que o espaço diretivo das volições é marcado por meio das valências do aberto vs. fechado. Segundo Zilberberg, a relação de dependência da extensidade em relação à intensidade advém do espaço fórico, o qual se projeta em repouso caso a tonicidade seja nula, ou em movimento caso ela seja forte. A profundidade será

independente das significações especiais que revestem o espaço perceptivo, pois é o esquema que confere à tonicidade os formantes figurativos, articulados pela relação das valências enquanto dimensões e da tonicidade (tônico *vs.* átono) e da espacialidade (aberto *vs.* fechado).

A fim de abrandar a noção de profundidade, Zilberberg recorre aos estudos de Deleuze (2006) e cita a obra *Diferença e repetição* (2006), na qual o filósofo afirma a orientação descendente do devir da intensidade – da tonicidade – o que revela uma perda progressiva de dois fatores, ora se a intensidade é a diferença, como concebe Deleuze, essa diferença tende à negar-se e, por conseguinte, à anular-se no extenso e na qualidade.

Nesse sentido, Zilberberg afirma que o menos intensivo se torna, portanto, o mais extensivo, em tal perspectiva, a profundidade configura o limite do esgotamento destas categorias. O semioticista (2010, p.8) explica que

(...) a profundidade mede a distância entre os termos extremos de um paradigma, isto é, entre os sobrecontrários [s1] e [s4]. Esse par supõe a distinção elementar entre os subcontrários [s2] e [s3] e os sobrecontrários [s1] e [s4], distinção ligada a uma semiótica dos intervalos, que já abordamos em outros textos.

Os intervalos são, por sua vez, estruturas inerentes ao espaço tensivo, eles medem os afetos, de modo que a profundidade revela, assim, a intensidade, ou seja, aquela manifesta esta última no ato de desprendimento, da mesma forma como a exprime ao manifestá-la. A dinâmica interna da profundidade é expressa pela relação do esquema (tonicidade → espacialidade) e no uso (acentuação → irradiação). Segundo Deleuze, “No ser, a profundidade e a intensidade são o Mesmo — mas o mesmo que se diz da diferença. A profundidade é a intensidade do ser, ou inversamente.” (2006, p. 325)

Após tratar sobre a profundidade, Zilberberg debruça-se sobre o acontecimento, cuja definição tensiva é compreendida pelo esquema: andamento → temporalidade. Com base no conceito de andamento, o paradigma do devir, ocorreu a diferenciação rápido *vs.* lento, a qual suscitou uma alteração de atitude no sujeito.

Pode-se considerar que o sujeito que apresenta uma velocidade mais elevada é caracterizado como sendo o sujeito do sobrevir, enquanto um sujeito moldado pela lentidão caracteriza-se como o sujeito do porvir, um sujeito de caráter paciente. Zilberberg determina que a relação de alternância entre o sobrevir e o porvir é necessária, pois as valências do andamento são responsáveis pois abreviar ou alongar a duração, com isso, um sujeito não pode vir a habitar duas temporalidades contrastantes. O sobrevir opõe um sujeito apassivado à um objeto ativado, que é o acontecimento, sendo este último representado por aquilo que acontece e tem importância para o homem.

Isto posto, Zilberberg coloca duas premissas fundamentais, uma concernente ao afeto, o qual é a medida da grandeza noológica do acontecimento; e a extrema velocidade como fator que concentra e a extrema lentidão como fator que expande.

O autor ainda ressalta que o andamento precipitado do acontecimento provoca uma síncope da temporalidade, uma vez que o tempo se ausenta dos eixos, no momento em que um impacto é sentido pelo sujeito. Todo o impacto é resolvido em esquema de descendência e, nesse sentido, o tempo fórico passa a retomar o seu direito, de modo que o tempo que regressa é infringido sob o signo da apreensão, pois o impacto o torna memorável, apenas o intenso será a categoria dita como tal.

Por fim, o semiótico pontua que quando a tonicidade prevalece, o objeto reúne o ritmo e a profundidade; ao passo que, quando o andamento prevalece, o objeto passa a ser associado pelo acontecimento e pela ubiquidade, de forma que o primeiro satisfaz um sujeito da lentidão e o segundo um sujeito da celeridade. Nesse ínterim de reflexões, o ritmo previne a falta de profundidade, enquanto a profundidade evita a ausência do ritmo.

Em linhas gerais, Zilberberg afirma que, do ponto de vista figural, o andamento é mais temporalizante e a tonicidade é mais espacializante. Chega-se, assim, ao paradigma do objeto, o qual pode ser, de um lado, simples, ou, de outro lado, complexo. No campo discursivo e das paixões, o objeto pode ser ocasionado ora pelo andamento ora pela tonicidade, de modo que é o objeto em si o qual provoca o apoderamento do sujeito.

Zilberberg sintetiza que o ritmo está associado à dois afetos, a saber: de mim para mim, configurando uma euforia; e de mim para o outro, o que configura a troca imediata. Para o autor (2010, p.12),

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.

Com base nas considerações de Zilberberg acerca da base tensiva do ritmo, verifica-se que o andamento e a tonicidade são os elementos fundamentais para o estudo daquilo que de fato constitui o movimento ou, mais propriamente, o ritmo do discurso. Nesse sentido, a construção discursiva das canções de fado irá evidenciar tais valências, as quais representam, como já antecipou Zilberberg, “as cordas de nosso ser”.

A partir das considerações acerca dos elementos inerentes ao campo da tensividade, bem como às questões em torno da Semiótica da canção, torna-se relevante apresentar um levantamento de pesquisas que, por sua vez, configuram uma fortuna crítica no que tange à saudade e à nostalgia. Desse modo, será possível desenvolver uma base teórica mais sólida, a

qual será essencial para a compreensão dos estados passionais da saudade e da nostalgia nas canções de fado.

### 3 SAUDADE E NOSTALGIA: UMA FORTUNA CRÍTICA

No campo discursivo referente aos estados passionais da saudade e da nostalgia, nota-se a presença incessante do sentimento de falta, seja de uma pessoa ou de um lugar que possuem alto valor afetivo para o sujeito da falta. Nesse sentido, a intersecção sêmica que caracteriza os lexemas da saudade e da nostalgia, indica a presença constante da ausência de alguém ou de algo que é prezado por um indivíduo, o que instaura, em seu âmago existencial os valores relativos à perda, à solidão, à melancolia, à aflição e ao abandono.

Segundo o *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (1986), de Antônio Geraldo da Cunha, o lexema ‘saudade’ é definido como:

‘lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las. ‘nostalgia’| *saydade* XIII, *soidade* XIII, *suidade* XIII etc. | Do lat. *Solitas* – *atis* || **saudo**so XV. Forma hapológica de \**saudadoso* (<saudad. e + -oso). Cp. SOLEDADE. (CUNHA, 1986, p.708)

Já, o lexema ‘nostalgia’ é designado em sua etimologia como substantivo feminino referente à: “‘melancolia, saudade’ 1858. Do fr. *Nostalgie*, deriv. Do lat. Cient. *Nostalgia*, voc. criado pelo médico suíço Hofer, em 1678, composto do gr. *Nóstos* ‘regresso’ + *álgos* ‘dor’|| nostálgico 1873.” (CUNHA, 1986, p.551)

Tendo por base tal definição, pode-se afirmar que a nação portuguesa é detentora de um forte sentimento saudoso e nostálgico, tais estados de alma são evidentes no contexto de um sujeito da falta, o qual vê-se em situação de abandono e muitas vezes, encontra-se resignado, sem perspectivas para conseguir suprir essa falta.

Portugal foi um país cuja história de destino e de errância caracterizou o seu povo marítimo, viajante, separado pelo mar e pelo tempo, como portador de uma nostalgia sem verdadeiro objeto. O afastamento doloroso provocado pelas expedições marítimas criou distâncias de si mesmo, marcadas pelas lembranças do abandono e de um destino essencialmente pautado na palavra saudade.

Segundo Ortega y Gasset, no texto *Saudade, notas de trabalho* (2005), a

Saudade não é um tema português, mas o tema português por excelência. Se outro qualquer pode situar-se na sua periferia é, porventura, a Descoberta. Ambos polarizam a realidade histórica que é Portugal. E resulta que são uma contraposição: a Descoberta é a ânsia de partir, a Saudade a ânsia de voltar. O que é nele mais autêntico? O partir ou o voltar? Aquilo fê-lo uma vez: isto fê-lo e está sempre a fazê-lo. A cada dia, a cada hora o português volta a si. (ORTEGA Y GASSET, *Saudade, notas de trabalho*, 2005, p. 17-30)

Via de regra, a saudade é definida como um sentimento melancólico devido ao

afastamento de uma pessoa, uma coisa ou um lugar, ou à ausência de experiências prazerosas já vividas. A saudade é um lexema da língua portuguesa famoso por não ter tradução em nenhuma outra língua conhecida. Diz-se que a palavra surgiu na época da expansão marítima portuguesa, para definir a solidão que os lusitanos sentiam longe da pátria.

Os primeiros valores advindos da saudade são a falta, a perda, a nostalgia e uma certa de tristeza. Tal complexidade de sentimentos foi expressa pelo lexema saudade, o qual abarca valores inerentes ao sentimento de nostalgia, à perda, à falta, à melancolia, enfim, estados de espírito que se tornaram icônicos para a cultura portuguesa.

A saudade define-se, pois, como sendo o sentimento ocasionado pela distância ou ausência de algo ou alguém. O significado da saudade, portanto, está relacionado a uma espécie de melancolia sentida devido à ausência ou ao desaparecimento, especialmente de pessoas, mas também de coisas, estados ou mesmo ações.

Pode-se considerar que a história da saudade acaba por se fundir à história do povo português, moldando a alma portuguesa, seja por meio da canção do fado, da poesia e da literatura. Por conseguinte, foram os portugueses quem mais falaram e continuam falando, ainda hoje, sobre a saudade.

Deve-se ressaltar o termo *Souvenir* ou *Nostalgie*, oriundos da língua francesa, que não remete à profundidade das possíveis acepções do termo saudade, de modo que reduziram o conceito em uma correlação restrita à nostalgia e à tristeza, tal definição restringe a significação da construção discursiva da saudade.

Pode-se considerar que, o saudosismo, no âmbito da história da nação portuguesa, veio a tornar-se uma profunda expressão, a qual caracterizou-se como sendo a tradução poético-ideológica de um nacionalismo místico.

Eduardo Lourenço, crítico e ensaísta, trata a saudade, a nostalgia e a melancolia de Portugal como modalidades, modulações da relação do povo português e sua herança como seres de memória e sensibilidade enraizadas no tempo humano. Segundo o autor (1999), a nostalgia, a melancolia e a saudade são vivências universalizantes que se voltam para o passado de Portugal como uma regressão constitutiva da memória. Lourenço (1999, p.13) afirma que

A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha – como é estranha e paradoxal a relação dos portugueses com o “seu” tempo – que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos.

Com base nesta reflexão, nota-se que há uma linha tênue que separa a saudade e a nostalgia, compreendidas no âmbito desta pesquisa como as forças maiores que mobilizam a alma portuguesa. O crítico português compreende que a saudade, antes de ter sido pensada, foi cantada e encerrou-se em um lirismo que lhe conferiu voz. Em sua concepção, a saudade é compreendida como uma espécie de mito que se configura por meio de um papel patriótico. É a saudade a expressão maior do exacerbamento do amor em relação ao amigo ausente, à amada que está distante, a pátria deixada ao abandono, à natureza íntima encerrada no tempo da espera, este “rio sem regresso”.

Lourenço (1999, p.15) atinge o cerne da questão ao conceber a saudade enquanto força universalizante que impele as paixões de Portugal e pontua que a

*saudade*, descida no coração do tempo para resgatar o tempo – o nosso, pessoal ou coletivo –, é como uma lâmpada que recusa apagar-se no meio da Noite. Talvez nos torne estranhos e mesmo complacentes para com essa estranheza, mas esse sentimento é puramente ilusório. Sob outros nomes ou sem nomes, a saudade é universal, não apenas como desejo de eternidade, mas como sensação e sentimento vividos de eternidade. Ela brilha sozinha no coração de todas as ausências.

Dessa forma, pode-se considerar que a saudade é uma paixão da alma portuguesa que se encontra sob o estigma do tempo. É o tempo o elemento primordial que encerra a memória e os afetos que dela advém. Nessa perspectiva, a saudade é compreendida como um “desejo de eternidade e nostalgia eterna.”

O caráter universalizante da saudade a faz transcender do plano de simples estado afetivo polarizado na esfera individual para se estender ao plano coletivo, amplia-se do âmbito do cidadão de Portugal para a nação portuguesa em sua totalidade.

Segundo o autor, Portugal fez da saudade um enigma, a essência de seu sentimento de existência, ocorreu uma mitificação, por assim dizer, do sentimento de saudade. É esta mitificação que conferiu o verdadeiro conteúdo cultural e o brasão da sensibilidade portuguesa. É a saudade a maneira de “estar no mundo” dos portugueses, nesse sentido, a saudade revela-se como uma forma de estado passional.

Nessa perspectiva, considera-se que a saudade não configura uma posse, como comumente se concebe o “ter” saudade, mas sim, representa um estado de alma polarizado na esfera do indivíduo ou de um grupo de indivíduos. É a saudade que se apossa do sujeito e o faz perdurar no tempo, no espaço da memória, gerando, assim, uma espécie de completa imersão no estado afetivo.

A propósito da questão da memória e a relação desta com a saudade, Lourenço

esclarece que esta última subentende a memória, esta, por sua vez, configura um estado de “incandescência”, uma forma de presentificação do passado, é pura representação que a imaginação lega e se encarrega de formalizar uma espécie de “faculdade” ou estado mental da alma humana. O autor ainda considera que a saudade não pertence à ordem da representação como a memória, mas é uma vivência capaz de avassalar o indivíduo, fazendo de si um brinquete.

Considerando a relação o espaço e o tempo, deve-se notar que, no plano da ontologia, o ser humano enquanto ser afetivo, caracteriza-se como ser espacializante e temporalizante, isto configura aquilo o que se é e aquilo que se cria. As esferas espaço e tempo são realidades que estão atreladas à um espaço afetivo, polarizam o que se ama, o lugar a que se pertence, o estar e ser no mundo. O afastamento desse espaço afetivo e geográfico gera um outro estado, o da nostalgia. É a nostalgia que, segundo Lourenço, se caracteriza pela ausência vivida, física, promovendo a ruptura de laços, é evocada pelos exilados, configura-se, dessa forma, como um sofrimento decorrente de um bem perdido no espaço e no tempo, é, assim, uma espécie de “luto” interior, o qual se transfigura na noção de nostalgia.

A distinção entre a saudade e a nostalgia é, assim, representada por uma linha tênue. Lourenço afirma que, para se compreender e identificar a linha divisória que distingue a saudade e a nostalgia, é necessário verificar que a última se encontra inscrita no horizonte da espacialidade humanizada, reintegra-se ao espaço humano que decorre do afastamento. Em contrapartida, a saudade está enraizada em outra forma de experiência, mais radical que a do espaço afetivo. Esta experiência é de caráter individual e universal, nas palavras do autor, estas experiências são “como filhos nascidos no coração do tempo e expulsos do seu lugar de nascimento.” (1999, p.34)

É esta ardência e consumação no tempo que se chama saudade. Segundo Lourenço, a saudade “(...) é apenas isto: a consciência da temporalidade essencial da nossa existência, consciência carnal, por assim dizer, e não abstrata, acompanhada do sentimento sutil da sua irrealidade.” (1999, p.34)

O psicólogo e investigador Gonçalo Barradas (2017) desenvolveu, recentemente, um estudo no qual corrobora que o fado induz à tristeza e à nostalgia, emoções que, por sua vez, fortalecem o sentido de comunidade, de integração, promovendo, assim, uma sensação de catarse. Ao explorar os mecanismos subjacentes às emoções evocadas pela canção do fado, Barradas chegou à conclusão de que a escuta da canção portuguesa conduz o ouvinte à uma sensação de bem-estar e de plenitude.

Dessa forma, o investigador afirma que o fado contribui para o bem-estar subjetivo

daquele que faz a sua escuta, de modo que, no contexto geral em que a canção é performatizada, as emoções evocadas, nomeadamente, são a nostalgia e a tristeza. Com isso, os resultados de suas pesquisas sugerem que há uma maior recorrência destes dois estados de alma no fado de Portugal.

Há que se fazer uma ressalva no que tange à delimitação da nostalgia e da tristeza no fado, uma vez que a canção abarca essencialmente a saudade, além da nostalgia e as demais paixões que surgem no discurso musical, tais como: a tristeza, a angústia, a resignação, a melancolia; dentre outras.

Isto posto, pode-se considerar que a centralização da nostalgia e da tristeza no fado generaliza e, por conseguinte, limita o horizonte de possibilidades das construções passionais que emergem do construto discursivo das canções. O percurso da tristeza pode ou não existir, isso vai depender da continuidade do sentimento de sofrimento na trajetória do sujeito da falta. No contexto discursivo das canções de fado verifica-se, essencialmente, a recorrência do sentimento da falta, isso implica considerar que todas as paixões advindas dessa relação de ausência, de abandono e de espera estão no cerne do fado e na sua constituição discursiva.

O psicólogo ainda considera que emoções como a alegria, por exemplo, é suscitada no ouvinte com menor frequência. Mais à frente em suas pesquisas, Barradas explica que a nostalgia e a tristeza são mediadas por memórias episódicas, contágio emocional e julgamento estético.

Segundo Barradas (2017),

a nostalgia reforça o bem-estar subjetivo dos ouvintes no sentido em que fortalece o sentido de comunidade e permite a reflexão em aspetos pessoais do passado, enquanto a tristeza é regulada principalmente por experiências catárticas, como o ato de chorar e consequente bem-estar. (BARRADAS, 2017)

Sua tese de doutoramento ainda apontou que a nostalgia é um estado de alma associada às memórias negativas dos ouvintes que entrevistou, as quais caracterizam-se por serem relevantes, sobremaneira, para o crescimento individual e revelam formas de evitar os erros do passado; em contrapartida, a tristeza está mais associada aos aspectos de caráter melódico do fado, o que levou os ouvintes à alcançarem uma emoção condizente com o seu estado de humor, fator regulador de seu bem-estar pessoal.

Além destes aspectos inerentes às emoções suscitadas pelo fado, Barradas também considera que o julgamento estético dos elementos composicionais do fado é decorrente da mensagem a ser transmitida pela canção, da expressividade do fadista e dos músicos, além da destreza e habilidade com relação à proximidade/intimidade estabelecida.

O processo de investigação de Barradas consistiu na estadia de dois meses em Portugal, onde pode registrar 34 entrevistas com ouvintes do fado, para analisar o seu conteúdo, o pesquisador segmentou algumas categorias. Por meio de uma abordagem qualitativa, Barradas analisou a forma como a interação entre lugares, a música e os ouvintes contribuíram para ativar os mecanismos capazes de suscitar as emoções responsáveis pelo bem-estar subjetivo dos ouvintes.

Em sua investigação em torno dos mecanismos psicológicos subjacentes à música, o autor afirma que aqueles são capazes de mediar a indução de emoções dos ouvintes, levando em consideração que algumas culturas, tais como a portuguesa, são mais expostas a certas peculiaridades musicais e ambientes, os quais desencadeiam mecanismos e emoções advindos de uma forma essencialmente cultural.

As características que marcam a contribuição da música para o bem-estar subjetivo do ouvinte relacionam-se diretamente com o contexto de intimidade criado em uma tasca/casa de Fado. Barradas aponta que

A exposição a determinados ambientes onde a partilha de emoções é favorecida, parece ser determinante para o desencadear de memórias, favorecendo a regulação das emoções evocadas, não sendo alheio o contágio emocional proporcionado pelas guitarras permite a catarse de emoções mais negativas que acumulamos ao longo da vida. (BARRADAS, 2017)

Seguindo as diretrizes teóricas e metodológicas da perspectiva semiótica, pode-se inferir que a saudade, assim como a nostalgia, configura-se enquanto paixões da falta, ou seja, estados de alma que se delineiam pela ausência de alguém ou de algo. Em outras palavras, há sempre, por trás destas paixões, um sujeito que se encontra disjuncto com o seu objeto.

### 3.1 A SAUDADE E A NOSTALGIA: PAIXÕES DA FALTA

De forma recorrente, os sentidos do lexema saudade gerou muita inquietação e controvérsias entre os estudiosos da língua portuguesa. Segundo a pesquisadora de origem portuguesa, Maria Paula Lamas, em seu ensaio “Reflexões sobre a saudade” (2003), forneceu uma perspectiva bastante satisfatória no que tange à origem do vocábulo, ao considerar que, na realidade,

a saudade está intimamente ligada ao povo português, embora não seja exclusiva deste. No entanto, trata-se de um assunto mais completo do que aparenta à partida. Devido a este fato, muitas têm sido as definições e contradições, múltiplos os contextos e respectivas implicações, sem se conseguir um resultado conclusivo. (LAMAS, 2003, p.10)

Em relação à discussão em torno das origens da saudade, de um lado tem-se os estudiosos que defendiam a origem árabe da palavra saudade, seguindo a forma *saudah*; e de outro lado, aqueles que consideram a origem latina do vocábulo saudade, originária da forma *solidad*. Dentre os pesquisadores que defendem a origem árabe da palavra saudade, destacam-se o brasileiro José Antônio Tobias e o português Antônio Borges de Castro. Em contrapartida, dentre aqueles que defendem a origem latina do termo saudade, tem-se a pesquisadora portuguesa D. Carolina Michaelis de Vasconcellos.

Tendo em vista a finalidade de melhor evidenciar a base etimológica do lexema saudade, torna-se relevante discorrer acerca das possíveis traduções e acepções que o vocábulo recebeu em diferentes línguas. Para José Antônio Tobias, vocábulos de outros países, tais como *souvenir*, do francês, *sehnsucht*, do alemão, *nostalgia*, do grego e *remembrance*, do inglês; não traduzem o termo saudade em sua plenitude.

O autor explica que, embora exista certa universalidade na palavra, a saudade encontra-se revestida de profundidade no que se refere à todas as suas acepções. Ao analisar os vocábulos mencionados acima, Tobias evidencia a distinção destes em relação ao lexema saudade. Para tanto, o autor concebe que o termo *sehnsucht*, do alemão, refere-se apenas às pessoas; o *souvenir*, do francês, designa não apenas a dependência do amor, podendo ser relacionado à mais antipática das coisas; a *nostalgia*, do grego, refere-se apenas à falta da pátria e o termo *remembrance*, do inglês, trata-se de uma espécie de lembrança generalizada, que pode ou não ter a presença do amor.

Embora Tobias acredite na origem árabe em se tratando da designação do vocábulo saudade, ele considera que o termo *saudah* é definido como uma forma de melancolia, um padecimento empático, depressão e uma dor de coração.

O autor alerta para o fato de que esta não é a tradução perfeita para designar a saudade, mas ele adverte que o termo, assim como o sentimento, não fora construído todos de uma vez, mas cristalizaram-se pouco a pouco por meio das mudanças decorrentes da língua portuguesa.

O ensaísta português Antônio Borges de Castro aprofundou-se no estudo da língua alemã a fim de evidenciar quais vocábulos seriam necessários para a equivalência da palavra saudade. Segundo o autor português, para traduzir ao alemão este termo, “além da já conhecida palavra *sehnsucht* (desejo de ver), precisaria unir ainda dois termos, *heimweh* (desejo de regresso) e *wehmut* (sentimento de dor).” (CASTRO, 1985, p. 12).”

Nesse sentido, um entendimento satisfatório da palavra saudade, em alemão, deveria contemplar o amálgama dos três termos acima mencionados. Para Castro (1985), a suposta origem do latim *solitate* ou *solidad*, na definição da palavra saudade, é uma incoerência uma

vez que o vocábulo latino se define como sendo solidão e, para o autor, a saudade é um sentimento de caráter coletivo

Ao considerar que a saudade é um sentimento coletivo, Castro parte do ditado “Quem parte leva saudades, quem fica saudades tem”, de modo que se é solitário o que parte, não são solitários os que ficam sendo que, normalmente, estes últimos sentem mais saudades por aquele que vai. A fim de corroborar a sua tese, Castro enfatiza a presença árabe na península ibérica desde o século VIII ao XIV, contexto no qual o termo saudade e as suas formas variantes: saudoso, saudosismo e saudosista, tiveram a sua origem.

Para Joaquim Nabuco, um indivíduo pertencente à uma cultura anglo-saxã necessita de quatro palavras para expressar a palavra saudade, as quais são: *remembrance*, *love*, *grief* e *longing*. O autor considera que a designação da palavra saudade abarca muito mais do que a definição de cada um dos vocábulos citados, uma vez que a saudade transcende a estas significações. Embora seja um sentimento de caráter universal, a saudade é um lexema que somente a língua portuguesa conseguiu expressar a sua densidade e, por conseguinte, sua dimensão afetiva.

A origem da palavra saudade suscitou outra inquietação entre os pesquisadores, se seria a saudade um sentimento inerente à esfera individual, enquanto expressão singular de uma determinada sociedade, ou um sentimento universal, do qual todos os seres humanos partilham.

Para pesquisadora portuguesa D. Carolina Michaelis de Vasconcellos, a saudade tem um caráter universal. No entanto, a autora ressalta que, no contexto de Portugal, o sentimento possui uma conotação, cujo significado é inerente à cultura portuguesa e ao *modus vivendi* do português.

Acerca da singularidade do vocábulo saudade e a sua expressão na língua portuguesa, Castro (1985, p.2) cita Garret, para quem a saudade é “porventura o mais doce e delicado termo da língua. A ideia, o sentimento por ela representado, certo que outros países o sentem; mas que haja vocábulo especial para o designar, não o é de nenhuma outra língua senão da portuguesa” (CASTRO, 1985, p.2).

Para que possa ser expressa, a saudade é sentida, em sua dimensão afetiva, enquanto uma consciência do próprio sentimento, ou seja, a saudade é passível de ser abstraída, na medida em que há a categoria da saudade para senti-la.

Para o membro da Academia Brasileira de Letras, Osvaldo Orico (1948), a importância da palavra saudade é o que nos faz sentir o agora, configurando um sentimento particular de uma cultura ou na dimensão de uma categoria universal. Segundo o autor,

“Nenhuma palavra traduz satisfatoriamente o amálgama de sentimentos que é a saudade. Seria preciso nos outros países a elaboração de um conceito que também amalgamasse um mundo de sentimentos em apenas um termo” (ORICO, 1948, p.12).

Com base nas diferentes perspectivas dos pesquisadores elencadas até o momento, verifica-se que a origem do vocábulo saudade ainda gera certa controvérsia entre aqueles que defendem a sua origem árabe e a origem latina. No entanto, pode-se perceber que a interpretação do significado da saudade abarca outros elementos, especialmente no que diz respeito à sua definição dicionarizada.

Na perspectiva de Tobias, a saudade pode ser definida como o “sentimento amargosamente gostoso de um amor ausente”, definição esta que aponta para a saudade como um oxímoro, figura de linguagem que consiste na relação entre termos contrários, de caráter opositivo. Ao expressar a ambivalência do sentimento de amargor e do sentimento de prazer, nota-se a presença de valores de caráter positivo e de caráter negativo na construção do lexema saudade.

Tal compreensão traz consigo a noção da ausência do amor, que por si remete ao sentimento de falta, de abandono. Deve-se pontuar a importante relação existente, seguindo essa definição, entre a saudade e o amor, tendo em vista a relação intersubjetiva que é decorrente desses dois estados passionais.

A definição fornecida por Tobias direciona para a relação entre os dois sentimentos, apontando para o ato primeiro de existência da saudade, relacionado ao amor romântico, afinal, para que a saudade exista é necessário o estabelecimento de uma relação interpessoal entre dois sujeitos. Desse modo, ao tratar a definição do lexema saudade, o autor ainda considera que,

Dos fatos tristes guarda-se recordação, lembrança, mas não saudade, porque outros sentimentos humanos e não o amor são sua seiva (...) A pessoa deve se cercar de amor e deixar a varinha mágica do tempo agir no coração, desta mistura surgirá a saudade. A saudade é um todo, misturado de alegria, desejo e tristeza, por meio da água milagrosa do amor. (TOBIAS, 1997, p.26)

A perspectiva de Tobias evidencia a saudade enquanto sentimento inerente ao plano da individualidade de um sujeito. Contudo há que considerar que a saudade é um estado de alma que está além do indivíduo, nesse sentido, a saudade não é mera expressão pessoal, mas trata-se de um sentimento coletivo, o qual abarca uma dimensão social.

Essa relação entre a saudade e o coletivo pode ser identificada na própria dimensão de uma determinada cultura, como, por exemplo, a cultura portuguesa, a qual nutre-se da saudade não apenas na esfera de um sentimento individual, mas como um senso de

coletividade, que une e integra o *modus vivendi* do português. A expressão tão forte desse sentimento no senso de coletividade de uma nação implica um modo de compreender a saudade enquanto patrimônio do homem e do coletivo.

Um ponto importante de se destacar quando se discute a origem do vocábulo saudade consiste em pensar a relação que esta última estabelece com a lembrança e a memória. A saudade difere de o simples lembrar. Ela coloca em perspectiva uma relação mais estreita com a memória do indivíduo, tendo em vista as esferas nas quais ele cria e desfaz os seus laços. Trata-se de pensar a relação com a pessoa amada, com a família, com os grupos de convívios peculiares ao indivíduo.

Em Portugal, pode-se considerar que a saudade é muito mais sofrimento do que alegria. Nesse sentido, infere-se que a saudade para o povo português está muito mais atrelada à dor do que ao prazer. Trata-se de uma forma dolorosa de reviver um momento do passado, algo que está em um plano longínquo e causa dor e sofrimento no sujeito.

Com isso, pode-se afirmar que a saudade portuguesa é uma espécie de um “morrer de amor”, que traz consigo o sentimento de tristeza e gera dor naquele que se vê na dimensão do sujeito saudoso. A saudade, em muitas canções de fado, pode estar associada às lágrimas e ao sentimento de abandono, bem como pode vir a gerar uma isotopia do sofrimento do enunciador.

Para Osvaldo Orico (1948), a poesia, para o povo português, existe em maior abundância em relação ao sofrer do que ao gozar. Na perspectiva do autor, os sonetos de Camões são o maior exemplo em se tratando de uma antologia do sofrimento e da submissão da pessoa amada, pela qual o sujeito se entristece e se deixa levar pela corrente do constante sofrer.

Embora a saudade tenha uma significação pelo povo português voltada à dor, há também a possibilidade de considerá-la como um bem, na medida em que se compreende a exaltação do sofrimento como positividade. Em Portugal a saudade configura um modo de existir, enraizada intrinsecamente no âmago do indivíduo, da sociedade e do transcorrer do tempo. Esse elemento inexorável cria e desfaz os laços da afetividade.

Os primeiros escritos nos quais pode-se verificar referência ao emprego da palavra saudade são datados do século XII. Dom Dinis (1261-1325) foi um dos primeiros a empregar a palavra *soidade* em menção à saudade portuguesa, referindo-se à perda ou ausência de um amor que partiu nas expedições marítimas.

Algum tempo depois, Duarte Nunes Leão (1530-1608), em sua obra *Origem da Lingoa Portuguesa* (1606), encarregou-se de definir e avaliar o termo *suidade/soidade*. A

partir de seu estudo, Leão evidenciou dois aspectos da saudade: um de caráter positivo e outro de caráter negativo. Como exemplo, pode-se fazer referência ao emprego da palavra *coração*, que representa uma “não razão” vs. tristeza; além disso concebeu a saudade enquanto uma memória que traz prazer vs. sentimento de perda.

O termo “saudade” deu origem ao “saudosismo”, palavra que define o sentimento de saudades do passado, devido à sua idealização, ou à fidelidade a princípios, valores e práticas que existiam no passado e que não existem mais no presente.

Esse efeito saudosista é capaz de expressar, essencialmente, o estado de alma do português, viabilizando a compreensão da saudade na dimensão de um mito cultural, tendo em vista o estabelecimento de relações entre a saudade e o imaginário português. Da relação entre estes dois elementos, deve-se acrescentar a existência de uma relação profunda com o mar.

Tendo em vista que a saudade adveio do período das expedições marítimas, a relação com o mar acabou por ficar notadamente mais evidente, sendo que a constituição imagética do mar passou a ser o reflexo, o espelho por meio do qual tem-se a projeção da representação signífica da saudade.

Roberta Ferraz (2007) tece um interessante panorama em torno da saudade tendo por base os estudos do filósofo português Teixeira de Pascoaes (1877-1952), o qual foi um dos mais importantes estudiosos em tal questão. Segundo o autor, a saudade é

em sua última e profunda análise, 'o amor carnal espiritualizado pela Dor ou o amor espiritual materializado pelo Desejo; é o casamento do Beijo com a Lágrima; é Vênus e a Virgem Maria numa só Mulher. É a síntese do Céu e da Terra; o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam; o centro do Universo: a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza'. A 'Saudade' é a personalidade eterna da nossa Raça; a fisionomia característica, o corpo original com que ela há de aparecer entre os outros Povos. (...) A Saudade é a manhã de nevoeiro; a Primavera perpétua, 'a leda e triste madrugada' do soneto de Camões. É um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização Lusitana.  
(FERRAZ apud PASCOAES, 2007, p. 39)

Pode-se salientar dois pontos relevantes tratados por Pascoaes, a saber, a concepção da saudade em âmbito local e universal. Ao estabelecer certa limitação do mito português, simultaneamente, tem-se a sua universalidade. Com isso, pode-se vislumbrar uma relação tênue entre o homem e a natureza, sendo que a saudade é a personalidade eternizada na cultura do português.

Ao pensar na amplitude da saudade estendida à nação portuguesa, verifica-se como tal

sentimento revela-se significativo na construção do discurso, tendo em vista a imagem da nação como forma de representação da identidade portuguesa.

Assim, a saudade configura-se, em sua complexidade, por meio de uma dualidade, na medida em que a saudade é dor, mas também é prazer. Projeta-se no discurso ora pelo viés da alegria ora pelo viés da tristeza.

No percurso de construção da saudade, deve-se ter em vista a importância da memória como elemento que delinea o campo da coletividade da nação lusitana e o campo de abstração do próprio sujeito saudoso. Nesse sentido, Coelho Neto (1864-1934) afirma que “a casa da saudade se chama memória” (NETO, 2015), intercalando a saudade presente no interior da memória, o que aponta para a interdependência dos dois elementos.

A interseção entre a saudade e a memória reitera que, para uma compreensão plena acerca da significação da saudade, deve-se ter em vista a construção decorrente do plano da memória, que carrega consigo os valores de tempo, de espera e de suspensão do percurso da existência do sujeito saudoso. Com isso, pode-se inferir que a saudade necessita da memória para que se instaure uma lembrança/recordação, a qual será o elemento central na construção passional do afeto da saudade.

Na obra *Fado: Mystérique de la Saudade* (2010), Rémi Boyer expressa a sua experiência com o Fado, cuja perspectiva faz emergir a compreensão da saudade, a qual é grafada, literalmente, em maiúsculas, como o espírito e a essência de Portugal. O autor considera que a Saudade é a alma de Portugal, país cuja história revelou a saudade como seu estado mais íntimo, um mito fundador, um pilar central da alma portuguesa a qual, por sua vez, é permeada pelas mais profundas emoções.

Boyer afirma que a saudade é “um jogo da ausência e da presença, é um misto de certeza na presença e de incerteza na ausência.” (BOYER, p.19, 2010), por meio de tal perspectiva, nota-se que a saudade se configura, no âmbito da alma portuguesa como uma ausência presentificada, na medida em que o objeto o qual se deseja não está mais ao alcance do sujeito.

Boyer fornece uma visão bastante interessante sobre a saudade. Segundo o autor, a

saudade é mais do que uma emoção, é mais do que um sentimento. Expressão poderosa provinda da vida antes da vida, é sem dúvida própria ao estado de ser humano; a Saudade é a Seidade manifestada, encarcerada, dirão alguns, no humano. Mas encontrou na alma portuguesa uma forma, um vaso cinzelado, um Graal, de uma sensibilidade perfeita, para jogar com os múltiplos jogos de oposição e de matizes que inebriam a psique. (BOYER, p.21, 2010)

Dessa forma, nota-se que a saudade configura, na perspectiva de Boyer (2010), uma

espécie de meta-sentido, um meta-tempo, o qual projeta-se para fora dos tempos, viabilizando, assim, a expressão de um misto de doce-amargor, terminantemente envolvente e desprendido. Pode-se considerar que a saudade configura, para o povo português, uma forma de contemplação da alma, promovendo, tenazmente, o apreço da dor e de seu alívio.

A saudade também configura, segundo bem pontuou Boyer (2010, p.21), uma espécie de desprendimento do tempo, na medida em que ela é uma mística, um sangue que pulsa e vivifica a linhagem temporal de um período na história do passado e do presente português.

Em sua obra, Boyer ressalta que o Fado caligrafa com letra maiúscula o início de cada palavra, cuja finalidade consiste em deixar o ser humano em alerta, em intensidade, interrogando-se da essência em questão das coisas que o circundam. Dessa forma, os objetos passam da superfície e materialidade das coisas e revelam a sua imaterialidade, de modo que a banalidade passa a tornar-se sabedoria e a melancolia transmuta-se, nas palavras de Boyer, em espanto e alegria. Segundo Boyer,

O Fado, essa travessia poética pelas convenções e pelos conformismos, renuncia a toda a pretensão, mas confronta com o próprio mistério da concordância dos corações no seio do Si. Solipsismo e fraternidade em conjunto. O Fado, “estado *de* espírito” segundo Amália Rodrigues, aponta para um “estado *do* espírito”, um estado de liberdade absoluta através da Saudade, sua impressão indelével. (BOYER, 2010, p.149)

Com base na afirmação de Boyer acima, pode-se considerar que, o que torna a saudade como algo indizível é, justamente, o fato não de sua estranheza, mas sim de sua intensidade, a qual é parte da constituição do nosso ser. O autor ainda considera que a saudade é intrínseca ao ser, nesse sentido, assim como se percebe quanto ao conceito de nostalgia, a qual, por vezes, pode vir a traduzir a acepção da palavra saudade.

A bem da verdade, Boyer considera que a nostalgia evoca um passado idealizado, existente em um tempo e espaço que não são o do aqui e do agora, mas encontra-se no plano da memória, ou seja, da lembrança de quem nutriu um valor precioso para alguma coisa, lugar ou pessoa, os quais já se encontram fora do alcance do sujeito. Já, a saudade, na perspectiva de Boyer, é capaz de transcender o tempo, na medida em que configura “a nossa realidade anterior aos tempos, no coração dos tempos e no depois dos tempos.” (BOYER, 2010, p.151)

O autor faz uma colocação bastante interessante, ao considerar que a saudade é uma via para o Despertar, uma acepção a qual escritores, tais como Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes, souberam exprimir em suas obras. Pascoaes foi o responsável pela fundação do “Saudosismo”, movimento que surgiu em fins do século XIX, o qual operou, efetivamente, uma revolução de caráter cultural, promovendo, desse modo, o renascimento da cultura

portuguesa. Pascoaes é um autor cuja percepção em relação à saudade apresenta uma abordagem bastante interessante. Na concepção deste autor, a saudade constitui uma busca da espiritualidade, ou seja, uma busca do ser, de caráter ontológico.

É por meio dessa perspectiva que se pode compreender a saudade como sendo uma via para o despertar da existência. Em seu livro, Boyer (2010, p.151) cita a obra do francês André Coyné (1999), quem parafraseou a percepção de Pascoaes em torno da saudade como via de despertar:

Devemos considerar a existência como um produto dos mesmos elementos que são aqueles da Saudade: a memória formal e a esperança essencial, a força que palpita e a força que cria – esse “invisível” que surge do futuro para tornar-se visível no passado, uma acção anímico temporal desenvolvida espacialmente ou materialmente, pois o corpo é o espaço e a alma é o tempo. O que não representa ainda senão uma aproximação, pois, no fim dos fins, pode ser que não haja nem espaço nem tempo, nem corpo nem alma, mas apenas alguma coisa de invisível, é certo, de intangível, de incompreensível. (PASCOAES, apud Coyné, 1999)

O fado português, por excelência, sintetizou em sua melodia a essência da saudade, a qual acaba por revelar-se enquanto essência portuguesa, cujo olhar oscila entre passado e presente, um cruzamento que, segundo Boyer (p.155), demarca algo de *Janus bifronte* na aparência da saudade.

O fado de Portugal, bem como a saudade, possui um caráter universal, trata-se, pois, de uma universalidade de espírito, a qual não se refere somente à pessoa, à alma, ambas fragmentadas, mas da universalidade da saudade em si, na medida em que podemos considerar que todos somos vários e cada um de nós somos todos. Na visão de Boyer, a universalidade da saudade consiste mais no fato de que cada um de nós é singular, único, uma totalidade a qual oferta uma renúncia ao exílio de si mesma, exílio este imposto por cada qual a si mesmo.

Boyer ressalta que o fado, revela-se como uma “precipitação alquímica da Saudade na temporalidade” (2010, p.157), em sua perspectiva o Fado apresenta um caráter “odisseico”, na medida em que, ao vaguear de um sonho a outro, estabelece a concordância entre a origem e o fim. O autor afirma que cabe aos fadistas conduzirem a canção portuguesa à plenitude de si próprio.

Nessa visão, a canção portuguesa esboça a Saudade, permitindo uma total liberdade em sua realização. Assim, o fado, o qual pode ser concebido conforme as regras do destino, confere um certo espaço ao indeterminado, ao inapreensível do ser do sujeito que é deixada ao abandono.

Boyer considera que a interpretação de fadistas como a Mariza, cuja voz, em sua

qualidade carnal e cardíaca, exprime o “ser-aí” do fado, o próprio *dasein* da Saudade, retomando o conceito de Heideggeriano, por meio do qual a presença de um elemento revela-se, por si mesma a ela própria. Conforme o autor, o Fado é: “por vezes como um arco-íris negro salpicado de estrelas, de um negro luminoso que profetiza a plenitude do instante presente.” (BOYER, 2010, p.157)

Boyer (2010) sintetiza suas reflexões afirmando que a Saudade, sentimento que maior define o estado da alma portuguesa, revela a total dissolução do “eu”, como sendo a sua própria consciência, ou o seu próprio e imanente estado de ser.

Saudade é nome dado por Portugal ao anjo da reversão. O Fado é o atestado da permanência da Saudade. A Saudade não faz sentido. A Saudade é o seu próprio sentido. É uma evidência. Nenhuma necessidade de explicitar, de abstrair, menos ainda de analisar. Sublime síntese, ela não responde às indagações do “eu”. Ela dissolve o “eu”, permitindo que o ser ocupe o lugar da consciência, deixado livre. (2010, p.157-159)

Dessa forma, verifica-se a existência de uma hermenêutica do fado, na qual os objetos revelam-se na trama vocal, no plano da consciência do fadista, dos sujeitos das canções, dos sentimentos e das emoções, elementos os quais, por sua vez, são símbolos dinâmicos, em constante movimento que remetem à uma realidade maior, no seio de onde a causalidade e a temporalidade se manifestam em forma de ausência.

Definida como uma melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal, a nostalgia refere-se à um anseio por um espaço e um tempo que se encontram fora de alcance. Trata-se de um sentimento de perda e de deslocamento entre o sujeito e o seu objeto-valor.

A significação da nostalgia é compreendida como um estado de profunda tristeza causado pela falta de algo. É a sensação de saudade originada pela lembrança de um momento vivido no passado ou de pessoas que estão distantes. Trata-se de um sentimento melancólico geralmente produzido em pessoas que se encontram longe da sua terra natal e sente saudades da sua pátria, do seu lar e de coisas que lhe são familiares.

Etimologicamente, a palavra nostalgia é formada pelos termos gregos *nostós* (que significa regresso a casa) e *álgos* (que significa dor). O afastamento em relação a elementos queridos provoca abatimento e uma vontade extrema de voltar a esses momentos e lugares ou de estar com algumas pessoas.

A nostalgia pode gerar um comportamento anormal em indivíduos que foram afastados da sua terra natal ou separados da sua família. Há um forte desejo de regressar à pátria ou de rever os seus familiares. É um sentimento semelhante à saudade, mas tende sempre a intensificar-se.

Os pensamentos nostálgicos também podem estar associados a momentos de felicidade vivenciados em determinado período da vida, em alguns casos são idealizados. O estado de nostalgia também é produzido através da lembrança. Um estado de tristeza indefinida, tal como a melancolia.

A relação entre passado e presente é essencial para uma compreensão da nostalgia enquanto paixão que se expressa em uma canção. O intervalo entre estas dimensões temporais é necessário para que a nostalgia se manifeste na esfera da paixão, do sentimento.

Bertrand (2003) considera que a nostalgia é demarcada pela referência do espaço da junção, e afirma que a nostalgia “marca a persistência, na memória do sujeito, de uma conjunção terminada”. (BERTRAND, p.360). Desse modo, entende-se que a nostalgia pressupõe uma conjunção que já aconteceu em um outro tempo, em um tempo passado, sendo que o sujeito, ao se ver impossibilitado de retornar a este tempo, configura-se como um sujeito nostálgico, o qual é essencialmente marcado pela constante perda de seu objeto-valor.

Em *Semiótica das paixões: dos estados de coisas ao estado de alma* (1991, p.39), Greimas e Fontanille consideram que

Com efeito, o sujeito tensivo, tornado sujeito operador por essa disjunção, não poderia discretizar sombras de valor, cuja cisão o separou: ele não tem outra coisa a ‘somar’ senão a ausência; em outros termos, para fazer advir a significação e estabilizar a tensividade, o sujeito operador não tem outra solução a não ser categorizar a perda do objeto [...] (GREIMAS, 1991, p.39)

Em linhas gerais, pode-se, portanto, afirmar que a nostalgia se configura pela disjunção entre o sujeito e o objeto-valor, a qual é caracterizada como uma disjunção momentânea com o objeto ou uma espécie de conjunção à distância.

Assim como Bertrand, para quem a nostalgia marca a persistência de uma conjunção previamente terminada na memória do sujeito, Tatit (2001), em seus estudos cancionistas, trata da possibilidade de uma “conjunção à distância” entre o sujeito e o seu objeto-valor. Deve-se pontuar que Tatit se refere à uma busca do sujeito pela conjunção, que, por sua vez, não equivale à conjunção propriamente dita.

A nostalgia, configurada enquanto uma tentativa de conjunção à distância, é manifestação da incidência de um processo de continuidade, referente à busca do sujeito pelo objeto-valor. Nesse caso, fala-se em uma conjunção à distância que causa uma disjunção momentânea, o que a diferencia da saudade. A nostalgia possui elementos do universo passional que se nutrem pela duração e pela intensidade. Este nutrir-se pela duração do tempo é importante para que se possa configurar o mundo sensível do enunciador, o qual deve recordar em profundidade.

A nostalgia emergirá no plano do esquecimento da superfície, a fim de que seja viável um recordar em profundidade. Ao visar ao esquecimento, a nostalgia viabiliza o vínculo com a persistência da memória.

Nas canções de fado que compõem o *corpus* desta pesquisa, verifica-se que o sujeito nostálgico já esteve um dia em conjunção com o seu objeto-valor. No entanto, a possibilidade de ter novamente a conjunção com o objeto revela-se como uma impossibilidade. Em termos modais, trata-se da impossibilidade do ser. Tal sujeito é fortemente marcado pelo desejo de querer-ter o seu objeto-valor conjunto a ele.

O enunciador das canções de fado revela o seu estado passional de nostalgia, caracterizando-se enquanto um sujeito triste, deprimido, o qual sente a falta do seu objeto-valor: a pessoa amada ou um lugar que lhe foi, em algum tempo, imbuído de valor afetivo.

O sujeito dessas canções é modalizado pelo querer e pelo crer, de modo que ele clama pelo retorno da pessoa amada. O início e o término do percurso narrativo do enunciador é plenamente disjuntivo em relação ao seu objeto-valor, sendo que ele não possui competência modal para trazer o objeto de volta a si, revelando-se, assim, um sujeito nostálgico e, por vezes, saudosos. No entanto esta correlação não diferencia as paixões no âmbito de sua discursivização.

No universo passional de uma canção, a nostalgia, assim como a saudade, pode ser operada por meio da suspensão da presença do objeto-valor, o que resultará na dimensão nostálgica do sujeito, configurada por meio de uma disjunção espacial que se prolonga temporalmente na distância que separa o sujeito de seu objeto. Nesse sentido, a nostalgia se configurará como uma paixão durativa.

A nostalgia pode ser concebida em uma canção como sendo uma paixão cíclica, na medida em que a paixão vai-e-volta, ou seja, o enunciador é colocado em uma oscilação de seu estado passional, ora ele encontra-se em conjunção, ora em disjunção.

Tendo por base o contraponto semiótico, a seguir será importante discorrer acerca de alguns conceitos básicos dos fundamentos epistemológicos semióticos. Desse modo, será importante tratar da noção geral da Semiótica enquanto estudo da significação e as fases pelas quais a teoria passou até chegar ao estudo das paixões. Além disso, outros conceitos, tais como: a aspectualização e a intensidade, a espera fiduciária, a representação discursiva das paixões e os modos de existência semióticos serão essenciais para discutir a construção discursiva da saudade e da nostalgia no discurso das canções de fado.

A partir da base teórica da Semiótica *standard*, tem-se os conceitos em Semiótica da Canção desenvolvidos pelo professor Luiz Tatit, o qual trata do processo de construção da

significação no plano do discurso musical, considerando a compatibilidade entre melodia e letra e abarcando elementos fundamentais, tais como: a duração e a intensidade, os processos de passionalização, figurativização e tematização melódica, os ataques rítmicos, dentre outros. Estes conceitos serão relevantes para compreender a construção da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado, uma canção de fundo essencialmente passional.

### 3.2 O CONTRAPONTO SEMIÓTICO ENTRE A SAUDADE E A NOSTALGIA

Em um estudo de caráter semiótico, a saudade e a nostalgia são descritas, como já se disse anteriormente, enquanto paixões decorrentes do sentimento de falta e que, por vezes, apresentam um caráter indistinto. A abordagem semiótica contribui para a compreensão de tais estados disjuntos ou disfóricos, conferindo ferramentas de análise que esclarecem as configurações passionais da saudade e da nostalgia no âmbito desta pesquisa.

Tanto a saudade quanto a nostalgia ainda são estados de alma pouco estudados na teoria da significação. Dessa forma, torna-se relevante pensar a configuração destes estados patêmicos no interior da tessitura musical das canções de fado, a fim de auscultar a significação da saudade e da nostalgia para a alma portuguesa e no campo das relações humanas.

Por meio das definições dos lexemas e adentrando em algumas questões de caráter etimológico, esta pesquisa visa a traçar os principais pontos de intersecção entre a saudade e a nostalgia, tendo em vista as modalizações semióticas, a aspectualização e a intensidade, até atingir o nível profundo da significação, o qual, por sua vez, irá configurar o sentimento de falta no centro das análises a serem desenvolvidas posteriormente a tais considerações.

Esses estados de alma surgem, essencialmente, da configuração de um sujeito disjunto, ou seja, um sujeito marcado pela ausência, pela falta, e que se encontra privado de um objeto-valor, instaurando, dessa forma, o estado de disforia. Com isso, o discurso patemizado deverá refletir os impasses modais decorrentes de um sentimento de conjunção. Este desejo de “querer estar conjunto” emerge na melodia e nos versos das canções de fado, apesar da impossibilidade da necessidade de tal conjunção.

Ao se traçar um paralelo comparativo entre a saudade e a nostalgia, pode-se considerar que ambas são afetos que, por sua vez, configuram distâncias e aproximações. A saudade e a nostalgia são paixões que apresentam intersecções sêmicas, ambas colocam em evidência a designação de um sujeito que se vê privado de um objeto-valor.

Para que o entrelaçamento entre estas paixões seja articulado, deve-se contemplar as

nuances conceituais que norteiam suas definições terminológicas na construção discursiva, a fim de, posteriormente, viabilizar a compreensão do significado de nível profundo, no âmbito das unidades estruturais mais abstratas do processo de enunciação.

Ao atentar-se, nitidamente, sobre as definições lexicais da palavra saudade e da nostalgia, os dicionários de língua portuguesa apresentam uma associação fundamentalmente sinonímica entre os afetos em questão. O lexema “saudade” pode ser definido como uma “lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las; nostalgia.” (2004, Ferreira)

No Dicionário de Houaiss (2009), a saudade é definida como um “sentimento melancólico devido ao afastamento de uma pessoa, uma coisa ou um lugar, ou à ausência de experiências prazerosas já vividas.”

Recorrentemente, a nostalgia aparece associada à definição lexical da saudade, o que faz com que os dois lexemas possam vir a se tornar sinônimos um do outro. Em relação à categorização lexical da nostalgia, trata-se do investimento em uma intensidade melancólica, a qual atenua-se mais na saudade. Michaelis define a nostalgia como uma “doença ou tristeza profunda, causada pelas saudades da pátria.” Houaiss irá mencioná-la na instância de uma “saudade de algo, de uma forma de existência que se deixou de ter; desejo de voltar ao passado.”

O contraponto entre a nostalgia e a saudade parece assentar-se na concepção da primeira como um intenso desalento psíquico, enquanto a segunda revela-se como manifestação tênue do sentimento de afastamento, que confere uma certa afabilidade à lembrança do sujeito da falta. Desse modo, evidencia-se que a nostalgia centraliza a noção da ausência de um contexto geral, mais amplo e abrangente, ou seja, o objeto-valor configura-se como um lugar e/ou um tempo perdidos, cuja persistência na memória do sujeito, deixado ao sentimento de abandono, de falta, é capaz de provocar lembranças pesarosas decorrentes da impossibilidade do encontro, do regresso, em outras palavras, da possibilidade de ter a conjunção viabilizada com o objeto-valor.

Do ponto de vista semiótico, a nostalgia pode ser concebida como uma espécie de fratura, a qual se manifesta entre o cotidiano do sujeito e sua relação intersubjetiva com o objeto-valor. Pode-se afirmar que a nostalgia é decorrente da disjunção entre o sujeito e o objeto. Dessa forma, o que convencionaremos nomear de “sujeito nostálgico”, será aquele caracterizado por ser um indivíduo disjunto que, por meio de uma experiência nostálgica, será precedido pela tensão de uma espera frustrada.

Assim, o sujeito nostálgico é aquele sujeito degradado, dilacerado pelo sentimento da

ausência, da falta, deixado ao abandono, sua condição primordial é, dessa forma, a do exílio constante. Segundo Ferreira (2004), a nostalgia define-se enquanto uma “melancolia produzida no exilado pelas saudades da pátria.”

Ao pensar a configuração da aspectualidade de uma paixão como a nostalgia, a qual é decorrente do fator temporal como elemento determinante, deve-se considerar, também, a aspectualidade temporal, cujos recursos mesclam o passado (debreagem enunciativa) e o presente (debreagem enunciativa), o que virá a configurar categoricamente outra tipologia da paixão nostálgica, a saber: a nostalgia da incompletude. Esta, por sua vez, configura um sujeito que, movido pela nostalgia, se sente saudoso do ato de se apaixonar, ele sente a falta da presença da ausência de um tempo que já se esvaiu. Este tipo de nostalgia não se refere, portanto, à nostalgia pela falta de outra pessoa, mas trata-se da falta do próprio ato de se apaixonar.

Em uma dimensão mais genérica, a saudade origina-se pelo sentimento de ausência de uma pessoa ou coisa. Em contrapartida, a nostalgia conjectura os elementos decorrentes de uma existência passada intangível, marcada, essencialmente, por um passado distante.

O lexema saudade pode vir a designar também qualquer sentimento de falta ocasionado pelo forte desejo de “voltar a ver/ter/viver”. A nostalgia refere-se, pois, à ausência dolorosa, saudosa e dorida que, por sua vez, configura um contexto de inacessibilidade. Com isso, pode-se considerar que a nostalgia se configura enquanto uma modalidade da saudade, no entanto, não é toda saudade que pode ser designada como uma modalidade da nostalgia.

No processo de discursivização decorrente da falta, a saudade é preponderante no contexto das relações intersubjetivas que caracterizam o sujeito e o objeto-valor por ele almejado. Contudo, a saudade pode vir a referir-se a contextos menos disfóricos e que, de certa forma, preterem uma possibilidade de conjunção, demarcada pela viabilidade do encontro. Fernando Assis Pacheco (apud. 2008) afirma que utiliza

pouco a palavra saudade, em favor da palavra nostalgia. O conceito de nostalgia é muito mais dorido que o de saudade. A saudade é bonita, dá para o Carlos do Carmo e a Amália cantarem. A nostalgia pressupõe amigos que morrem; mulheres amadas que desaparecem; filhas que crescem e já não são com o eram em pequeninas; eu que já não tenho a destreza dos vinte anos, já não jogo à bola, já tenho digestões difíceis. A nostalgia não está devidamente contemplada na poesia portuguesa. À força de tentarmos fazê-la passar por uma categoria filosófica menor chama da saudade, esquecemos de que o tempo foge e ninguém o agarra. (PACHECO, apud SILVESTRE, 2008)

Com base no argumento de Pacheco, pode-se considerar que da nostalgia se verifica a decorrência de um encadeamento passional, em que emerge outras paixões tais como a

angústia, a amargura, a tristeza, a solidão, a melancolia. Todas elas oriundas da condição existencial à qual o sujeito encontra-se submerso. O tempo é o fator delimitante que arrasta os afetos e, com eles, as sensações e as experiências vivenciadas pelo sujeito.

O universo para o sujeito nostálgico caracteriza-se, assim, por um intangível sentimento de renovar-se eternamente. Tanto na dimensão do tempo como na do espaço, a saudade e a nostalgia são afetos que caracterizam sua universalidade na existência humana.

No discurso passional, a saudade e a nostalgia irão se configurar na dimensão de paixões complexas, uma vez que desencadeiam outros percursos passionais capazes de deflagrar o surgimento de paixões disfóricas, tais como: a tristeza, a solidão, a melancolia, a angústia, dentre outras. A saudade e a nostalgia são manifestações passionais que demarcam certos caminhos a serem percorridos pelo semiótico no nível narrativo da enunciação, o qual contempla a viabilidade (ou não) do sujeito querer, dever, saber e poder, as quais combinadas com a modalidade do ser (percurso da subjetividade), irão deflagrar os arranjos sintagmáticos que irão configurar a saudade e a nostalgia no nível discursivo. O sujeito nostálgico e o sujeito saudoso caracterizam-se por uma vontade de “querer estar conjunto” com o seu objeto-valor, no entanto, ele “não pode” ter essa conjunção por determinada circunstância que o impede.

Na enunciação das canções de fado que constituem o *corpus* da pesquisa, os percursos da saudade e da nostalgia constroem-se por meio do processo de debragem enunciativa, a qual promove os efeitos de distanciamento ocasionados pelo sentimento de falta. Nesse sentido, o objeto-valor está constantemente na esfera do “lá”, no tempo do “então”.

Em relação à aspectualização destas paixões, pode-se afirmar que elas são durativas, na medida em que se verifica cada situação de disjunção prolonga-se temporalmente, instaurando os valores negativos da perda, da espera frustrada e do abandono no percurso do sujeito da falta.

A saudade, assim como a nostalgia, volta-se para um tempo passado, momento em que havia a conjunção e, portanto, um estado de euforia. Com o afastamento do objeto-valor decorrente de alguma circunstância, instaura-se a disforia predominante, a qual se prolonga temporalmente e gera, assim, os impasses modais que são advindos de um “querer estar” conjunto, mas “não poder” ter a dada conjunção, o que será essencial na deflagração do discurso patemizado do enunciador.

Com isso, pode-se considerar que a saudade e a nostalgia são construídas no discurso como configurações passionais da falta. Ambas são paixões que se constroem no discurso musical do fado por meio do sentimento de falta, da persistência da memória e da lembrança,

pela inexorabilidade do tempo e pela espera.

A saudade designa um tipo de falta ocasionada pela lembrança. A nostalgia configura-se como um tipo de saudade, a qual abarca um contexto que foi perdido na relação que o enunciador detinha com o tempo e o espaço nostálgicos, refletindo uma existência que se perdeu e que se terá difícil acesso. É o caso dos exilados e abandonados, sujeitos nostálgicos que sempre estarão atrelados à percursos e às paixões disfóricas que, por sua vez, trarão consigo um sentimento de tristeza e melancolia profundas.

#### 4 CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SAUDADE E DA NOSTALGIA

Analisar as canções de fado sob uma perspectiva semiótica implica considerar o horizonte de oscilações que, no percurso melódico e na junção com o componente linguístico, se interligam a fim de produzir as significações passionais decorrentes da falta e da espera, processo este que descreve o percurso da saudade e da nostalgia.

As características da saudade e da nostalgia nas canções de fado que se seguirão serão codificadas por meio da análise do plano do conteúdo e do plano musical. O primeiro contemplará o estudo das particularidades linguísticas e textuais e o segundo a compreensão dos elementos profundos presentes na tessitura musical, por meio dos quais será possível vislumbrar um adentramento na dimensão do afeto, ou seja, na região da sensibilidade e da intimidade do enunciador.

Ao trazer as grandezas afetivas da saudade e da nostalgia, bem como outras grandezas que podem ser advindas das relações intersubjetivas que se desencadeiam destas paixões, a tese contempla a discursivização de outros estados de alma que emergem da significação da saudade e da nostalgia, tais como a esperança e a resignação, respectivamente. A primeira caracteriza o percurso gerativo da saudade, enquanto a segunda caracteriza o percurso da nostalgia e também o da saudade.

A instauração destas paixões implica considerar a manipulação sensorial do enunciatário, bem como outras estratégias comunicativas que podem ser identificadas no discurso musical do fado.

As canções que constituem o *corpus* da pesquisa revelam uma musicalidade que é demarcada por uma languidez, cujo plano de expressão desacelerado caracteriza as canções de fundo passional. A construção da significação da saudade e da nostalgia nos fados que serão apresentados a seguir caracteriza-se pelo sentimento de falta, pelo abatimento, pelo esmorecimento, pela resignação, pela frustração, pela misantropia e por um forte desânimo. O desalento do enunciador do fado, concebido como o sujeito da falta, permeia um forte sentimento de estagnação existencial. No entanto, em alguns percursos da saudade, verifica-se a presença de um sujeito esperançoso, o qual vislumbra a possibilidade de estar conjunto ao seu objeto.

O fado opera, na composição de seu discurso musical, continuamente no plano do sensível, onde são projetadas as sensações de perda, de afastamento e de abandono decorrentes da falta que o enunciador sente do seu objeto-valor.

## 4.1 ANÁLISE DE CANÇÕES

### 4.1.1 “SAUDADE DAS SAUDADES”

Autor da Letra: António José de Bragança

Autor da Música: José António Sabrosa

Intérprete: Maria Teresa de Noronha

*1 Cansada de ter saudade*

*2 Tudo fiz para esquecer*

*3 E hoje tenho saudade*

*4 De saudade já não ter*

*5 Sem força p'ra suportar*

*6 A minha fatalidade*

*7 Ajoelhei a rezar*

*8 Cansada de ter saudade*

*9 Roguei a Deus dar-me a sorte*

*10 Esta dita até morrer*

*11 Essa saudade de morte*

*12 Tudo fiz para esquecer*

*13 Foi minha prece atendida*

*14 Por Deus na sua bondade*

*15 Como estou arrependida*

*16 E hoje tenho saudade*

*17 Castigo p'ra quem não pensa*

*18 Quem não sabe o que é sofrer*

*19 Pois sinto saudade imensa*

*20 De saudade já não ter*

Nesta canção, verifica-se que a saudade é caracterizada pelo sentimento de falta. O enunciador encontra-se disjunto com o seu objeto-valor e caracteriza-se por ser um sujeito da falta. O sujeito afirma que tem saudade das saudades, ou seja, ele sente falta do próprio ato de se apaixonar. Nesse sentido, a saudade é uma paixão cujo valor é de carácter negativo, demarcado pela disforia.

Tal aspecto negativo implícito no discurso da canção aponta para a fatalidade que demarca o percurso existencial do enunciador, o qual vê-se impossibilitado de libertar-se do sofrimento constante. A saudade causa fadiga no enunciador, ele deseja esquecer-la e livrar-se dela.

*1 Cansada de ter saudade*

*2 Tudo fiz para esquecer*

*3 E hoje tenho saudade*

*4 De saudade já não ter*

O sentimento de frustração do enunciador é contínuo e prolonga-se temporalmente, o que faz da saudade uma paixão durativa. O sujeito da falta afirma que tudo fez para esquecer a saudade, tal apelo ao esquecimento favorece a instauração de outras paixões resultantes da falta, tais como: a frustração, a angústia e a tristeza. Estas paixões caracterizam a macrossintaxe passional da saudade.

Pode-se inferir que a saudade modaliza o percurso narrativo do enunciador por meio do querer-ser, na medida em que ele quer estar conjunto. No entanto, tal conjunção revela-se uma impossibilidade e, com isso, tem-se o não-poder-ser, na medida em que o sujeito não pode ter a conjunção almejada.

Desse modo, é possível afirmar que o enunciador deste fado se caracteriza por ser um sujeito frustrado, o qual não possui competência modal para estar conjunto ao seu objeto. O sentimento de frustração pode ser evidenciado nos seguintes versos:

*5 Sem força p'ra suportar*  
*6 A minha fatalidade*  
*7 Ajoelhei a rezar*  
*8 Cansada de ter saudade*

Em relação ao plano do conteúdo presente nesta canção, há, notadamente, uma recorrência centrada no tema da morte e nas paixões da resignação e da solidão. Além de fazer parte de seu mundo sensível, estas significações corroboram para a construção do íntimo do enunciador, recobrando a região da sensibilidade, na qual as memórias do passado do enunciador são marcadas pela presença constante da dor, do sofrimento e do arrependimento.

Pode-se considerar que se a memória ativa a disjunção do sujeito com o objeto, ela igualmente e simultaneamente ativa a impossibilidade da conjunção. Assim, o tempo presente do enunciador torna-se um elemento desfavorável às expectativas do sujeito da falta. O sujeito revela-se como sendo disjunto, e o tempo presente caracteriza-se pela saudade enquanto paixão que se liga ao sofrimento. Isso pode ser evidenciado nos versos:

*17 Castigo p'ra quem não pensa*  
*18 Quem não sabe o que é sofrer*  
*19 Pois sinto saudade imensa*  
*20 De saudade já não ter*

A saudade é caracterizada por ser uma “saudade de morte”, o que reforça o seu caráter plenamente negativo, como pode-se observar nos seguintes versos:

*9 Roguei a Deus dar-me a sorte*

- 10 *Esta dita até morrer*  
 11 *Essa saudade de morte*  
 12 *Tudo fiz para esquecer*

No processo da enunciação que envolve a saudade, verifica-se a utilização da debreagem enunciativa, a qual viabiliza o efeito de distanciamento em relação ao objeto-valor, que se projeta em um espaço que é o do “lá” e em um tempo que é o do “então”. Nesse sentido, instaura-se a distância que separa o sujeito do seu objeto e, simultaneamente, com a debreagem enunciativa, tem-se a construção de uma debreagem enunciativa, a qual instaura o eu/aqui/agora no contexto de estado plenamente disfórico do enunciador.

A saudade, na perspectiva da temporalização, volta-se ao passado em que havia a conjunção entre duas instâncias, o enunciador e o seu objeto, sendo que o estado era de euforia. O afastamento do enunciador no espaço temporal, demarcado pelo estigma do plano da memória, promove a disforia que, por sua vez, traz consigo os impasses modais referentes ao querer estar conjunto e ao não-poder. Tais modalidades refletem-se no discurso patemizado que configura o percurso gerativo da saudade.

A saudade é, neste fado, o elemento norteador que preenche a dimensão sensível do enunciador por meio de uma dinâmica gradiente, a qual apresenta uma natureza contínua que delimita a isotopia do sofrimento, que caracteriza o seu percurso passional.

Pode-se afirmar que o andamento deste fado rege a duração, uma vez que a velocidade da canção abrevia a duração do fazer, pois quanto mais elevada é a velocidade, como se pode observar por meio do perfil melódico da intérprete Maria Teresa de Noronha, mais longa é a duração. Nesse caso, os prolongamentos vocálicos são recorrentes nesta canção, manifestam-se de modo intervalar.

Dessa forma, verifica-se que a saudade, neste fado em específico, revela uma tonicidade crescente, a qual se configura por meio da maior intensidade e latência da saudade. Este fado demarca-se por uma musicalidade lânguida, de plano de expressão desacelerado. Tal desaceleração marca a maior intensidade das sílabas longas que, por sua vez, favorecem o prolongamento do sofrimento do sujeito no plano do simulacro da memória, como é possível notar no verso “*Roguei a Deus dar-me a sorte*” (1.9), no qual revela-se evidente o prolongamento vocálico que sustenta a intensidade da dor do enunciador.

Com isso, pode-se afirmar que o par alongamento e a desaceleração corroboram para a maior intensidade da paixão no plano musical. O acento da posição de algumas palavras na composição do discurso musical revela uma correspondência aos estados emocionais do enunciador, como ocorre no verso “*Tudo fiz para esquecer*” (1.12), em que o alongamento

vocálico do verbo “esquecer” é melodicamente expressivo, prolongando a sensação de afastamento do enunciador e aumentando, com isso, o tempo da espera.

A saudade instaura-se no percurso narrativo do enunciador pelo distanciamento, que separam o sujeito do seu objeto. A sutil languidez, que caracteriza a musicalidade desse fado, promove uma sensação contínua de desconforto e de ligeira agonia.

Percebe-se que a relação da letra com a melodia, ou seja, do plano do conteúdo e do plano da expressão musical, revela a configuração do estado passional expressa no contorno melódico e na letra da canção. Nos versos “Quem não sabe o que é sofrer” (l.18) e “Pois sinto saudade imensa” (l.19), o emprego das consoantes “m” e “n” nasais indicam as cesuras, ou seja, a pausa poética rítmica no interior do verso, que traduzem o sentimento de saudade, instaurando as sensações decorrentes da perda no universo sensível do sujeito da falta.

Ao atenuar as consoantes, as vogais evitam a dinamização do tempo da canção. Com esta desaceleração, verifica-se que a modalidade do ser destaca-se na melodia e no conteúdo da canção, ao omitir os estímulos de uma ação em detrimento de um estado psíquico gerado pela tristeza, pela amargura e pela solidão. Há, nesse sentido, a dominância da modalidade do ser sobre a modalidade do fazer.

A redução da velocidade transmite as sensações de melancolia e de tristeza na irreversibilidade do tempo, as quais são advindas da macrossintaxe passional da saudade. A desaceleração demarca a interrupção ou pausa no fluir temporal, de modo que a sucessão dos estados passionais relacionados à falta, assim como a maior parte dos estados afetivos é traduzida, neste fado, por meio da desaceleração do tempo musical. A dinâmica progressiva da lentidão suscita os estados passionais da saudade e da tristeza, tal processo é evidente nos versos “*Castigo p’ra quem não pensa*” (l.17) e “18 “*Quem não sabe o que é sofrer.*” (l.18)

Nota-se também a plena autoridade do sensível sobre o inteligível e, por conseguinte da modalização do ser sobre a modalização do fazer. O sujeito deste fado é o sujeito da falta e da espera frustrada.

Do ponto de vista melódico, pode-se inferir que esta canção se caracteriza pelo processo de passionalização de expressão, no qual o investimento tensivo sobressai no contorno melódico do fado. Tal construção pode ser evidenciada pela maior duração das vogais e das pausas que sustentam o movimento passional desta canção.

Por meio da desaceleração, verifica-se que ela configura uma forma de extensão que arrasta o perfil melódico do fado para o espaço da duração e do tempo, o qual é vivido intensamente pelo sujeito. Dessa forma, tem-se maior latência da saudade, enquanto uma paixão da falta, a qual se prolonga no tempo em que o sujeito permanece disjunto ao seu

objeto-valor.

Pode-se afirmar que o tempo é um elemento importante para pensar a relação de disjunção entre o sujeito da falta e o seu objeto-valor, uma vez que o investimento tensivo do contorno melódico permite evidenciar a relação entre passado e o presente do enunciador. O tempo cronológico da canção converte o presente do sujeito em um passado irrecuperável, cujos valores investidos revelam a presença de elementos de caráter negativo.

Com isso, a lembrança construída pelo simulacro da memória do sujeito revela a falta que o sujeito sente do sentimento de falta em si mesmo, o que instaura a presença de elementos negativos. Nessa canção, verifica-se que a macrossintaxe passional da saudade revela o encadeamento de outros estados passionais, tais como: a tristeza, a angústia e a melancolia.

#### 4.1.2 “DESFADO”

Intérprete: Ana Moura

Letra e Música: Pedro Da Silva Martins

*1 Quer o destino que eu não creia no destino*

*2 E o meu fado é nem ter fado nenhum*

*3 Cantá-lo bem*

*4 sem sequer o ter sentido*

*5 Senti-lo como ninguém*

*6 mas não ter sentido algum*

*7 Ai que tristeza, esta minha alegria*

*8 Ai que alegria, esta tão grande tristeza*

*9 Esperar que um dia*

*10 eu não espere mais um dia*

*11 por aquele que nunca vem*

*12 e que aqui esteve presente*

*13 Ai que saudade que eu tenho de ter saudade*

*14 Saudades de ter alguém que aqui está e não existe*

*15 Sentir-me triste só por me sentir tão bem*

*16 E alegre sentir-me bem só por eu andar tão triste*

*17 Ai se eu pudesse não cantar “ai se eu pudesse”*

*18 e lamentasse não ter mais nenhum lamento*

*19 Talvez ouvisse*

*20 no silêncio que fizesse*

*21 uma voz que fosse minha*

*22 a cantar alguém cá dentro*

*23 Ai que desgraça, esta sorte que me assiste*

*24 Ai mas que sorte eu viver tão desgraçada*

*25 Na incerteza*

26 *que nada mais certo existe*  
 27 *além da grande certeza*  
 28 *de não estar certa de nada*

29 *Ai que saudade que eu tenho de ter saudade*  
 30 *Saudades de ter alguém que aqui está e não existe*  
 31 *Sentir-me triste só por me sentir tão bem*  
 32 *E alegre sentir-me bem só por eu andar tão triste*

Em “Desfado”, interpretado pela fadista Ana Moura, verifica-se que a saudade é uma paixão caracterizada pelo sentimento de falta. A disjunção do sujeito com o seu objeto permeia todo o percurso narrativo do enunciador. Por meio dos valores de aspecto negativo, pode-se considerar que o enunciador apresenta uma frustração contínua. As paixões que emergem da macrossintaxe passional da saudade são a tristeza, a alegria e a frustração, como é possível evidenciar nos versos abaixo, em que o enunciador afirma sentir-se triste por sua “alegria”, que é puramente imaginária configurando, assim, o sentimento de falta que caracteriza a espera frustrada do enunciador:

7 *Ai que tristeza, esta minha alegria*  
 8 *Ai que alegria, esta tão grande tristeza*  
 9 *Esperar que um dia*  
 10 *eu não espere mais um dia*

Logo na segunda estrofe da canção, nota-se que a tristeza e a alegria são construídas no discurso em sentidos opostos. É interessante perceber a construção irônica que denota dessa canção, a começar pelo título em si que é “Desfado”, ou seja, um fado que não é predominantemente triste e melancólico como o tradicional, mas que carrega em sua melodia valores advindos do júbilo, da alegria propriamente, uma vez que a toada é de ritmo acelerado, instaurando assim os valores eufóricos e os disfóricos concomitantemente.

Primeiramente, o enunciador afirma que a sua tristeza se caracteriza pela alegria e, logo em seguida, tem-se a caracterização da alegria como uma “grande tristeza”. Essa construção, cujo sentido apresenta um caráter distintivo, aponta para os significados contrários dos dois lexemas, um de aspecto positivo e o outro de aspecto negativo. Nesse sentido, é possível comparar a construção discursiva destas paixões ao efeito de sentido do paradoxo, figura de linguagem que consiste na combinação de palavras de sentidos opostos. Além do paradoxo, é evidente a figura do quiasmo, figura de linguagem que indica uma disposição cruzada das palavras “tristeza” e “alegria” em antítese formando, assim, um paralelo na ordem das partes simétricas dos versos da canção.

Tal construção pode ser evidenciada nos versos:

7 *Ai que tristeza, esta minha alegria*  
 8 *Ai que alegria, esta tão grande tristeza*  
 9 *Esperar que um dia*  
 10 *eu não espere mais um dia*  
 11 *por aquele que nunca vem*  
 12 *e que aqui esteve presente*

Neste fado, pode-se perceber a recorrência temática da dor, do esquecimento e do abandono. O sentimento de frustração do enunciador relaciona-se à impossibilidade da conjunção. Desse modo, o enunciador é modalizado pelo querer-ser, na medida em que deseja estar conjunto ao seu objeto. No entanto, tal conjunção configura a impossibilidade de estar conjunto ao seu objeto, o que desencadeia no enunciador a resignação em relação ao sentimento de falta e à aceitação da impossibilidade.

O percurso narrativo do enunciador caracteriza-se por ser disfórico, na medida em que se tem a maior intensidade dos valores disjuntivos, os quais relacionam-se à falta. O sentimento de falta desencadeia valores de aspecto negativo. Essa construção pode ser identificada nos versos abaixo:

13 *Ai que saudade que eu tenho de ter saudade*  
 14 *Saudades de ter alguém que aqui está e não existe*  
 15 *Sentir-me triste só por me sentir tão bem*  
 16 *E alegre sentir-me bem só por eu andar tão triste*

Como foi possível evidenciar nos versos acima, nota-se também a presença de forças antagonistas que geram obstáculos que demarcam a disjunção entre o sujeito e o seu objeto. Nesta relação surgem oposições dos valores que caracterizam as seguintes paixões: a tristeza e a alegria.

A saudade é, neste fado, uma paixão durativa, pois ela se prolonga temporalmente e instaura os valores negativos advindos da disjunção contínua do sujeito, o qual não possui competência modal para estar conjunto ao seu objeto. O prolongamento da duração apresenta uma significação afetiva, na medida em que a duração das sílabas da canção é influenciada pelas emoções expressas no texto.

A dinâmica gradual opera o posicionamento que as sílabas assumem no verso, variando as durações entre breves e longas no agrupamento rítmico e, desse modo, verifica-se que tal alongamento instaura no percurso gerativo da saudade uma tensividade branda e de plano acelerado. A aceleração permite identificar o modo como a dinâmica progressiva da saudade no fluir temporal caracteriza o universo sensível do enunciador.

Pode-se inferir que o jogo de oposições entre os lexemas aponta para as duas possíveis construções de sentido que definem a saudade no percurso narrativo do enunciador. A possibilidade ou não de cantar “ai se eu pudesse”, o lamentar e a possibilidade do não lamentar apresentam a mesma construção de sentido da saudade no verso “Ai que saudade que eu tenho de ter saudade” (l.13), por meio da qual o enunciador sente a falta do ato de apaixonar-se em si. Nesse sentido, pode-se identificar a presença dos valores positivos e dos valores negativos que instauram a configuração passional da saudade. No entanto, os aspectos negativos são mais pulsantes e, com isso, a frustração emerge como paixão recorrente. Tal sentimento de frustração pode ser identificado na estrofe abaixo:

*17 Ai se eu pudesse não cantar “ai se eu pudesse”  
18 e lamentasse não ter mais nenhum lamento  
19 Talvez ouvisse  
20 no silêncio que fizesse  
21 uma voz que fosse minha  
22 a cantar alguém cá dentro*

Na última estrofe da canção, pode-se notar a relação da falta que delinea a construção discursiva da saudade. O enunciador afirma sentir saudades de ter alguém que não existe, ou seja, que está fora do seu alcance. A relação contrastiva na construção de sentido das paixões tristeza e alegria apontam para um sujeito que é demarcado por um lado pelo sentimento da falta, o qual gera a tristeza, e por outro lado um sujeito esperançoso, que ainda vislumbra a remota possibilidade de estar conjunto ao seu objeto.

Desse modo, o sentimento de falta, a disforia, a frustração recorrente, a impossibilidade de estar conjunto e a presença dos semas de caráter negativo definem a configuração passional da saudade como uma paixão da ausência.

Ao atentar-se para o perfil melódico deste fado, deve-se perceber como o ritmo e a maior intensidade da aceleração conferem um movimento que suscita os valores positivos advindos da saudade, a qual revela um sujeito que, embora frustrado, ainda pode ter esperanças de estar conjunto ao seu objeto.

Em relação ao ritmo, nota-se que o sistema de acentuação articula a duração, a altura e a intensidade. A duração, nesse fado, manifesta-se na aceleração do verso, no qual a alternância silábica entre longas e breves revela o pulsar afetivo da saudade enquanto uma paixão que desencadeia a latência da possibilidade de conjunção. Como consequência da possibilidade da conjunção, cria-se no sujeito o pulsar da viabilidade de ter o objeto-valor.

Em “Desfado”, a duração das sílabas é influenciada pelas emoções expressas no texto.

O sentimento de saudade caracteriza o sujeito como sendo esperançoso, na medida em que a lembrança delineada pelo simulacro da memória do sujeito é um elemento positivo.

Neste fado, são as durações vocálicas que se sobrepõem aos ataques consonantais. Nos tempos fortes da canção, ou seja, nas elevações das sílabas que se deslocam de forma ascendente, as vogais podem ser captadas auditivamente, como pontos de referência para a elevação da frequência da melodia vocal de Ana Moura. A permanência prolongada da voz da fadista privilegia a configuração do segmento passional que caracteriza os estados de alma da saudade, da alegria e da tristeza do enunciador, revelando como as paixões caracterizam-se por serem durativas, na medida em que se prolongam no tempo das durações vocálicas.

Na perspectiva da tensividade, verifica-se que a saudade se revela como uma paixão branda, cujo alongamento das sílabas entre breves e longas no agrupamento rítmico instaura uma menor intensidade do sofrimento para o sujeito da falta.

Diferentemente das outras canções que compõem o presente *corpus*, pode-se perceber que este fado revela uma musicalidade, cuja instrumentalização denota os valores positivos que o sujeito investe na relação com a saudade, que expressa a ausência em seu percurso narrativo. Apesar de, no plano do conteúdo, haver a disjunção, o sujeito da falta revela-se como um sujeito esperançoso, que ainda vislumbra a possibilidade de reativar os valores advindos da conjunção pela aceitação. Assim, o perfil melódico da canção apresenta elementos construídos por valores positivos.

Desse modo, o tempo presente do enunciador aponta para a possibilidade de conjunção, em que é possível evidenciar as sobremodalizações decorrentes do querer-ser e do poder-ser. Nessa medida, o sujeito tem a possibilidade de ser, ou seja, de entrar em conjunção com o objeto-valor. Em contrapartida, o tempo presente do enunciador, ao apontar para a ausência, caracteriza-se por ser um elemento negativo, pois demarca a disjunção em que o sujeito da falta se encontra.

Sendo assim, pode-se afirmar que a lembrança do enunciador é um elemento positivo e também negativo. Como consequência da possibilidade da conjunção, cria-se no sujeito o pulsar pela conjunção. O querer estar conjunto torna-se mais presente e instaura no sujeito da falta a latência da possibilidade. Tal relação é evidenciada por meio da presença da paixão do júbilo, traduzida na letra da canção como um estado passional de alegria, em que coloca o enunciador em estado de êxtase.

Por outro lado, o querer estar conjunto e a impossibilidade apontam para a disjunção do sujeito da falta. Por fim, pode-se destacar que a macrossintaxe passional da saudade desencadeia o júbilo e a esperança, bem como a tristeza e a melancolia. Nesse sentido, pode-

se inferir que, no percurso gerativo da saudade estão presentes os elementos de carácter negativo e positivo.

A tensividade da saudade é caracterizada como sendo branda, na medida em que há uma suavização e um abrandamento das durações. O ritmo da canção ainda permite evidenciar que os estados passionais decorrentes da saudade são representados por meio das oscilações entre a aceleração e a desaceleração. Nota-se que o aumento da velocidade contribui para a fluidez temporal demarcar a sucessão com alternâncias cíclicas. Ao ritmar estas alternâncias, a convenção rítmica do fado trabalha com as sensações do leitor/ouvinte e, por conseguinte, a composição da lírica no plano do conteúdo e no plano musical apresentam a união indissolúvel dos aspectos rítmicos e semânticos.

#### 4.1.3 “FADO DA SAUDADE”

Intérprete: Carlos do Carmo

Álbum: Fado Maestro

*1 Nasce o dia na cidade – que me encanta  
2 Na minha velha Lisboa – de outra vida  
3 E com um nó de saudade – na garganta  
4 Escuto um fado que se entoa – à despedida*

*5 Foi nas tabernas de Alfama – em hora triste  
6 Que nasceu esta canção – o seu lamento  
7 Na memória dos que vão – tal como o vento  
8 No olhar de quem se ama – e não desiste*

*9 Quando brilha a antiga chama – ou sentimento  
10 Oiço este mar que ressoa – enquanto canta  
11 E da Bica à Madragoa – num momento  
12 Volta sempre esta ansiedade – da partida  
13 Nasce o dia na cidade – que me encanta  
14 Na minha velha Lisboa – de outra vida*

*15 Quem vive só do passado – sem motivo  
16 Fica preso a um destino – que o invade  
17 Mas na alma deste fado – sempre vivo  
18 Cresce um canto cristalino – sem idade*

*19 É por isso que imagino – em liberdade  
20 Uma gaivota que voa – renascida  
21 E já nada me magoa – ou desencantada  
22 Nas ruas desta cidade – amanhecida  
23 Mas com um nó de saudade – na garganta  
24 Escuto um fado que se entoa – a despedida*

*25 Nasce o dia na cidade – que me encanta  
26 Na minha velha Lisboa – de outra vida*

27 *E com um nó de saudade – na garganta*  
 28 *Escuto um fado que se entoa – à despedida*

29 *Nasce o dia na cidade – que me encanta*  
 30 *Na minha velha Lisboa – de outra vida*  
 31 *E com um nó de saudade – na garganta*  
 32 *Escuto um fado que se entoa – à despedida*

O “Fado da saudade”, interpretado por Carlos do Carmo, caracteriza-se pelo sentimento de falta, o qual gera uma disforia no percurso do enunciador. Isso pode ser evidenciado logo na estrofe inicial: “E com um nó de saudade – na garganta” (l.3) e “Escuto um fado que se entoa – à despedida” (l.4). Verifica-se, nestes versos, a plena disjunção do enunciador o qual, por sua vez, limita-se a contemplar a cidade de Lisboa ao nascer do dia.

O enunciador desta canção quer estar conjunto ao seu objeto, mas, em detrimento da circunstância da separação, tal conjunção revela-se uma impossibilidade. O objeto-valor do enunciador é a cidade de Lisboa. O sentimento de falta instaura no percurso narrativo do enunciador os valores de caráter negativo.

No discurso patemizado desta canção, evidencia-se a utilização da debreagem enunciativa, a qual viabiliza os efeitos de distanciamento. Nessa perspectiva, identifica-se a referência feita ao objeto-valor, a cidade de Lisboa, o espaço do “lá” e o tempo do “então”. Com isso, ocasionalmente, materializa-se a dimensão do abismo que distancia o enunciador do seu objeto-valor. Ao lado da debreagem enunciativa, tem-se também o emprego da debreagem enunciativa, a qual permite identificar a instância do eu. O enunciador faz menção a si mesmo, do aqui e do tempo do agora, presentificando as emoções que caracterizam o contexto disfórico do enunciador.

Quanto à aspectualização, nota-se que a saudade se configura, no “Fado da saudade”, como uma paixão durativa, na medida em que ela se prolonga no percurso narrativo do sujeito da falta, instaurando os valores negativos advindos da falta.

O processo figurativo que caracteriza a cidade de Lisboa apresenta diversas imagens, por meio das quais pode-se perceber a construção temática da própria canção do fado, bem como da melancolia, da solidão e da liberdade, o que é possível verificar nos versos:

15 *Quem vive só do passado – sem motivo*  
 16 *Fica preso a um destino – que o invade*  
 17 *Mas na alma deste fado – sempre vivo*  
 18 *Cresce um canto cristalino – sem idade*  
 19 *É por isso que imagino – em liberdade*  
 20 *Uma gaivota que voa – renascida*

Nas estrofes iniciais tem-se a figura das “tabernas de Alfama” (l.5), que recobrem o

tema da canção portuguesa no plano das memórias do enunciador. Em sequência, observa-se a figura do “mar” (l.10), a qual remete ao conceito do desconhecido e simboliza o tema do afastamento decorrente das expedições marítimas responsáveis pelos valores negativos da separação e do abandono.

Com isso, pode-se inferir que a lembrança do sujeito, que é construída pelo simulacro da memória, apresenta elementos negativos, mas também positivos, na medida em que, no transcorrer das impressões do enunciador entre o tempo passado e o tempo presente, o sujeito se desloca temporalmente para o plano do passado e entra em uma “pseudoconjunção”, pois ela ocorre apenas na mente do sujeito da falta que, ao se projetar, se deslocando para o passado, entra em um estado de êxtase cujos valores positivos são investidos no simulacro da memória do sujeito.

Tal deslocamento do sujeito pode ser evidenciado na estrofe:

- 15 *Quem vive só do passado – sem motivo*  
 16 *Fica preso a um destino – que o invade*  
 17 *Mas na alma deste fado – sempre vivo*  
 18 *Cresce um canto cristalino – sem idade*

Nos versos acima, pode-se perceber como o enunciador se projeta no tempo passado, fazendo investir os valores advindos da falta que são instaurados no plano da lembrança. Como a conjunção com o objeto que ficou no passado é uma impossibilidade, o sujeito revela a impossibilidade de ser. Nesse sentido, tem-se a configuração passional da nostalgia, a qual caracteriza o sujeito como sendo resignado. A impossibilidade de estar conjunto instaura no sujeito da falta a resignação em relação ao sentimento de falta e à aceitação da disjunção. Ao transportar-se para o passado, o sujeito consegue vislumbrar a conjunção por meio do seu estado de êxtase, sendo que o objeto existe apenas em seu plano memorialístico.

Desse modo, pode-se afirmar que este fado apresenta a configuração passional da saudade e também da nostalgia, na medida em que a configuração discursiva aponta para a impossibilidade da conjunção. No entanto, a configuração discursiva que constrói a significação passional da saudade é expressa pela possibilidade da conjunção, em que o objeto do sujeito é deslocado para o tempo presente, instaurando a latência da possibilidade:

- 1 *Nasce o dia na cidade – que me encanta*  
 2 *Na minha velha Lisboa – de outra vida*  
 3 *E com um nó de saudade – na garganta*  
 4 *Escuto um fado que se entoa – à despedida*

Pode-se perceber que o enunciador apresenta os valores de caráter negativos advindos da falta que sente de sua “velha” Lisboa, a qual já não é a mesma cidade do tempo presente. Nesse sentido, o enunciador entra em conjunção com uma cidade que existiu para o seu

universo sensível em um tempo passado, e é nesse tempo passado em que ele se transporta, pelo simulacro da memória, a fim de entrar em conjunção, em estado de êxtase com o objeto. Como consequência da impossibilidade da conjunção, cria-se no sujeito de estado a aceitação da disjunção.

Mesmo se caracterizando como um sujeito resignado, pois ele se vê frustrado e melancólico, o enunciador também apresenta os estados passionais emergentes da despedida entoada pela canção do fado, em relação à cidade que ficou no tempo passado do enunciador. No tempo presente, os versos “Mas na alma deste fado – sempre vivo” (l.17) e “Cresce um canto cristalino – sem idade” (l.18) apontam para a latência da possibilidade que caracteriza a configuração discursiva da saudade enquanto paixão que, em sua macrossintaxe passional, desencadeia os estados da paixão do júbilo e da esperança. Nesse sentido, a canção do fado traz ao tempo presente do enunciador valores positivos, os quais, apesar de caracterizarem um sujeito disjunto, apontam para a lembrança que deixa o enunciador em estado de êxtase.

No plano temático, verifica-se a presença do tempo passado e do destino que, ao entoar da canção de fado, são ressignificados a partir do tema da liberdade, a qual é figurativizada pela imagem da “gaiivota” (l.20). O tema da saudade está presente em toda a canção, recobrando todo o percurso narrativo do enunciador.

O afastamento do enunciador em relação à cidade de Lisboa, seu objeto-valor, provoca a disforia no percurso do enunciador, abarcando, assim, os impasses modais do querer-ser, que expressa o desejo de ter a conjunção com o seu objeto e do não-poder-ser refletidos no discurso passional. Assim, a sobremodalização da nostalgia inscreve-se nos verbos querer-ser e o não-poder-ser. Isso caracteriza a latência da impossibilidade de ser, em que a conjunção com o objeto se revela, de fato, uma impossibilidade.

Nesse sentido, pode-se perceber que o sentimento da falta recobre todo o percurso do enunciador, evidenciando a disjunção decorrente do afastamento que configura a saudade a qual, como considera Eduardo Lourenço (1999), se tornou, paradoxalmente, um labirinto e um enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos. Verifica-se a própria relação dos portugueses com o seu tempo.

A temporalidade que abarca os valores decorrentes do passado e do presente do sujeito da falta é um elemento norteador para compreender a configuração passional da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado em questão. Trata-se de perceber como a relação do sujeito da falta com o seu objeto no tempo passado o transporta para esse plano, deslocando o próprio sujeito para um tempo em que, na lembrança, havia a conjunção. Tal construção discursiva caracteriza o estado passional da nostalgia.

Em contrapartida, a temporalidade que mostra o transcorrer do tempo passado para o tempo presente, revela como o enunciador pode, no momento presente, ter a conjunção com o objeto, no entanto são construídos outros valores que, por sua vez, diferenciam-se daqueles que ele tinha no passado. Isso quer dizer que o objeto do sujeito da falta, que, nesse caso, é a cidade de Lisboa, desloca-se para o tempo presente do enunciador instaurando a latência da possibilidade da conjunção. No tempo presente, a conjunção é viável na medida em que o sujeito se encontra de posse de seu objeto. Com isso, tem-se a configuração discursiva da saudade que caracteriza um sujeito esperançoso.

Nessa perspectiva, a canção de Carlos do Carmo permite vislumbrar a configuração discursiva da saudade bem como da nostalgia, de modo que ambas as paixões caracterizam o percurso narrativo do enunciador. Na discursivização da saudade, o querer estar conjunto torna-se mais presente e instaura a possibilidade, sendo que a saudade, na perspectiva tensiva caracteriza-se por ser uma paixão mais branda. Por outro lado, o querer estar conjunto e a impossibilidade subscrevem a discursivização da nostalgia, pois a inviabilização da conjunção permite identificar a resignação do sujeito da falta.

A macrossintaxe passional da nostalgia faz emergir no discurso passional do fado o encadeamento de outras paixões, tais como: a angústia, a frustração, a melancolia, a depressão, a tristeza, mas também estados passionais advindos da latência da possibilidade como é o caso do júbilo.

Pode-se afirmar que este fado se caracteriza por uma musicalidade lânguida, de plano de expressão desacelerado. Desse modo, percebe-se que a saudade e a tristeza configuram a base que está no cerne do universo sensível do enunciador.

O prolongamento das durações permite o desacelerar do andamento da canção ampliando, assim, o espaço de articulação das alturas melódica, a fim de culminar na região mais aguda da tessitura. Ao atenuar a pulsação rítmica e diluir a marcação do tempo forte, o foco de tensividade passa a concentrar-se nos picos de passionalização no interior de um contorno melódico.

Com base nas considerações acima, verifica-se que a passionalização melódica corresponde ao processo narrativo, o qual configura-se por meio da maior concentração de tensividade contida nos contornos melódicos. Isso significa que, no plano da expressão musical, a tensividade desta canção é decorrente da disjunção ocasionada pelo sentimento de falta do enunciador em relação ao seu objeto-valor.

Os traços dos alongamentos vocálicos ou de pausas valorizados no plano musical da canção transferem-na para uma linha de leitura passional, a qual viabiliza a configuração do

sentimento de perda e de carência, características da melodia que, por sua vez, viabilizam a ressonância da configuração passional da saudade à uma nova inflexão melódica. Nesse sentido, nota-se que o ritmo desse fado articula a altura e a duração como funções que se projetam no plano musical e no plano semântico que se expressam por meio das emoções do enunciador. O estado passional de saudade, bem como o estado passional de nostalgia tendem a crescer e a decrescer de acordo com a modulações da altura e da duração, as quais caminham juntamente, porém manifestam-se no discurso musical como fenômenos independentes.

Neste fado, o acento temporal marcado pela duração e pela entonação, a qual é musicalmente representada pela altura, caracteriza os estados passionais da saudade e da nostalgia. Tanto a duração quanto a entonação são responsáveis pela melodia da linguagem, exprimindo, assim, as nuances das emoções, destas paixões que delineiam o universo passional do sujeito da falta.

Sendo assim, é possível considerar que o ritmo da canção fornece elementos eufônicos relevantes para a compreensão da configuração discursiva da saudade e da nostalgia, dentre os quais destacam-se: a dinâmica da gradação dos sons, que se relaciona diretamente com a aspectualização das paixões mencionadas acima, caracterizadas pela duratividade; o tempo, a articulação sonora, as pausas, os intervalos melódicos, o plano textual ou discursivo e as acentuações e alternâncias.

Todos os elementos mencionados acima promovem a compreensão do ritmo enquanto realidade linguística que se realiza no discurso, o que pode ser evidenciado no plano melódico do “Fado da saudade”, de Carlos do Carmo. Dentre os elementos que pertencem ao ritmo do fado, a pausa é um dos mais importantes em sua construção melódica, pois pertence à ordem da entoação e do andamento. O silêncio gera um estado de suspensão, no qual a própria transitoriedade entre passado e presente suscitam no ouvinte a criação de uma expectativa do sujeito da falta, cuja distância que o separa de seu objeto é acentuada, marcando a latência da ausência e o sentimento da espera frustrada em relação ao seu objeto.

Tais valores investidos nessa canção de fundo passional, revelam como o silêncio é também um elemento pleno de sentido, na medida em que ele vive na base que sustenta a configuração dos estados passionais da saudade e da nostalgia provenientes da falta.

Finalmente, deve-se reconhecer que a construção discursiva das paixões da falta, tais como a saudade e a nostalgia, articula a acentuação, a duração, a altura, a intensidade e as pausas nos versos da canção. Desse modo, a sonoridade no plano musical liga-se à construção do sentido discursivo, correlacionando-se à transmissão do conteúdo como propriedade da

linguagem enquanto sistema semiótico.

#### 4.1.4 “SAUDADES DO BRASIL EM PORTUGAL”

Autor da Letra: Vinícius de Moraes

Autor da Música: Homem Cristo

Intérprete: Amália Rodrigues

1 *O sal das minhas lágrimas de amor criou o mar*

2 *Que existe entre nós dois, p'ra nos unir e separar*

3 *Pudesse eu te dizer da dor que dói dentro de mim*

4 *Que mói meu coração, nesta paixão que não tem fim*

5 *Ausência tão cruel, saudade tão fatal*

6 *Saudades do Brasil em Portugal*

7 *Meu bem*

8 *Sempre que ouvires um lamento*

9 *Crescer desolador na voz do vento*

10 *Sou eu em solidão pensando em ti*

11 *Chorando todo o tempo que perdi*

Neste fado, interpretado por Amália Rodrigues, o saudosismo da terra natal do enunciador recobre o tema do afastamento em relação à pátria. Tal distanciamento faz emergir o sentimento de falta no percurso do enunciador.

Para o contexto da cultura portuguesa, a saudade representa muito mais sofrimento do que alegria. Nesse sentido, infere-se que a saudade para o povo português está muito mais atrelada à dor do que ao prazer, o que caracteriza a significação da nostalgia. Sua construção evidencia com maior intensidade a presença de elementos de aspecto negativo, ou seja, os valores disfóricos prevalecem em detrimento dos valores eufóricos. Trata-se de uma forma dolorosa de reviver o tempo passado, tendo em vista a relação com aquilo que se encontra em um plano longínquo e causa dor e sofrimento no sujeito da falta.

Com isso, pode-se afirmar que a saudade portuguesa é um “morrer de amor”, que traz consigo o sentimento de tristeza, instaurando a dor naquele que se encontra na posição de sujeito da falta. A saudade, neste fado, associa-se ao sentimento de abandono, gerando uma isotopia do sofrimento que caracteriza o percurso narrativo do enunciador.

O tempo presente do enunciador aponta para a ausência, de modo que ele se torna um elemento negativo ao sujeito da falta. A lembrança delineada pela construção do simulacro da memória do enunciador é composta por elementos negativos.

Tendo em vista que o sujeito, ao deslocar-se para o passado no plano da memória,

revela um sentimento de êxtase que existiu em relação ao seu objeto-valor, representado pela pátria, em um tempo passado. Ao transportar-se para o passado, o sujeito entra em conjunção com a memória, que ele tem do objeto pois o tempo presente revela a impossibilidade da conjunção. Nesse sentido, o tempo presente do enunciador torna-se um elemento desfavorável. Como consequência da impossibilidade da conjunção, verifica-se a configuração passional da nostalgia no plano discursivo, sendo que é criado no sujeito da falta a aceitação da disjunção.

Tal aceitação favorece o aparecimento de outras paixões que se desencadeiam da macrossintaxe passional da nostalgia, instaurando os estados da resignação, da solidão, da tristeza, da melancolia, da angústia, da depressão, mas também do júbilo, paixão suscitada pela possibilidade da conjunção que só existe na memória do enunciador. Por meio da construção da macrossintaxe da nostalgia, o sujeito deste fado é caracterizado como um sujeito resignado, em seu universo sensível há uma maior recorrência de elementos disfóricos.

Ao pensar a sobremodalização da nostalgia nessa canção, verifica-se que ela se encontra inscrita no querer-ser e no não-poder-ser, dessa forma, nota-se a impossibilidade de ser e tem-se a maior latência da aceitação da disjunção do enunciador no tempo presente.

Na perspectiva da tensividade, pode-se afirmar que a nostalgia se revela como uma paixão intensa, cuja isotopia do sofrimento do sujeito apenas aumenta gradualmente, sem que ele apresente qualquer competência modal para que a conjunção desejada seja uma possibilidade.

Em se tratando da aspectualização, o estado passional da nostalgia é durativo, pois o sentimento de falta e a frustração decorrente da impossibilidade de ser intensificam-se e são gradualmente construídos por elementos disfóricos os quais recobrem o universo sensível do sujeito da falta.

Nos versos “O sal das minhas lágrimas de amor criou o mar” (l.1) e “Que existe entre nós dois, p’ra nos unir e separar” (l.2), pode-se perceber a presença da tristeza e da dor ocasionada pela ausência que caracteriza o processo de disjunção do enunciador. As figuras do “sal” das lágrimas de amor e do “mar” recobrem figurativamente as paixões da tristeza e o tema do abandono.

Além da tristeza, nota-se a paixão latente que o enunciador sente em relação ao seu objeto, o qual é representado pelo Brasil. A dor e a frustração recorrente permeiam o percurso do enunciador com elementos de aspecto negativo. Dessa forma, a constância do sofrimento do sujeito da falta, ocasionada pela disjunção com o seu objeto, instaura os sentimentos disfóricos, como se pode observar nos versos: “Pudesse eu te dizer da dor que dói dentro de

mim” (l.3) e “Que mói meu coração, nesta paixão que não tem fim” (l.4).

Verifica-se que a configuração do estado passional da saudade se constroi pela distância do enunciador em relação à sua terra natal. O sentimento de falta representa-se como um elemento disfórico nesta canção, uma vez que o enunciador almeja ter a conjunção com o seu objeto-valor. No entanto, a distância geográfica que o separa torna tal conjunção uma impossibilidade. A saudade configura-se, assim, por meio da ausência que o enunciador sente de sua pátria.

O tema do afastamento também possibilita identificar a presença da nostalgia como paixão que surge da maior intensidade dos valores negativos que caracterizam a disforia do sujeito da falta. Tal relação que permite vislumbrar a maior intensidade dos valores negativos que se relacionam à ausência da pátria, identificada nos versos “Ausência tão cruel, saudade tão fatal” (l.6) e “Saudades do Brasil em Portugal” (l.7).

A nostalgia configura-se enquanto paixão que desencadeia, no percurso narrativo do enunciador, a solidão. Verifica-se que a macrossintaxe passional da saudade que traz consigo a configuração de outros estados passionais, tais como: a nostalgia, a tristeza e a solidão. A disjunção, que surge a partir da distância que separa o enunciador do objeto-valor, promove a construção de uma isotopia do sofrimento, de modo que o enunciador não consegue superar a dor ocasionado pelo afastamento de sua terra natal. Assim, tem-se a recorrência dos elementos de caráter negativos que caracterizam o estado passional do enunciador. Esta isotopia do sofrimento que caracteriza o percurso narrativo do enunciador pode ser identificada pela presença da resignação e do desalento:

*7 Meu bem*

*8 Sempre que ouvires um lamento*

*9 Crescer desolador na voz do vento*

*10 Sou eu em solidão pensando em ti*

*11 Chorando todo o tempo que perdi*

A construção figurativa e temática desta canção fornece diversos elementos para pensar a representação da saudade no discurso musical deste fado. Retomando a figura das “lágrimas” (l.1) e do “mar” (l.1), pode-se inferir que a primeira recobre o tema da tristeza, decorrente da ideia de afastamento. O sujeito da falta é deixado ao abandono, assim como ocorria no período das expedições marítimas, caracterizado pela frustração recorrente daqueles que eram deixados. A figura do “coração” (l.4) reforça o tema da tristeza, ao referir-se ao órgão vital que se encontra relacionado ao sentimento de paixão do enunciador.

Apesar da dor em relação ao afastamento da terra natal, pode-se evidenciar que existe no percurso narrativo do enunciador a possibilidade da conjunção, pois o enunciador, em

algum outro momento, poderá regressar à sua terra natal e, com isso, a conjunção com o objeto poderá ser viabilizada.

A relação entre o tempo passado, em que havia a conjunção do sujeito com o objeto, e o tempo presente, em que se encontram instaurados os valores plenamente negativos da falta, permite evidenciar a relação entre a euforia, no tempo passado em que o sujeito estava conjunto com o seu objeto, e a disforia no tempo presente, o qual marca a recorrência da disjunção do enunciador.

No percurso narrativo do enunciador, é possível verificar que a sua memória ativa a disjunção com o objeto, de modo que ela passa a ativar a possibilidade da conjunção. Assim, o tempo presente do enunciador torna-se um elemento favorável às esperanças do sujeito da falta, na medida em que ele pode vir a ter a conjunção com o objeto. O tempo arrasta-se e leva consigo as sensações e os fatos vivenciados pelo enunciador, o qual presentifica o seu estado de alma e faz vislumbrar que a conjunção com o objeto-valor ainda é possível.

Nesta canção, a saudade permite vislumbrar a intensa necessidade que o enunciador revela de voltar a ver/ter a sua terra natal. A saudade é, nesse contexto, o lexema mais recorrente do processo da discursivização do sentimento de falta.

Na extensão dos significados que caracterizam a saudade e a nostalgia, pode-se afirmar que a nostalgia é a paixão que se encontra mais relacionada com o sentimento de falta da casa ou de um país. Nesse caso, percebe-se que a nostalgia é a paixão que recobre de forma mais intensa todo um contexto de distância, ausência e de falta que configuram passionalmente o percurso do enunciador.

Em relação ao perfil melódico deste fado, pode-se considerar que o tempo é o elemento responsável por reger a duração dos ataques, sendo que as oscilações no plano musical são investidas na interioridade do sujeito da falta. Com isso, verifica-se que o tempo da canção se caracteriza por ser desacelerado, apresentando apenas algumas ascendências na tessitura musical.

A relação da despedida e da angústia do enunciador delineiam a construção da saudade como sendo uma paixão mais intensa. Nesse sentido, pode-se identificar que a duração da espera do sujeito da falta o faz vivenciar a disjunção de forma mais latente, na medida em que o sentimento de falta se prolonga no tempo da espera do sujeito.

Ao potencializar tal distância, os valores investidos no sofrimento do sujeito são mais evidentes, de modo que a saudade é uma paixão que desencadeia a paixão da solidão a qual, por sua vez, demarca a maior constância da dor que permeia o percurso narrativo do enunciador.

A distância entre o sujeito e o objeto viabiliza o agrupamento de alguns elementos recorrentes, tais como: a desaceleração e o alongamento da duração dos contornos melódicos. Tal processo delinea o direcionamento da linha melódica que promove a estabilização da canção, tendo em vista os fragmentos que constituem a extensão melódica. A valorização deste processo relaciona-se à maior permanência da voz nos contornos melódicos.

Com isso, a duração manifesta-se na redução da velocidade, procedimento da inflexão melódica que é marcada pela alternância silábica. O acento na duração revela o valor afetivo na medida em que a duração das sílabas é influenciada pelos estados de alma expressos no plano do conteúdo. Ao variarem as durações entre longas e breves ou maiores e menores no agrupamento rítmico, as sílabas constroem a maior intensidade da paixão, o que pode ser vislumbrado no verso “*O sal das minhas lágrimas de amor criou o mar*” (1.1). Nesse segmento melódico, a intensificação vocálica na palavra “lágrimas” remete ao processo de duração das sílabas que sustentam a dor proveniente do espaço que separa o sujeito do seu objeto.

A configuração passional da nostalgia é caracterizada pela desaceleração do tempo da canção, de modo que se evidencia uma dinâmica progressiva do afeto, a qual suscita a configuração de outros estados passionais, tais como a resignação, a tristeza e a solidão. Tal dinâmica do desacelerar do tempo revela-se nos versos:

3 *Pudesse eu te dizer da dor que dói dentro de mim*

4 *Que mói meu coração, nesta paixão que não tem fim*

5 *Ausência tão cruel, saudade tão fatal*

6 *Saudades do Brasil em Portugal*

O ritmo deste fado caracteriza-se pela maior frequência da desaceleração e o maior investimento na tensividade da nostalgia no discurso musical. O sistema de acentuação é o elemento regulador da duração, da altura e da intensidade. Ao conferir maior acento da duração no plano melódico, as paixões se manifestam no texto de forma pulsante e o gradiente melódico permite identificar a maior progressão da dor e do sofrimento do enunciador, como é possível perceber na estrofe abaixo:

8 *Sempre que ouvires um lamento*

9 *Crescer desolador na voz do vento*

10 *Sou eu em solidão pensando em ti*

11 *Chorando todo o tempo que perdi*

Desse modo, o plano da expressão musical viabiliza o ressoar das distâncias que separam o sujeito do seu objeto. Tal distância é sentida pelo lamento que cresce, desolador, no

pensamento em solidão e pela tristeza do tempo perdido em vida. Nessa separação, encontram-se os sentimentos de falta que viabilizam a instauração de um estado passional de saudade, de solidão e de abandono. Tais estados passionais convivem em tensão com a possibilidade de esperança da conjunção.

#### 4.1.5 “A SAUDADE”

Autor da Letra: Linhares Barbosa

Autor da Música: Fontes Rocha

Intérprete: Carlos Ramos

Fado Tradicional: Fado Isabel

*1 Sabendo que em tua ausência*

*2 Prazer algum me conforta*

*3 No momento em que saíste*

*4 A saudade entrou-me a porta*

*5 Andou em volta da casa*

*6 Como se ela sua fosse*

*7 Chegou pertinho de mim*

*8 Puxou um banco e sentou-se*

*9 Estavas só e tive pena*

*10 Disse-me então a saudade*

*11 Vamos esperar por ela*

*12 Podes chorar á vontade*

*13 E não me larga um momento*

*14 Toda a noite e todo o dia*

*15 Enquanto tu não voltares*

*16 Não quero outra companhia*

Na canção “A saudade”, interpretada por Carlos Ramos, o sentimento de falta em relação à pessoa amada instaura no percurso narrativo do enunciador a paixão da saudade, a qual é decorrente do sentimento de ausência que pode ser verificado nos versos:

*1 Sabendo que em tua ausência*

*2 Prazer algum me conforta*

*3 No momento em que saíste*

*4 A saudade entrou-me a porta*

A macrossintaxe passional da saudade revela a presença de outras paixões decorrentes do sentimento de falta, tais como: a tristeza, a solidão e a melancolia. Tais significações podem ser identificadas nos versos:

*9 Estavas só e tive pena*

*10 Disse-me então a saudade*

Verifica-se que o sujeito da falta se encontra em estado de espera e aguarda pelo retorno do seu objeto, o qual pode se deslocar do passado e vir para o tempo presente do enunciador. A espera que configura o sentimento de falta do enunciador recobre todo o seu percurso em uma progressão temporal, pois há referência ao tempo transcorrido da noite que se converte em dia, em outras palavras, a transição da penumbra do anoitecer para o facho de esperança que ilumina a expectativa do enunciador de voltar a ter o seu objeto. Nessa relação há a esperança do reencontro com a pessoa amada. Nos versos que seguem, nota-se a perseverança do enunciador que se caracteriza por ser um sujeito esperançoso:

- 11 Vamos esperar por ela*  
*12 Podes chorar á vontade*  
*13 E não me larga um momento*  
*14 Toda a noite e todo o dia*  
*15 Enquanto tu não voltares*  
*16 Não quero outra companhia*

As sobremodalizações decorrentes do estado passional da saudade estão inscritas nos verbos querer-ser e no poder-ser. O sujeito tem a possibilidade de voltar a ter a pessoa amada por quem espera e, nesse sentido, a conjunção com o objeto-valor é viável, o que instaura a maior latência da possibilidade, o que se evidencia nos versos que seguem:

- 9 Estavas só e tive pena*  
*10 Disse-me então a saudade*  
*11 Vamos esperar por ela*

Na perspectiva tensiva, a saudade revela-se como uma paixão branda e não muito intensa, embora ela aponte para estados passionais disfóricos como a infelicidade e a aflição. Na configuração discursiva da aspectualização, a saudade caracteriza-se por ser uma paixão durativa, cuja dinâmica progressiva tende a suscitar estados passionais advindos do sentimento de falta, como é o caso da tristeza, da saudade em si e da solidão.

Esta canção apresenta maior recorrência dos temas do isolamento do sujeito, o qual é deixado ao abandono. Por meio da recorrência de valores negativos advindos da disjunção entre o sujeito da falta e o seu objeto-valor, verifica-se a construção da isotopia do sofrimento que desencadeia a paixão da solidão:

- 9 Estavas só e tive pena*  
*10 Disse-me então a saudade*  
*11 Vamos esperar por ela*  
*12 Podes chorar á vontade*  
*13 E não me larga um momento*  
*14 Toda a noite e todo o dia*  
*15 Enquanto tu não voltares*

*16 Não quero outra companhia*

A configuração da saudade no percurso do enunciador revela-se, justamente, por meio da disjunção com o seu objeto-valor, ou seja, a falta que a pessoa amada lhe faz preenche o enunciador de um vazio devastador, de modo que ele exprime o desejo de querer voltar a ter a conjunção. No entanto, no momento presente o estar conjunto ao objeto-valor representa uma impossibilidade. Assim, a saudade inscreve-se nas modalidades do querer-ser e do não-poder-ser, na medida em que a pessoa amada já não se encontra mais ao alcance do enunciador, no tempo presente.

A impossibilidade de estar conjunto instaura no sujeito a frustração decorrente da falta e a aceitação da impossibilidade. Como consequência da impossibilidade da conjunção, cria-se no enunciador a aceitação da disjunção. Isso permite identificar no percurso gerativo da saudade que, ao apontar para a ausência, o tempo presente torna-se um elemento negativo ao sujeito da falta. A ausência da pessoa amada é evidente logo nos versos da primeira estrofe, nos quais o enunciador afirma que, na falta do seu objeto-valor no tempo presente instaurou a dor da saudade, cuja significação é delineada pelo sentimento de falta.

- 1 *Sabendo que em tua ausência*
- 2 *Prazer algum me conforta*
- 3 *No momento em que saíste*
- 4 *A saudade entrou-me a porta*

Seguindo a perspectiva da temporalidade em que o transcorrer do passado e do presente do enunciador apontam para a disjunção, pode-se afirmar que a lembrança do enunciador, a qual é construída por meio do simulacro da memória do sujeito da falta apresenta elementos positivos e negativos. O enunciador deste fado nutre esperanças de voltar a encontrar a pessoa amada. Desse modo, ele passa a ser caracterizado como um sujeito esperançoso, como pode-se verificar nos versos “*Disse-me então a saudade*” (l.10) e “*Vamos esperar por ela*” (l.11). Além disso, mais à frente nota-se a transição cíclica do tempo que permite vislumbrar um tempo em que é possível o reencontro, configurando, assim, à esperança da possibilidade do retorno do objeto-valor.

- 14 *Toda a noite e todo o dia*
- 15 *Enquanto tu não voltares*
- 16 *Não quero outra companhia*

É interessante notar que, nesta canção, a saudade é uma paixão personificada, com a ausência da pessoa amada, a saudade “bate” à porta do enunciador e anda em volta da casa, espaço que representa o mundo sensível do sujeito da falta:

- 5 *Andou em volta da casa*

- 6 *Como se ela sua fosse*  
 7 *Chegou pertinho de mim*  
 8 *Puxou um banco e sentou-se*

O sentimento passional da falta aparece logo no primeiro verso da canção “Sabendo que em tua ausência” (l.1), o que evidencia a disjunção, ocorrida há algum tempo, entre o enunciador e a pessoa amada.

Pode-se notar que, no plano melódico, o enunciador, ao se nutrir da espera, acaba sendo consumido pelo tempo em suspensão, de modo que se percebe o intenso esforço que é empreendido pelo enunciador em prolongar o seu tempo com o objeto-valor. Primeiramente, tem-se a ausência evidente logo no primeiro verso e, em seguida, a “saída” que demarca a falta e instaura o distanciamento entre o enunciador e o seu objeto-valor.

- 1 *Sabendo que em tua ausência*  
 2 *Prazer algum me conforta*  
 3 *No momento em que saíste*  
 4 *A saudade entrou-me a porta*

Ao introduzir o tempo como tensão que separa o enunciador do objeto-valor, a canção é construída por meio da duração e do andamento de plano desacelerado, o que faz com que o tempo seja, em essência, a medida do afeto da saudade do enunciador. O sentimento de solidão torna o enunciador mais prostrado e a sua espera, em lentidão temporaliza a sustentação do sentimento de saudade, como se pode evidenciar nos versos abaixo, em que há a confirmação desse tempo de espera que caracteriza a maior duração no plano da desaceleração:

- 9 *Estavas só e tive pena*  
 10 *Disse-me então a saudade*  
 11 *Vamos esperar por ela*

O sistema de acentuação silábica da canção articula a duração, a altura e a intensidade, elementos estes que se expressam na dinâmica intervalar entre sílabas longas e sílabas breves. O acento da duração sistematiza o valor afetivo da saudade, tendo em vista que tal duração é influenciada pelas emoções ou estados de alma expressos no texto. Ao variar as durações no agrupamento rítmico, o alongamento faz com que o sujeito viva o estado de alma com maior intensidade.

Ao pensar na redução da velocidade, compreendida pela desaceleração, nota-se um sujeito que se nutre de certa lentidão de sensações que o inviabiliza de ser um sujeito do fazer, colocando-o na posição de um sujeito passional, sem competência modal para entrar em conjunção com o seu objeto. Nesse sentido, apenas lhe resta a aceitação da impossibilidade,

como é possível notar na seguinte estrofe:

10 *Disse-me então a saudade*  
 11 *Vamos esperar por ela*  
 12 *Podes chorar á vontade*  
 13 *E não me larga um momento*  
 14 *Toda a noite e todo o dia*  
 15 *Enquanto tu não voltares*  
 16 *Não quero outra companhia*

A memória do enunciador ativa a disjunção do sujeito com o objeto, que demarca a impossibilidade da conjunção. Assim, o tempo presente do enunciador torna-se um elemento desfavorável às expectativas do sujeito da falta.

Na construção melódica, que permite identificar a configuração passional da saudade, a base é sustentada pela espera, os valores do contínuo regem o percurso do enunciador. Nesse processo, a grande aliada é a duração, a qual remete ao tempo do “não ainda”. Percebe-se que a saudade é prolongada por meio da duração, caracterizando o momento de plenitude do enunciador. Enquanto o sentimento durar, o sujeito terá a eternidade da paixão, a qual se encontra em suspensão no tempo da canção. Nesse contexto, o enunciador e o objeto-valor transmutam-se em seres ativos e passivos, em uma relação transitiva.

No limiar tensivo, essa canção nutre-se da duração e da espera que, por sua vez, atingem o seu pico de passionalização quando a relação do enunciador com tempo é configurada pela suspensão. O acento temporal representado pela duração e a entoação, marcada pela altura, delineiam os efeitos passionais que expressam as nuances da paixão nos versos “Sabendo que em tua ausência” (l.1) e “Prazer algum me conforta”, em que ocorre o prolongamento vocálico no vocábulo “sabendo” e no pronome “algum”. Tais intensidades no plano musical, podem ser verificadas também nos seguintes versos:

4 *A saudade entrou-me a porta*  
 5 *Andou em volta da casa*  
 6 *Como se ela sua fosse*

Um elemento relevante na compreensão da configuração passional da saudade neste fado é a pausa, a qual, na base do ritmo direciona a entoação e o andamento da canção. Com isso, o silêncio valorizado pela pausa é pleno de valor semântico, na medida em que ele promove a criação de um estado de suspense ou expectativa. Tal suspensão valoriza as distâncias que separam o sujeito do seu objeto e acentua a ausência da disjunção entre si e a pessoa amada.

A pausa nesta canção é evidente no verso “Enquanto tu não voltares” (l.15) e pode ser notada, especificamente, no parar do tempo no vocábulo “enquanto”, por meio do qual pode-

se considerar que a pausa que é responsável pelo instaurar do silêncio e dos pontos de suspensão no plano melódico, que se encontram na base dos estados passionais decorrentes da falta, os quais são caracterizados pela espera frustrada de um sujeito cujo percurso narrativo é configurado pelas paixões da falta, tais como a saudade e a solidão.

O período noturno, o qual aparece no verso “Toda a noite e todo o dia” (l.14), simboliza a parada da rotina do enunciador imposta pelo cotidiano, em que a noite é o momento em que o sujeito se retrai, recolhendo-se em seu íntimo. Em contrapartida, o período diurno representa, essencialmente, a parada da parada. Nesse sentido, tem-se a retomada da continuidade diária e, simultaneamente, a negação de tal período que é preservado pelo enunciador. Com isso, pode-se considerar que o enunciador investe na continuação da parada, do “não ainda”, visando adiar, ao máximo possível, a solução da continuidade que é inscrita no tempo do “já”.

Por mais que o enunciador deseje fortemente resistir ao prolongamento da sucessão temporal da espera, a sucessão cíclica acaba sendo implacável, na medida em que, no interior de seu universo sensível, a chegada do dia é veloz e intermitente, gerando, assim, a frustração recorrente que se instaura por meio da espera do enunciador. Tal sucessão temporal pode ser verificada nos versos “Toda a noite e todo o dia” (l.14) e “Enquanto tu não voltares” (l.15), em que os vocábulos “noite”, “dia” e a expressão “enquanto” sugerem tempo transcorrido no percurso do enunciador. Já no verso “Não quero outra companhia” (l.16) nota-se a espera do enunciador, que perdura na inexorabilidade do tempo.

Com isso, a espera, ao modular a velocidade da canção, fornece uma via concreta de elaboração sintática das paixões da saudade, da tristeza e da solidão que se configuram no discurso musical deste fado. Nos versos a seguir, tais paixões são ilustradas na estrofe:

*9 Estavas só e tive pena  
10 Disse-me então a saudade  
11 Vamos esperar por ela  
12 Podes chorar á vontade  
13 E não me larga um momento  
14 Toda a noite e todo o dia  
15 Enquanto tu não voltares  
16 Não quero outra companhia*

Nos versos acima, tem-se a paixão da solidão inscrita no verso “Estavas só e tive pena” (l.9), em sequência a paixão da saudade aparece lexicalizada no verso “Disse-me então a saudade” (l.10) e verifica-se a representação de um estado passional de tristeza no verso “Podes chorar á vontade” (l.12), em que o choro indica o lamento do enunciador que se encontra em disjunção com o seu objeto.

Com o desacelerar do tempo interno do enunciador, ele busca equilibrar os seus afetos na projeção do discurso passional. Desse mesmo modo, em uma constante disjuntiva, o enunciador desequilibra os seus afetos e também os projeta na construção do discurso musical.

Da junção entre o plano do conteúdo e o plano da melodia tem-se a compatibilidade dos conteúdos passionais que caracterizam o enunciador enquanto um sujeito da falta. Na série passional desta canção, valoriza um percurso melódico em que há a maior permanência da voz, fazendo com que o plano do conteúdo ressoe distâncias, em outras palavras, disjunções apresentadas na letra, em que o sentimento de falta passa a retratar as significações da saudade e da solidão do enunciador, como se observa nos versos:

*9 Estavas só e tive pena*  
*10 Disse-me então a saudade*  
*11 Vamos esperar por ela*  
*12 Podes chorar á vontade*  
*13 E não me larga um momento*  
*14 Toda a noite e todo o dia*  
*15 Enquanto tu não voltares*  
*16 Não quero outra companhia*

Deve-se ressaltar ainda que a altura e a duração são funções de construção de sentido provenientes da emoção. Ambas apresentam uma tendência a crescer e a decrescer juntamente, enquanto fenômenos independentes. Como foi possível perceber nos versos acima, esse movimento de crescer e decrescer, no plano tensivo, revela a tensão entre o desejo e a esperança do reencontro.

Finalmente, nota-se um ponto em que o objeto-valor não mais afeta o enunciador, o que pode ser vislumbrado na relação que ele estabelece com a própria saudade, a qual configura o sentimento de falta. Se o enunciador não puder mais ter a pessoa amada, o seu objeto-valor, ele não quer outra companhia que não seja a da paixão em si ou do próprio ato de se apaixonar. Essa relação pode ser vislumbrada nos versos “Enquanto tu não voltares/ Não quero outra companhia” (l.15 e l.16). Quando o objeto-valor já não mais afeta o enunciador, não há mais discurso, resta-lhe o apagar de sua existência, onde reinam apenas os valores advindos da latência falta.

#### 4.1.6 “NOSTALGIA (É NOITE NA MOURARIA)”

Intérprete: Amália Rodrigues

1 *Uma guitarra baixinho*

2 *Numa viela sombria*  
 3 *Entoa um fado velinho*  
 4 *É noite na Mouraria.*

5 *Apita um barco no Tejo*  
 6 *Na rua passa um rufia*  
 7 *Em cada boca há um beijo*  
 8 *É noite na Mouraria.*

9 *Tudo é fado*  
 10 *Tudo é vida*  
 11 *Tudo é amor sem guarida*  
 12 *Dor, sentimento, alegria.*

13 *Tudo é fado*  
 14 *Tudo é sorte*  
 15 *Retalhos de vida e morte*  
 16 *É noite na mouraria.*

17 *Cai o luar na viela*  
 18 *Perdida saudade ao vento*  
 19 *No céu queima-se uma estrela*  
 20 *Na ruela há um lamento.*

21 *Lamento de amor que é fado*  
 22 *Dando ao pensar nostalgia*  
 23 *O tempo passa apressado*  
 24 *É noite na Mouraria.*

Neste fado, interpretado por Amália Rodrigues, verifica-se a configuração passional da nostalgia. A nostalgia configura-se, segundo Bertrand (2003), pela persistência, na memória do enunciador, em uma conjunção finalizada. Nos versos da última estrofe, evidencia-se essa relação entre a memória do enunciador e o sentimento de falta que faz emergir a nostalgia. Essa construção que aponta para a relação do sujeito da falta com a memória pode ser identificada nos versos:

21 *Lamento de amor que é fado*  
 22 *Dando ao pensar nostalgia*  
 23 *O tempo passa apressado*  
 24 *É noite na Mouraria.*

Embora esta canção não aponte para uma marca indicativa do enunciador, é possível inferir que ele se encontra no bairro da Mouraria, o qual foi um dos espaços onde o fado surgiu no contexto da cidade de Lisboa. Os valores que esse espaço representa para o enunciador revelam a sua introspecção, a qual favorece o instaurar dos sentimentos da dor e da alegria. Tal introspecção representa-se figurativamente pela “noite”, figura que, por sua

vez, convida adentrar na intimidade e, por conseguinte, no universo sensível do enunciador:

- 1 *Uma guitarra baixinho*
- 2 *Numa viela sombria*
- 3 *Entoa um fado velinho*
- 4 *É noite na Mouraria.*

Na canção “Nostalgia (É Noite na Mouraria)”, nota-se que o enunciador se revela nostálgico em detrimento da disjunção com o seu objeto-valor, a falta de um amor, o que desencadeia em seu percurso narrativo a dor e a alegria, como pode ser observado nos versos:

- 9 *Tudo é fado*
- 10 *Tudo é vida*
- 11 *Tudo é amor sem guarida*
- 12 *Dor, sentimento, alegria.*

Pode-se considerar que o sujeito nostálgico já esteve um dia em conjunção com o seu objeto-valor, quando no verso 18 ele mesmo afirma a sua saudade foi “perdida ao vento” (l.18), fazendo menção ao momento passado, no qual a conjunção foi viabilizada. A paixão da nostalgia marca a ausência que separa o enunciador da pessoa amada, o seu objeto-valor, a qual fora deixada em um passado que, no momento presente, é irrecuperável.

Eduardo Lourenço (1999) estabelece uma consideração pertinente sobre esta paixão. Ao afirmar que a nostalgia se fixa num passado determinado, tendo em vista um lugar e um momento em que o objeto de desejo do sujeito da falta encontra-se fora de seu alcance, verifica-se a impossibilidade da conjunção com o objeto.

A recorrência do verso “É noite na Mouraria” permite caracterizar o espaço do bairro lisboeta, o qual se delinea pelo triste entoar da melodia do fado, cuja construção de sentido permite vislumbrar o próprio destino, ou fado, do enunciador.

A ambientação noturna revela a inexorabilidade do tempo na vida do enunciador, para quem “O tempo passa apressado” (l.23). A sua memória ativa a disjunção com o objeto, de modo que ela também ativa a impossibilidade da conjunção. Assim, o tempo presente do enunciador torna-se um elemento desfavorável às expectativas do sujeito da falta.

É possível notar que o enunciador inicia e termina o seu percurso passional em plena disjunção, não adquire competência modal para trazê-lo de volta, tampouco executa qualquer *performance* para que essa conjunção se realize, com isso, reforça-se a sua condição de sujeito da falta.

Esse enunciador revela o desejo de estar conjunto à pessoa amada, ou seja, ele é modalizado pelo querer-ser, pois almeja a conjunção com o seu objeto. No entanto, a conjunção configura uma impossibilidade. Tal impossibilidade de estar conjunto instaura no sujeito da falta a resignação em relação ao sentimento de falta e à aceitação da impossibilidade. Como consequência dessa impossibilidade, cria-se no sujeito da falta a aceitação da disjunção.

O sujeito da falta transporta-se ao tempo passado e entra em conjunção com o simulacro da memória em relação ao objeto. Dessa forma, a lembrança do enunciador também o conduz a um estado de êxtase na medida em que ele desfruta da conjunção existente no tempo passado. Assim, a lembrança não apresenta apenas elementos negativos, mas também elementos positivos que caracterizam o percurso memorialístico do enunciador.

Além de instaurar os estados passionais de resignação, de angústia, de melancolia, de depressão e de tristeza, o estado de êxtase em que o sujeito entra ao deslocar-se no tempo passado viabiliza a configuração passional do júbilo. Sendo assim, pode-se inferir que na configuração passional da nostalgia tem-se a presença de elementos eufóricos e de elementos disfóricos. O sujeito nostálgico é caracterizado por ser um sujeito resignado, pois o tempo presente é negativo às expectativas do sujeito, levando-o à resignação. Na estrofe abaixo, pode-se evidenciar a paixão da resignação pelo lamentar do enunciador que, por sua vez, rememora um tempo que passa, rapidamente, e o seu pensar repousa na nostalgia:

*21 Lamento de amor que é fado*

*22 Dando ao pensar nostalgia*

*23 O tempo passa apressado*

*24 É noite na Mouraria.*

A debreagem enunciativa, marcada pelo uso da terceira pessoa, cria um efeito de distanciamento, favorecendo o retardamento do tempo, o qual instaura as distâncias que separam o enunciador de seu objeto-valor. Desse modo, a nostalgia instaura outras paixões decorrentes da falta, cuja macrossintaxe passional evidencia a tristeza, a resignação, a depressão e a solidão. Nos versos abaixo é possível identificar a presença destas paixões, tem-se a dor do enunciador que caracteriza a tristeza, o amor e a vida, que são o fado canção e, mais propriamente, o destino resignado do sujeito da falta.

*9 Tudo é fado*

*10 Tudo é vida*

*11 Tudo é amor sem guarida*

*12 Dor, sentimento, alegria.*

Na construção discursiva desta canção, verifica-se também o recurso da debreagem

enunciativa, a qual marca a primeira pessoa e o tempo presente, ou seja, o “aqui e o agora.” Esses recursos enunciativos são determinantemente relevantes para a compreensão da nostalgia, a qual se revela como paixão predominante na construção discursiva desta canção. O enunciador sofre com as lembranças do tempo passado e sente-se resignado, sem nada poder fazer para que a conjunção com o objeto seja viabilizada.

Um recurso importante presente nesta canção é o da debreagem temporal, a qual remete ao passado do enunciador. O enunciador enfatiza que “O tempo passa apressado” (l.23), referindo-se à efemeridade do tempo e sua brevidade na sua condição de existência.

A nostalgia revela-se mais intensa na última estrofe, quando o enunciador afirma que o seu fado, que simboliza a canção e a sua condição de existência, é o seu lamento de amor, o que confere maior intensidade à nostalgia. Os versos “Lamento de amor que é fado” (l.21) e “Dando ao pensar nostalgia” (l.22) revelam a maior intensidade da paixão.

Além da paixão da nostalgia, tem-se a configuração passional da saudade, a qual é evidente no verso “Perdida saudade ao vento” (l.18). Nessa construção, a saudade traz consigo os valores negativos advindos da perda e, sendo assim, da falta que o enunciador sente em relação ao seu objeto. Desse modo a frustração do enunciador caracteriza-se por ser recorrente, uma vez que ele não está conjunto ao seu objeto-valor.

Pode-se inferir que a recorrência de uma isotopia do sofrimento é construída pelas figuras noturnas, tais como a “noite”, o “lunar”, a “viela sombria”, a “ruela”, as quais sugerem uma ambientação que propicia o surgimento de paixões da ausência, tais como: a solidão, a tristeza, a saudade e a resignação que surgem no universo passional do enunciador.

Verifica-se que o universo passional do enunciador deste fado alimenta-se de duração, a qual é o elemento imprescindível para demarcar o tempo que configura o mundo sensível do sujeito da falta. Nessa medida, para que se possa esquecer em superfície, torna-se fundamental o recordar em profundidade. Com isso, a nostalgia remete ao esquecimento, à memória que se alastra no plano da lembrança, estabelecendo, assim, a recordação.

No nível fundamental desta canção, verifica-se a oposição semântica presença vs. ausência, que favorece a abordagem de duas perspectivas da configuração passional da nostalgia. Primeiramente, pode-se apreender a nostalgia como sendo profunda e permanente (presença), ou superficial (ausência). No nível discursivo da canção, percebe-se o enunciador disjuncto de seu objeto-valor. A nostalgia revela-se como uma paixão durativa, na medida em que ela se alimenta da lembrança do enunciador e acaba por o conduzi-lo aos sentimentos de caráter negativos, tais como a solidão e a tristeza ocasionadas pelo sentimento maior de abandono. Nos versos “Lamento de amor que é fado” (l.21) verifica-se a presença da tristeza

por meio do lamento a qual, em sequência, “Dando ao pensar nostalgia” (l.22) caracteriza a lembrança do enunciador que encontra-se em disjunção pois “O tempo passa apressado” (l.23) configurando a resignação do sujeito por um tempo inexorável que não pode mais voltar.

O distanciamento do enunciador de seu objeto-valor é o que gera os valores de infelicidade e de insatisfação contínuas. Com isso, pode-se considerar que o enunciador nostálgico é um ser proeminente da distância que o separa de seu objeto, sendo o tempo o elemento principal que torna tal separação viável. A persistência da memória revela-se evidente por meio das lembranças do enunciador que demarcam a duratividade da nostalgia, a qual persiste no tempo e se prolonga em uma periodicidade cíclica, do tempo passado ao tempo presente.

Ao observar a construção melódica do fado “Nostalgia (É noite na Mouraria)”, é possível perceber que a nostalgia remete à uma lembrança que já vem despida de suas incompletudes, sendo que o enunciador consegue reconstruir os acontecimentos passados no momento presente, definindo, assim, seus limites a partir da precisão emotiva.

O processo de passionalização desta canção centraliza-a na base do nível tensivo. A tensividade centraliza os impasses modais que configuram o sentimento de falta e se caracteriza pela maior intensidade do sentimento de nostalgia. É possível perceber que o enunciador desta canção acredita nos valores distintivos. O sentimento de falta, a nostalgia, a espera frustrada e o desejo de voltar a estar conjunto ao seu objeto são elementos inerentes à parada, a qual deixa o sujeito em um estado de suspensão no sofrimento e na dor decorrentes dos valores advindos ausência.

O prolongamento das vogais acentua a maior intensidade da configuração de um estado passional de nostalgia. No percurso do sujeito da falta, a disjunção distancia o sujeito da pessoa amada, ou seja, do seu objeto-valor. Tal distância faz com que o percurso passional do enunciador seja recoberto por valores da duratividade, fazendo com que as paixões disfóricas sejam desencadeadas e prevaleçam em seu percurso narrativo. Nos versos “Uma guitarra baixinho” (l.1), “É noite na Mouraria.” (l.4) e “Retalhos de vida e morte” (l.15) tem-se a maior duração das vogais que instauram valores de caráter negativo, revelando a constante disforia que caracteriza o enunciador.

O ritmo musical ou lírico do fado em questão é constituído pelo retorno em intervalos regulares que, no plano do conteúdo são identificados pelo processo da silabação. A marcação da alternância regular que sistematiza a alternância dos sons no tempo do discurso musical e no plano lírico, do plano do conteúdo, caracteriza a oscilação do movimento do universo sensível do enunciador. Ao ritmar, são mobilizadas as sensações do leitor/ouvinte, de modo

que é possível verificar a união indissolúvel do aspecto rítmico e semântico.

Esta oscilação, que se caracteriza por uma lentidão e suave desaceleração no verso subsequente está presente no verso “Tudo é fado” (1.9) e, em sequência, no verso “Tudo é vida” (1.10) nota-se que a desaceleração que concentra as oscilações de tensividade que delineiam o ritmo desta canção, investindo na tessitura os valores da vida e do fado.

Neste fado, a duração é o elemento que se expressa por meio da redução da velocidade, na desaceleração do verso, procedimento que é delineado pela alternância entre sílabas longas (maiores) e sílabas breves (menores). É o sistema da acentuação que promove a articulação da duração, da altura e da intensidade enquanto elementos inerentes ao plano musical e discursivo que constroem o perfil melódico passional da canção em estudo.

A alternância entre as sílabas breves e longas também pode ser destacada nos versos citados anteriormente, em que o vocábulo “tudo” do verso “Tudo é fado” (1.9) revela um maior alongamento da sílaba, caracterizando-a como sendo uma sílaba longa. Em sequência, nota-se a brevidade deste mesmo vocábulo no verso “Tudo é vida” (1.10), mas dessa vez atenuando o valor das consoantes e caracterizando a brevidade da sílaba no plano melódico.

Conforme a posição das sílabas dispostas nos versos, verifica-se a variação que elas sofrem nas durações dos agrupamentos rítmicos, sendo que o alongamento de um lexema instaura no sujeito da falta uma maior intensidade da paixão, como é o caso da configuração discursiva da nostalgia. Nesse sentido, o acento revela-se como um elemento relevante a fim de pontuar a posição da palavra na tessitura textual. Esse acento cria uma correspondência com os estados emocionais e afetivos do enunciador.

Em outros segmentos da canção, também é possível evidenciar a maior intensidade das durações e alturas como é o caso do verso “É noite na Mouraria” (1.4), no qual se verifica a maior intensidade do vocábulo “noite” que, por sua vez, caracteriza o espaço sombrio do bairro e também do interior do enunciador, para quem o tempo passa apressado.

Nessa canção, os processos de aceleração e desaceleração promovem a configuração da maior parte dos estados afetivos do sujeito da falta. Deve-se notar que a dinâmica progressiva do ritmar desse fado viabiliza a instauração de um estado passional de nostalgia, bem como de tristeza. A configuração de um estado passional advindo da falta, como é o caso da nostalgia e da tristeza pode ser evidenciada na canção por meio do emprego das consoantes nasais “m” e “n”, que pode ser identificada na estrofe inicial: “Numa viela sombria (1.2)”.

As cesuras ou pausas rítmicas decorrentes do valor consonantal viabilizam a latência da sensação de falta, da ausência da esperança, em que a configuração discursiva proveniente da impossibilidade de ser, ou seja, de ter a conjunção com o objeto-valor, criam os estados

passionais da nostalgia, por meio da qual emergem outras paixões decorrentes da falta, como a tristeza, a angústia e a amargura. Estas pausas, bastante sutis, podem ser evidenciadas nos versos “Tudo é fado” (l.9) e “Tudo é vida” (l.10). As paixões da falta aparecem nos versos que revelam pulsar de sua existência pela figura dos “retalhos” de vida e morte.

*13 Tudo é fado*

*14 Tudo é sorte*

*15 Retalhos de vida e morte*

*16 É noite na mouraria.*

Deve-se ressaltar ainda que a redução da velocidade contribuí para criar os efeitos passionais da melancolia e da aflição que são projetados na irreversibilidade do tempo do enunciador. Em contrapartida, a alternância cíclica é marcada pela aceleração que caracteriza a fluidez temporal. A questão do tempo, neste fado, pode ser identificada nos versos abaixo, os quais revelam um sujeito resignado por saber que não pode estar mais conjunto ao seu objeto-valor, uma vez que o tempo, ao passa apressado, leva consigo a lembrança do enunciador que se dissolve progressivamente na fluidez do tempo que não mais retornará.

*21 Lamento de amor que é fado*

*22 Dando ao pensar nostalgia*

*23 O tempo passa apressado*

Por fim, com base nos elementos tratados na trajetória desta análise, pode-se afirmar que a altura e a duração são funções semânticas que, por sua vez, emergem do universo sensível do sujeito, em que se encontram projetadas as emoções e sensações suscitadas pelo sentimento de falta. As paixões da falta e a compatibilidade entre o conteúdo e a melodia pode ser identificada nos versos abaixo

*15 Retalhos de vida e morte*

*16 É noite na mouraria.*

*17 Cai o luar na viela*

*18 Perdida saudade ao vento*

*21 Lamento de amor que é fado*

*22 Dando ao pensar nostalgia*

*23 O tempo passa apressado*

*24 É noite na Mouraria.*

Nos versos acima, tanto a duração quanto a altura são fenômenos independentes que representam o acento temporal e a entonação linguística respectivamente. Ambas são responsáveis pela melodia da linguagem e por exprimir as nuances que configuram passionalmente paixões como a tristeza, a melancolia e a nostalgia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na construção do discurso musical das canções de fado analisadas no âmbito dessa pesquisa foi possível evidenciar a significação passional da saudade e da nostalgia. Notou-se que, por vezes, a saudade e a nostalgia apresentaram um caráter indistinto, de modo que ambas possuem uma significação quase sinonímica. No entanto, o percurso gerativo destas paixões demonstrou os traços distintivos que constroem suas significações próximas, mas distintas.

A princípio, pode-se afirmar que a nostalgia é revestida por uma maior intensidade em relação à saudade, a qual se manifesta de forma mais branda. Assim, pode-se considerar que uma das diferenças entre a nostalgia e a saudade centra-se no fato de que a primeira se refere à um desalento que leva o sujeito à resignação, decorrente da impossibilidade de estar conjunto ao seu objeto; enquanto a segunda é mais branda e existe a possibilidade do enunciador entrar em conjunção com o seu objeto. Como consequência da possibilidade de conjunção, criou-se no sujeito da falta o pulsar pela conjunção.

No caso da saudade, foi possível evidenciar que a memória do enunciador, ao ativar a sua disjunção com o objeto, ela igualmente e simultaneamente, ativou a possibilidade de conjunção. Assim, o tempo presente do enunciador revelou-se um elemento favorável às esperanças do sujeito da falta. Da mesma forma, o tempo presente, ao apontar para a ausência, torna-se um elemento negativo às expectativas do sujeito da falta. Nesse sentido, a lembrança no percurso gerativo da saudade é caracterizada pela presença de elementos positivos e negativos, ou eufóricos e disfóricos.

O querer estar conjunto tornou-se mais presente e instaurou no sujeito da falta a latência da possibilidade. Em algumas construções, a saudade caracterizou um sujeito esperançoso em relação à possibilidade da conjunção. Foi possível evidenciar que a configuração discursiva da saudade apresenta o deslocamento do objeto do sujeito da falta do tempo passado para o tempo presente. Em contrapartida, na configuração passional da nostalgia é o sujeito quem se transporta para o passado e, por meio do simulacro da memória, que está na base da lembrança do sujeito, entra em estado de êxtase.

As sobremodalizações decorrentes da construção da saudade inscreveram-se pelas modalidades do querer-ser e do poder-ser, na medida em que o sujeito almeja a conjunção e há a possibilidade de voltar a ter o seu objeto-valor. Por outro lado, no caso da nostalgia, o querer estar conjunto e a impossibilidade apontam para a disjunção do sujeito da falta.

Por meio das canções de fado analisadas, a macrossintaxe passional da saudade

permitiu evidenciar o encadeamento de outras paixões complexas, tais como: a esperança, o júbilo, a tristeza, a melancolia, a angústia, a amargura e a solidão.

Em relação à nostalgia, a memória ativou a disjunção do sujeito com o objeto e, por conseguinte, ativou a impossibilidade da conjunção. Desse modo, o tempo presente do enunciador tornou-se um elemento desfavorável às expectativas do sujeito da falta. O enunciador configurado passionalmente pela nostalgia caracteriza-se por ser um sujeito resignado em detrimento da impossibilidade da conjunção.

A nostalgia faz referência a um contexto integral, cujo objeto-valor é um lugar e/ou um tempo perdidos, tais elementos persistem no plano da memória do enunciador, de forma que as lembranças que recobrem o seu percurso narrativo revelaram um forte pesar proveniente da impossibilidade da conjunção com o objeto-valor. O enunciador configurado pela nostalgia vê-se inteiramente degradado em sua existência.

A lembrança do sujeito da falta na configuração discursiva da nostalgia apresenta elementos negativos, advindos da impossibilidade da conjunção, mas também positivos, advindos da conjunção que existiu no tempo passado do enunciador. Ao compreender a temporalidade no percurso gerativo da nostalgia, foi possível identificar que, no transcorrer entre o tempo passado e o tempo presente do enunciador, é o sujeito quem se desloca para o passado e entra em estado de êxtase.

Nesse sentido, o tempo presente é um elemento desfavorável para o enunciador, embora ele aponte para a impossibilidade da conjunção. A lembrança construída por meio do simulacro da memória do sujeito o permite entrar em um estado de êxtase.

O sujeito nostálgico caracteriza-se por ser um sujeito resignado, cujo universo passional é demarcado pela impossibilidade e, por conseguinte, pela aceitação forçada da disjunção. A impossibilidade de estar conjunto instaurou no sujeito da falta a resignação em relação ao sentimento de falta e à aceitação forçada da impossibilidade.

Ao analisar as distâncias sêmicas que separam a nostalgia da saudade, é necessário atentar à causa da paixão. Nesse contexto, verificou-se que a saudade possui um caráter mais genérico e origina-se pela ausência de uma pessoa amada, enquanto a nostalgia caracteriza-se por representar uma vida passada intangível e/ou um presente distante.

O lexema da saudade foi empregado, constantemente, em um contexto de falta e de desejo de voltar a viver/ter/ver. Já, o lexema da nostalgia relacionou-se a uma ausência mais dolorosa em relação a um contexto em que a conjunção era inviabilizada.

Em relação à macrossintaxe passional da nostalgia, notou-se a presença da resignação, da tristeza, da angústia, da amargura, da melancolia, da solidão e do júbilo. Pode-se

considerar que, no percurso gerativo da nostalgia, estão presentes elementos eufóricos e disfóricos.

Para o enunciador nostálgico, o universo corresponde a um objeto passado e intangível pela constância de sua renovação. A extensão dos significados relacionados à falta recobre os percursos da saudade e da nostalgia. Portanto, ambas podem ser classificadas como paixões da falta, na medida em que projetam no percurso do enunciador distâncias e ausências as quais, há um só tempo, instauraram o vazio e os valores advindos da falta.

Outro ponto relevante na abordagem da saudade e da nostalgia refere-se à universalização de ambas as paixões. A saudade, bem como a nostalgia, são do ponto de vista semiótico, paixões relacionadas diretamente à falta de algo que existiu em um plano e, no momento presente, preenche o enunciador de um vazio que caminha juntamente com o desejo de vivenciar, de presentificar novamente, a presença.

Configuradas como paixões complexas, a saudade e a nostalgia instauraram outros percursos passionais, cuja existência é condicionada por um afeto deflagrador de uma conjunção que não mais existe. A saudade e a nostalgia revelaram-se enquanto configurações passionais que apontam para a possibilidade ou não de o enunciador querer, saber e poder atingir a conjunção por ele almejada. O enunciador das canções de fado caracterizou-se, assim, por ser aquele que deseja estar conjunto com o seu objeto-valor. No entanto, as circunstâncias de seu processo narrativo não permitem que tal conjunção seja viabilizada.

Um fator importante da enunciação no percurso gerativo da saudade e da nostalgia é o recurso da debragem enunciativa que, por sua vez, promoveu a criação do efeito de distanciamento, tão importante para compreender as distâncias que separam o enunciador de seu objeto-valor, as quais instauraram o sentimento de falta. Nessa construção, o objeto-valor do enunciador das canções de fado é referenciado, constantemente, em um espaço que é o do “lá” e um tempo que é o do “então”.

Em relação ao processo de aspectualização da saudade e da nostalgia, ambas se caracterizaram como paixões durativas que se prolongam temporalmente e cujo contexto de perda é gradual e mais intenso, perdurando nos investimentos do universo sensível do enunciador.

A temporalização também foi um recurso bastante relevante na compreensão das distâncias e aproximações do percurso gerativo da saudade e da nostalgia. Ambas as paixões se voltam ao tempo passado, momento em que a conjunção com o objeto-valor foi realizada e, por conseguinte, o estado do enunciador era eufórico.

Em contrapartida, o tempo presente instaura a dor da separação e, logo, a disforia que

é decorrente pelo afastamento do enunciador em relação ao seu objeto-valor. Assim, tem-se os impasses modais de alguém que quer estar conjunto, porém não pode ter tal conjunção, pois esta é uma impossibilidade.

Os processos de figurativização e de tematização demonstraram-se essenciais na representação da saudade e da nostalgia. Para recobrir os estados passionais em questão, as canções articulam figuras que metaforizam o afastamento e temas que fazem inferência ao abandono e à falta.

A nostalgia manifestou-se, propriamente, nos contextos decorrentes daqueles que, por algum motivo, se vão, estão distantes da pátria e se sentem a falta de um tempo existencial perdido, o qual é construído pela tensividade do discurso musical com maior intensidade.

Nas canções de fado analisadas, a saudade configurou-se como uma paixão que nem sempre apresentou uma carga disfórica intensa. Em outra perspectiva, a nostalgia configurou-se enquanto a paixão dos indivíduos exilados, degradados e resignados. A nostalgia sempre estará relacionada às paixões disfóricas que, na macrossintaxe passional, revelarão os percursos marcados pela resignação e pela tristeza profundas.

Além dos elementos inerentes ao plano do conteúdo, propriamente do discurso, alguns resultados acerca da definição da saudade e da nostalgia foram obtidos por meio do estudo do ritmo musical e poético. Um dos elementos relevantes na configuração do discurso musical das paixões em estudo foi o retorno dos intervalos regulares advindos das notações musicais, inscritos no processo da silabação. A marcação da alternância regular entre as sílabas sistematizou os sons no tempo da canção, no que tange ao plano poético e musical. Tal procedimento viabilizou apreender os estados passionais no transcorrer do fluxo temporal que deslocou a memória do sujeito da falta na oscilação entre passado e presente.

Dessa forma, ao ritmar, o texto poético do fado relacionou-se com as sensações do leitor/ouvinte, sendo que a composição do discurso musical da canção portuguesa permitiu identificar a união indissolúvel entre o aspecto rítmico e semântico.

Outro ponto relevante na compreensão da configuração discursiva da saudade e da nostalgia foi o sistema de acentuação, o qual articulou a duração, a altura e o intensidade. A duração nas canções de fado manifestou-se na redução da velocidade dos afetos e também, em alguns casos, na aceleração do verso que, por sua vez, apresentou a alternância silábica entre segmentos longos ou maiores e breves ou menores.

Foi possível notar que o acento das durações implicou na maior intensidade da saudade e da tristeza na perspectiva tensiva, pois a duração inscrita nas sílabas dos lexemas estava intimamente ligada às emoções do universo sensível do enunciador. Ainda em relação

ao processo de silabação, verificou-se que conforme a posição assumida nos versos, as sílabas variaram as durações entre breves e longas no agrupamento rítmico. O alongamento das durações também contribuiu para a maior intensidade das paixões da saudade e da nostalgia no plano musical. Além disso, o acento da posição do grupo de palavras viabilizou a instauração dos estados passionais decorrentes da falta.

O par aceleração e desaceleração foi significativo para evidenciar a dinâmica progressiva que articulou, no discurso musical, paixões como a saudade, a nostalgia, a tristeza, a solidão e a melancolia. Por meio do desacelerar e do acelerar do tempo das canções de fado, foi possível identificar também a velocidade dos afetos. A redução da velocidade permitiu perceber a melancolia e a tristeza emergentes da inexorabilidade do tempo. Em contrapartida, a aceleração caracterizou a fluidez temporal por meio da alternância cíclica.

A altura e a duração foram dois elementos identificados como funções semânticas advindas do processo de passionalização melódica. Ambas revelaram uma tendência a crescer e a decrescer juntamente, enquanto fenômenos independentes. O acento temporal que caracterizou a duração e a entonação delineada pela altura expressou as nuances da paixão.

Dentre os fatores englobantes do ritmo na discursivização da saudade e da nostalgia, observou-se a recorrência da dinâmica da graduação dos sons, o tempo, a articulação sonora, as pausas, a melodia e seus intervalos, o plano textual e suas acentuações e valores eufônicos. Ao realizar-se no discurso musical do fado, o ritmo figurou a realidade linguística do texto.

Outro elemento relevante na significação da saudade e da nostalgia foi a pausa, a qual, na construção do ritmo, pertence à ordem da entoação e do andamento. O silêncio gerado pela pausa valorizou a criação de uma expectativa, acentuando a distância que separa o enunciador do seu objeto, simbolizando, com isso, a latência da espera frustrada do sujeito da falta. O silêncio configurou-se como um elemento pleno de significação que emergiu da base dos estados passionais advindos da falta, como a saudade, a nostalgia, a tristeza, dentre outros.

Por fim, foi essencial a compreensão de que a acentuação, no plano do discurso musical, representou os elementos fundamentais que estão na base da configuração das canções de fundo passional, a saber: a duração, a altura e a intensidade. Além disso, as pausas nos versos das canções de fado valorizaram o perfil melódico das figuras sonoras no interior da tessitura musical. Por meio de todos os fatores mencionados, verificou-se que a sonoridade musical esteve intimamente ligada à construção de sentido do texto, correlacionando-se com a transmissão dos estados passionais da saudade e da nostalgia, cada qual com suas próprias configurações discursivas no âmbito textual e musical do sistema semiótico.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Amaro de. *Reflexões sobre a origem do fado*. Lisboa: Ed. Império, 1944.
- BARRETO, Mascarenhas. *Fado: origens líricas e motivação poética*. Lisboa: Editorial Aster LDA, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Fado, a canção portuguesa*. Lisboa: Oficina Gráfica Boa Nova Lda, 1959.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- BOYER, Rémi. *Fado – Mystérique de la Saudade*. Lisboa: Rolo & Filhos II, S. A, 2010.
- BRANCO, Salwa El-Shawan Castelo. *Voix du Portugal*. Paris: Actes-Sud, 1997.
- BRITO, Joaquim Pais de et al. *Fado (Vozes e Sombras)*. Lisboa: Electra, 1994.
- CARPENA, Lúcia Becker. “Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten” (Johann Mattheson, 1713). In: *Revista Música*, v. 13, n. 1, p. 219-241, ago. 2012.
- CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- CASTRO, Antônio Borges de. *Saudade (ensaio) – Etimologia (árabe); Significação; Antologia*. Porto: Tipografia Nunes, 1985.
- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico nova fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIORIN, José Luiz. “Paixões, afetos, emoções e sentimentos”. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, v. 5, n. 2, p. 1-15, dez. 2007.
- FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/ Humanitas, 2001.
- FREITAS, Frederico de. *Fado, canção da Cidade de Lisboa: suas origens e evolução*. Língua e Cultura III, 3, 1973.
- FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- GOUVEIA, Daniel; MENDES, Francisco. *Poetas Populares do Fado Tradicional*. Lisboa: INCM, 2014.
- GOUVEIA, Daniel. *Ao fado tudo se canta?* 2 Ed. Lisboa: DG edições, 2013.
- GREIMAS, Algirdas Julien. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1994. (Publicado originalmente em francês sob o título *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979). [trad. de Alceu Dias Lima et alli).

GUERRA, Maria Luísa. *Fado: alma de um povo* (origem histórica). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

LAMAS, Maria Paula. *Reflexões sobre a saudade*. Lisboa: Imprensa José Fernandes, 2003.

LISARDO, ROGER Deivyson. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: Seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016. 240p.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “O ritmo no discurso poético”. In: *Letras de hoje*, Porto Alegre, v.34, n.1, p.7-31, março 1999.

NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. 2 ed. Lisboa: Público/Corda Seca, 2012.

ORICO, Osvaldo. *A Saudade Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora S/A A Noite, 1948.

ORTEGA Y GASSET, *Saudade, notas de trabalho*, Lisboa, Produções Editoriais Sete Caminhos, 2005, p. 17-30.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 10 ed. Lisboa: Ática, 1934.

PIMENTEL, Alberto. *A Triste Canção do Sul*. Lisboa: Livraria Central, 1904.

SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o Fado e os Fadistas*. 2 ed. Lisboa: Vega Editora, 2002.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997, 163 p.

\_\_\_\_\_. *Semiótica da canção*. 3.ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. “Valores inscritos na Canção Popular”. In: *Revista Música*, São Paulo, v.6, n.1/2, 190-202, maio/nov, 1995.

TOBIAS, José Antônio. *A Saudade: ideia ou sentimento*. São Paulo: AM Edições, 1997.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário musical*. 2 ed. Lisboa: Lambertini, 1899.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*/ Claude Zilberberg; tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. “Observações sobre a base tensiva do ritmo”. In: *Revista de Estudos Semióticos*, São Paulo, v.6, n.2, 1-13, nov, 2010. Acesso em 06/03/2018.

\_\_\_\_\_. “Síntese da gramática tensiva”. Trad. Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes. In: *Significação*, 25. São Paulo: Annablume, jun. 2006. p.163-204. Acesso em: 21/03/2018.

## **ANEXOS**

## ANEXO A – Quadro das Sobremodalizações decorrentes do querer-ser e dever-ser.

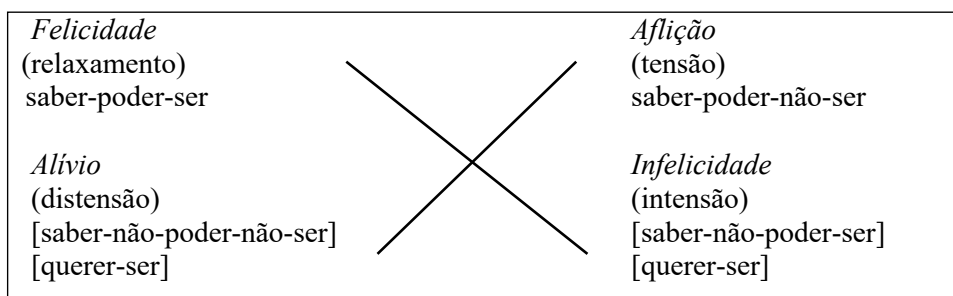
Quadro 1 – Sobremodalizações decorrentes do querer-ser e dever-ser

querer-ser	querer-não-ser
não-querer-não-ser	não-querer-ser
dever-ser	dever-não-ser
não-dever-não-ser	não-dever-ser
poder-ser	poder-não-ser
não-poder-não-ser	não-poder-ser
saber-ser	Saber-não-ser
não-saber-não-ser (?)	não-saber-ser (?)

**Fonte:** Barros (1990, p.70-71).

ANEXO B – Quadrado semiótico das paixões felicidade, aflição, alívio e infelicidade.

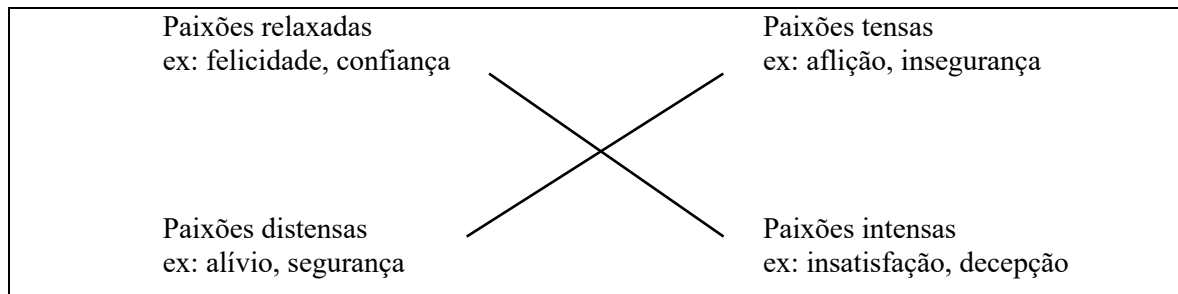
Figura 1- Quadrado semiótico das paixões felicidade, aflição, alívio e infelicidade.



Fonte: Barros (1990, p.60).

## ANEXO C – Quadrado semiótico das paixões relaxadas e tensas.

Figura 2 - Quadrado semiótico das paixões relaxadas e tensas



**Fonte:** Barros (1990, p.63).

## ANEXO D – Quadro dos lexemas da infelicidade e da aflição.

Quadro 2 – Quadro dos lexemas da infelicidade e da aflição

INFELICIDADE	AFLIÇÃO
infelicidade	aflição
descontentamento	pena
insatisfação	ansiedade
tristeza	ânsia
dor	cuidado
pesar	inquietação
tormento	agonia
tortura	
angústia	
frustração	

**Fonte:** Barros (1990, p.63).

## ANEXO E – Quadro dos lexemas da saudade e da nostalgia.

Quadro 3 – Quadro dos lexemas da saudade e da nostalgia

Saudade	Nostalgia
1. Falta	1. Falta
2. Memória (simulacro)	2. Memória (simulacro)
3. Lembrança (positiva/negativa)	3. Lembrança (positiva/negativa)
4. Temporalidade (passado/presente)	4. Temporalidade (passado/presente)
O objeto pode ser deslocado do passado e vir para o presente.	O sujeito desloca-se para o passado e encontra-se em estado de êxtase.
5. Sobremodalização:  querer-ser/ poder-ser possibilidade de ser	5. Sobremodalização:  querer-ser/ não-poder-ser impossibilidade de ser
6. Tensividade (branda)	6. Tensividade (intensa)
7. Aspecto (durativo)	7. Aspecto (durativo)
8. Possibilidade de conjunção. O tempo presente do enunciador é um elemento favorável às esperanças do sujeito da falta.  O tempo presente aponta para a ausência, assim ele torna-se um elemento negativo ao sujeito.	8. Impossibilidade da conjunção. O tempo presente do enunciador é um elemento desfavorável.  Embora o tempo presente aponte a impossibilidade da conjunção, a lembrança traz um estado de êxtase para o sujeito.
9. Sujeito esperançoso	9. Sujeito resignado
10. Como consequência da possibilidade de conjunção, cria-se no sujeito de estado o pulsar pela conjunção.	10. Como consequência da impossibilidade da conjunção, cria-se no sujeito de estado a aceitação da disjunção.
11. O querer estar conjunto torna-se mais presente e instaura no sujeito da falta a latência da possibilidade.  Por outro lado, o querer estar conjunto e a impossibilidade aponta para a disjunção do sujeito da falta.	11. A impossibilidade de estar conjunto instaura no sujeito da falta a resignação em relação ao sentimento de falta e à aceitação da impossibilidade.  O sujeito transporta-se ao tempo passado e entra em conjunção com a memória (simulacro) em relação ao objeto.
12. Macrossintaxe passional: esperança, júbilo, tristeza, melancolia.	12. Macrossintaxe passional: resignação, angústia, frustração, melancolia, depressão, tristeza, júbilo.
Elemento eufórico/disfórico	Elemento disfórico

Fonte: Próprio autor.

## ANEXO F – Canção 1 – “Saudade das saudades”

***Saudade das saudades***

Autor da Letra: António José de Bragança

Autor da Música: José António Sabrosa

Intérprete: Maria Teresa de Noronha

*1 Cansada de ter saudade*

*2 Tudo fiz para esquecer*

*3 E hoje tenho saudade*

*4 De saudade já não ter*

*5 Sem força p'ra suportar*

*6 A minha fatalidade*

*7 Ajoelhei a rezar*

*8 Cansada de ter saudade*

*9 Roguei a Deus dar-me a sorte*

*10 Esta dita até morrer*

*11 Essa saudade de morte*

*12 Tudo fiz para esquecer*

*13 Foi minha prece atendida*

*14 Por Deus na sua bondade*

*15 Como estou arrependida*

*16 E hoje tenho saudade*

*17 Castigo p'ra quem não pensa*

*18 Quem não sabe o que é sofrer*

*19 Pois sinto saudade imensa*

*20 De saudade já não ter*

## ANEXO G – Canção 2 – “Desfado”

***Desfado***

Intérprete: Ana Moura

Letra e Música: Pedro Da Silva Martins

*1 Quer o destino que eu não creia no destino**2 E o meu fado é nem ter fado nenhum**3 Cantá-lo bem**4 sem sequer o ter sentido**5 Senti-lo como ninguém**6 mas não ter sentido algum**7 Ai que tristeza, esta minha alegria**8 Ai que alegria, esta tão grande tristeza**9 Esperar que um dia**10 eu não espere mais um dia**11 por aquele que nunca vem**12 e que aqui estive presente**13 Ai que saudade que eu tenho de ter saudade**14 Saudades de ter alguém que aqui está e não existe**15 Sentir-me triste só por me sentir tão bem**16 E alegre sentir-me bem só por eu andar tão triste**17 Ai se eu pudesse não cantar “ai se eu pudesse”**18 e lamentasse não ter mais nenhum lamento**19 Talvez ouvisse**20 no silêncio que fizesse**21 uma voz que fosse minha**22 a cantar alguém cá dentro**23 Ai que desgraça, esta sorte que me assiste**24 Ai mas que sorte eu viver tão desgraçada**25 Na incerteza**26 que nada mais certo existe**27 além da grande certeza**28 de não estar certa de nada**29 Ai que saudade que eu tenho de ter saudade**30 Saudades de ter alguém que aqui está e não existe**31 Sentir-me triste só por me sentir tão bem**32 E alegre sentir-me bem só por eu andar tão triste*

## ANEXO H – Canção 3 – “Fado da saudade”

***Fado da saudade***

Intérprete: Carlos do Carmo

Álbum: Fado Maestro

- 1 Nasce o dia na cidade – que me encanta*  
*2 Na minha velha Lisboa – de outra vida*  
*3 E com um nó de saudade – na garganta*  
*4 Escuto um fado que se entoa – à despedida*
- 5 Foi nas tabernas de Alfama – em hora triste*  
*6 Que nasceu esta canção – o seu lamento*  
*7 Na memória dos que vão – tal como o vento*  
*8 No olhar de quem se ama – e não desiste*
- 9 Quando brilha a antiga chama – ou sentimento*  
*10 Oíço este mar que ressoa – enquanto canta*  
*11 E da Bica à Madragoa – num momento*  
*12 Volta sempre esta ansiedade – da partida*  
*13 Nasce o dia na cidade – que me encanta*  
*14 Na minha velha Lisboa – de outra vida*
- 15 Quem vive só do passado – sem motivo*  
*16 Fica preso a um destino – que o invade*  
*17 Mas na alma deste fado – sempre vivo*  
*18 Cresce um canto cristalino – sem idade*
- 19 É por isso que imagino – em liberdade*  
*20 Uma gaivota que voa – renascida*  
*21 E já nada me magoa – ou desencantada*  
*22 Nas ruas desta cidade – amanhecida*  
*23 Mas com um nó de saudade – na garganta*  
*24 Escuto um fado que se entoa – a despedida*
- 25 Nasce o dia na cidade – que me encanta*  
*26 Na minha velha Lisboa – de outra vida*  
*27 E com um nó de saudade – na garganta*  
*28 Escuto um fado que se entoa – à despedida*
- 29 Nasce o dia na cidade – que me encanta*  
*30 Na minha velha Lisboa – de outra vida*  
*31 E com um nó de saudade – na garganta*  
*32 Escuto um fado que se entoa – à despedida*

## ANEXO I – Canção 4 – “Saudades do Brasil em Portugal

***Saudades do Brasil em Portugal***

Autor da Letra: Vinícius de Moraes

Autor da Música: Homem Cristo

Intérprete: Amália Rodrigues

1 *O sal das minhas lágrimas de amor criou o mar*

2 *Que existe entre nós dois, p'ra nos unir e separar*

3 *Pudesse eu te dizer da dôr que dói dentro de mim*

4 *Que môi meu coração, nesta paixão que não tem fim*

5 *Ausência tão cruel, saudade tão fatal*

6 *Saudades do Brasil em Portugal*

7 *Meu bem*

8 *Sempre que ouvires um lamento*

9 *Crescer desolador na voz do vento*

10 *Sou eu em solidão pensando em ti*

11 *Chorando todo o tempo que perdi*

## ANEXO J – Canção 5 – “A saudade

*A saudade*

Autor da Letra: Linhares Barbosa

Autor da Música: Fontes Rocha

Intérprete: Carlos Ramos

Fado Tradicional: Fado Isabel

*1 Sabendo que em tua ausência**2 Prazer algum me conforta**3 No momento em que saíste**4 A saudade entrou-me a porta**5 Andou em volta da casa**6 Como se ela sua fosse**7 Chegou pertinho de mim**8 Puxou um banco e sentou-se**9 Estavas só e tive pena**10 Disse-me então a saudade**11 Vamos esperar por ela**12 Podes chorar á vontade**13 E não me larga um momento**14 Toda a noite e todo o dia**15 Enquanto tu não voltares**16 Não quero outra companhia*

## ANEXO K – Canção 6 – “Nostalgia (É noite na Mouraria)”

*Nostalgia (É noite na Mouraria)*

Intérprete: Amália Rodrigues

1 *Uma guitarra baixinho*2 *Numa viela sombria*3 *Entoa um fado velinho*4 *É noite na Mouraria.*5 *Apita um barco no Tejo*6 *Na rua passa um rufia*7 *Em cada boca há um beijo*8 *É noite na Mouraria.*9 *Tudo é fado*10 *Tudo é vida*11 *Tudo é amor sem guarida*12 *Dor, sentimento, alegria.*13 *Tudo é fado*14 *Tudo é sorte*15 *Retalhos de vida e morte*16 *É noite na mouraria.*17 *Cai o luar na viela*18 *Perdida saudade ao vento*19 *No céu queima-se uma estrela*20 *Na ruela há um lamento.*21 *Lamento de amor que é fado*22 *Dando ao pensar nostalgia*23 *O tempo passa apressado*24 *É noite na Mouraria.*