



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

THAYS CAROLINE BARROCA RIBEIRO MORETTINI

**CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SOLIDÃO E DA
TRISTEZA NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES**

Londrina
2015

THAYS CAROLINE BARROCA RIBEIRO MORETTINI

**CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SOLIDÃO E DA
TRISTEZA NO FADO DE AMÁLIA RODRIGUES**

Trabalho de Dissertação apresentado ao Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

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

Londrina
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M845c Morettini, Thays Caroline Barroca Ribeiro.
Configurações passionais da solidão e da tristeza no fado de Amália Rodrigues /
Thays Caroline Barroca Ribeiro Morettini. -
Londrina, 2015.
143 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.
Inclui bibliografia.

1. Solidão - Teses. 2. Tristeza - Teses. 3. Semiótica das paixões. Teses I. Mello,
Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de
Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 801.7:003

THAYS CAROLINE BARROCA RIBEIRO MORETTINI

**CONFIGURAÇÕES PASSIONAIS DA SOLIDÃO E DA TRISTEZA NO
FADO DE AMÁLIA RODRIGUES**

Trabalho de Dissertação apresentado ao Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dra. Fernanda Massi
Universidade Federal de São Carlos - UFSCar

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual Norte do Paraná - UENP

Londrina, 17 de junho de 2015.

Aos meus avós, Rui Manoel Ribeiro da Silva e Maria Joaquina da Conceição Barroca Ribeiro da Silva, que me ensinaram a ouvir o fado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, pela sensibilidade em suas orientações, pelo apoio e pela confiança.

Ao meu companheiro, Willian Sakamoto Santini, pelo carinho, pela paciência, e, especialmente, pelo auxílio na confecção dos mapeamentos dos contornos melódicos das canções de fado que constituem este trabalho.

À minha mãe, Helena Margarida Barroca Ribeiro da Silva, por me ajudar na aquisição de material bibliográfico sobre o fado em Portugal e por todo o apoio.

À minha família, meus avós Rui Manoel Ribeiro da Silva e Maria Joaquina da Conceição Barroca Ribeiro da Silva, minha irmã Tathiana Helena Barroca Ribeiro Paula e meu sobrinho Luis Emanuel Barroca Ribeiro Paula pelo apoio e pela compreensão.

Ao Museu do Fado de Lisboa, por ter disponibilizado-se para a consulta de parte do seu acervo bibliográfico, essencial para a realização desta pesquisa.

À banca examinadora, pela disposição em realizar a leitura do trabalho.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos e pelo apoio financeiro.

“Toda a poesia - e a canção é uma poesia ajudada - reflecte o que a alma não tem. Por isso, a canção dos povos tristes é alegre e a canção dos povos alegres é triste.”
(PESSOA, 1979, p.98)

MORETTINI, Thays Caroline Barroca Ribeiro. **Configurações passionais da solidão e da tristeza no fado de Amália Rodrigues**. 2015. 143 f. Dissertação de Mestrado em Letras/Estudos Literários – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

Esta dissertação apresenta, como objeto de pesquisa, alguns fados interpretados pela fadista Amália Rodrigues (1920-1999). O *corpus* deste trabalho é constituído por oito fados, a saber, “Estranha forma de vida”, “Trago fados nos sentidos”, “O fado chora-se bem”, “Triste sina”, “Grito”, “Ai esta pena de mim”, “Com que voz” e “Solidão”. O objetivo deste estudo é perceber como as canções de fado de Amália Rodrigues revelam, na junção da melodia e da letra, os estados de alma da solidão e da tristeza do enunciador. Para executar esta tarefa, a investigação é desenvolvida por meio da teoria Semiótica de linha francesa. Visou-se trabalhar com a Semiótica das Paixões, a fim de perceber como as significações passionais são construídas nas canções de estilo português, por meio da análise do plano da expressão musical e do plano do conteúdo. Além desta teoria, os procedimentos de análise apoiam-se também nos estudos da Semiótica da canção, tendo em vista as modalizações da canção e o efeito de passionalização no que tange à junção da melodia e da letra. Esta abordagem está presente em textos de Luiz Tatit, nas obras *Musicando a semiótica* (1997) e *Semiótica da canção* (1999). Estes trabalhos apresentam alguns conceitos para pensar uma abordagem das configurações passionais nas canções. É preciso frisar que, nesta dissertação, contemplam-se algumas noções presentes nos textos de Tatit. Dentre estas, destacam-se os conceitos de plano da expressão e de plano do conteúdo, de junção entre a melodia e a letra, os processos de tematização melódica, passionalização melódica, figurativização melódica e a passionalização de expressão. Para pensar uma abordagem das paixões, deve-se delimitar que as temáticas do fado possuem a finalidade de apurar um modo de ser português. A temática expressará a solidão, o amor, o destino, a vida e a morte, a melancolia. O fado é a canção que canta a sina dos infelizes, as ironias do destino, as dores do amor, o afastamento, a desesperança, a tristeza, a saudade e os caprichos do coração. Por meio da abordagem semiótica, verificou-se como se configuram os percursos da solidão e da tristeza, seguindo as diretrizes de uma sintaxe modal. A partir da análise do *corpus*, foi possível evidenciar que a microssintaxe da solidão é expressa pelo querer-ser e, assim como a tristeza, pode ser descrita por meio do arranjo modal não-poder-ser. A macrossintaxe destas paixões revelou o encadeamento de outras configurações passionais, tais como: a angústia, a amargura, a infelicidade e o ressentimento.

Palavras-chave: Solidão. Tristeza. Fado. Semiótica das Paixões.

MORETTINI, Thays Caroline Barroca Ribeiro. **Passional configurations of the loneliness and of the sadness in Amalia Rodrigues's fado**. 2015. 143 p. Master's thesis in Literature / Literary Studies – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

ABSTRACT

This paper presents, as a research object, some fados interpreted by Amalia Rodrigues (1920-1999). The *corpus* of this study consists of eight fados, namely, "Strange way of life", "Bring fados in the senses", "Fado is a good cry", "Sad fate", "Cry", "Oh, this pity of me", "With which voice" and "Loneliness". The aim of this study is to understand how the songs of Amalia's fados can show, in the melody and lyrics junction, the moods of loneliness and sadness. To perform this task, the investigation is developed through the theory of the Semiotics french line. The intention is to work with the Semiotics of the Passions in order to realize how passionate meanings are constructed in Fado songs through the level of musical expression and the level of content. In addition to this theory, the analysis procedures also rely on the theory of the Semiotics of the song, considering the modalizations of the song and the effect of passionalization created by the melody and lyrics junction. This approach is presented in Tatit's texts, in the works *Musicando a semiótica* (1997) and *Semiotics of the Song* (1999). On these works, are presented some concepts to think about an approach to setting in the passionate songs. It must be stressed that, in this paper, it is contemplated only a few notions present in Tatit's texts. Among these, the concept of the expression level of the content and the level of the expression, the junction between the melody and the lyrics, the process of melodic thematization, melodic passionalization, melodic figurativization and the passionalization of expression. To think an approach of the passions, it should be defined the themes of the fado, in order to understand a mode of being portuguese. The theme often will express the loneliness, the love, the destiny, the life and the death, and also the melancholia. The fado is the song that sings the fate of the unfortunate, the ironies of the fate, the pains of love, the need for removal, the hopelessness, the sadness, the longing and the whims of the heart. Through the semiotic approach, it was found how to configure the passions of the loneliness and the sadness, following the guidelines of a modal syntax. From the analysis of the *corpus*, it became clear that the microssyntax of the loneliness is expressed by the want-to-be and, as the sadness, can be described by means of the modal arrangement not-to-be-able. The macrossyntax of these passions revealed the chaining of other passionate settings, such as: the anxiety, the bitterness, the unhappiness and the resentment.

Key-words: Loneliness. Sadness. Fado. Semiotics of the Passions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-	Quadrado semiótico das paixões felicidade, aflição, alívio e infelicidade.....	59
Figura 2 -	Quadrado semiótico das paixões relaxadas e tensas	60
Figura 3 -	Mapeamento melódico.....	82
Figura 4 -	Mapeamento melódico 1	83
Figura 5 -	Mapeamento melódico 2.....	83
Figura 6 -	Mapeamento melódico 1	87
Figura 7 -	Mapeamento melódico 2.....	87
Figura 8 -	Mapeamento melódico 1	91
Figura 9 -	Mapeamento melódico 2.....	91
Figura 10 -	Mapeamento melódico 1	95
Figura 11 -	Mapeamento melódico 2.....	95
Figura 12 -	Mapeamento melódico 1	99
Figura 13 -	Mapeamento melódico 2.....	99
Figura 14 -	Mapeamento melódico 1	104
Figura 15-	Mapeamento melódico 2.....	104
Figura 16 -	Mapeamento melódico 1	108
Figura 17 -	Mapeamento melódico 2.....	108
Figura 18 -	Mapeamento melódico 1	113

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 AS ORIGENS HISTÓRICAS DO FADO	13
1.1 OS TIPOS DE FADOS E SUAS CARACTERIZAÇÕES	20
1.1.1 O Fado de Lisboa	24
1.1.2 O Fado de Coimbra.....	25
1.1.3 O Fado Aristocrático.....	27
1.1.4 O Fado Tradicional	28
1.2 O FADO SOB O PONTO DE VISTA MUSICAL E LITERÁRIO.....	29
1.3 O FADO DE AMÁLIA RODRIGUES	35
2 A TEORIA DA SIGNIFICAÇÃO: FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS SEMIÓTICOS	43
2.1 AS FASES DA SEMIÓTICA	47
2.2 A SEMIÓTICA DAS PAIXÕES	50
2.2.1 Aspectualização e Intensidade da Paixão	57
2.2.2 A Espera Fiduciária.....	58
2.2.3 Representações Discursivas das Paixões	62
2.2.4 Os Modos Semióticos de Existência.....	65
2.3 A SEMIÓTICA DA CANÇÃO.....	67
3 O PERCURSO GERATIVO DA SOLIDÃO E DA TRISTEZA	76
3.1 TRAGO FADOS NOS SENTIDOS.....	78
3.2 O FADO CHORA-SE BEM	84
3.3 ESTRANHA FORMA DE VIDA	88
3.4 COM QUE VOZ.....	92
3.5 SOLIDÃO	96
3.6 TRISTE SINA.....	100
3.7 AI ESTA PENA DE MIM.....	105
3.8 GRITO	110
3.9 SOLIDÃO E TRISTEZA: CONSTANTES EPISTEMOLÓGICAS.....	114

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	120
APÊNDICES	123
APÊNDICE A – Quadro das sobremodalizações do querer-ser e dever-ser	124
APÊNDICE B – Quadrado semiótico da felicidade e da aflição	125
APÊNDICE C – Quadrado semiótico das paixões tensas e relaxadas	126
APÊNDICE D - Quadro dos lexemas da infelicidade e da aflição	127
APÊNDICE E – Canção 1 - “Trago Fados nos Sentidos”	128
APÊNDICE F – Canção 2 - “O Fado Chora-se Bem”	129
APÊNDICE G – Canção 3 - “Estranha Forma de Vida”	130
APÊNDICE H – Canção 4 - “Com que Voz”	131
APÊNDICE – Canção 5 - “Solidão”	132
APÊNDICE – Canção 6 - “Triste Sina”	133
APÊNDICE K – Canção 7 - “Ai Esta Pena de Mim”	134
APÊNDICE L – Canção 8 - “Grito”	135
APÊNDICE M – Mapeamentos Melódicos da Canção 1	136
APÊNDICE N – Mapeamentos Melódicos da Canção 2	137
APÊNDICE O – Mapeamentos Melódicos da Canção 3	138
APÊNDICE P – Mapeamentos Melódicos da Canção 4	139
APÊNDICE Q – Mapeamentos Melódicos da Canção 5	140
APÊNDICE R – Mapeamentos Melódicos da Canção 6	141
APÊNDICE S – Mapeamentos Melódicos da Canção 7	142
APÊNDICE T – Mapeamentos Melódicos da Canção 8	143

APRESENTAÇÃO

Este trabalho de dissertação tem por objeto de pesquisa algumas canções de fado interpretadas pela fadista Amália Rodrigues. A escolha desta fadista para a análise é justificada pela recorrência dos estados passionais presentes em suas canções.

O objetivo do estudo é analisar como a solidão e a tristeza configuram-se como paixões. Para tanto, utiliza-se o referencial teórico da Semiótica de linha francesa, a fim de compreender como as significações passionais da solidão e da tristeza são construídas no plano do conteúdo e no plano da expressão musical das canções. Desta forma, visa-se realizar um estudo investigativo dos estados de alma nas canções de fado interpretadas por Amália Rodrigues. Os objetivos específicos pretendem verificar como as significações passionais da solidão e da tristeza são construídas nas canções de fado, com base nos conceitos da Semiótica das Paixões expostos por Greimas na obra *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma* (1993). Além disso, busca-se analisar a sintaxe modal e a sintaxe melódico-passional dos percursos do enunciador das canções, identificando a microssintaxe e a macrossintaxe passional.

Este trabalho está organizado em três capítulos. Inicialmente, trata-se das origens históricas do fado, dos tipos de fados e suas caracterizações e do fado sob uma perspectiva musical e literária. Estes tópicos são desenvolvidos com base no suporte teórico de estudiosos de Portugal que contribuíram para a construção de uma fortuna crítica sobre o estudo do fado no país. Estes estudiosos são: Rui Vieira Nery, Eduardo Sucena, Mascarenhas Barreto, Daniel Gouveia, Frederico Freitas, dentre outros.

O segundo capítulo trata dos fundamentos epistemológicos semióticos, nos quais a teoria Semiótica se apresenta como teoria geral da significação. Neste momento, discorre-se acerca das fases da Semiótica desde o estudo da ação até chegar ao estudo da Semiótica das Paixões. Com isso, o suporte teórico constrói-se pelo estudo das paixões, ou seja, dos estados de alma de um enunciador. A fundamentação teórica trata da aspectualização e da intensidade da paixão, da espera fiduciária, do enunciado e da enunciação passional, dos processos de figurativização e de tematização, da debreagem enunciativa, dos modos de existência semióticos e, por fim, uma seção é dedicada à Semiótica da canção.

Neste ponto, o referencial teórico está organizado com base nos textos do professor e músico Luiz Tatit. Seguindo a base teórica presente nos textos deste autor, são desenvolvidos alguns conceitos fundamentais para os procedimentos de análise desse *corpus*, a fim de perceber a correlação entre a junção da melodia e da letra, não se atendo aos demais

termos em discussão nas obras de Tatit. Centra-se, portanto, na compreensão dos processos de passionalização, figurativização e tematização melódica, considerando a importância do prolongamento das vogais, da altura e da frequência da melodia vocal de Amália Rodrigues.

O terceiro capítulo desenvolve a análise do *corpus* da pesquisa, composto de oito canções de fado interpretadas por Amália Rodrigues. Tal investigação trata do processo gerativo da solidão e da tristeza nas canções de fado. Estas canções são “Trago fados nos sentidos”, “O fado chora-se bem”, “Estranha forma de vida”, “Com que voz”, “Solidão”, “Triste sina”, “Ai esta pena de mim” e “Grito”. As canções “Trago fados nos sentidos”, “O fado chora-se bem”, “Ai esta pena de mim” e “Grito” foram selecionadas na obra *Versos* (1997), de autoria de Amália Rodrigues. A canção “Estranha forma de vida” está presente na coletânea *O melhor de Amália* (2008), produzida em 1964. O fado “Com que voz” faz parte do álbum de mesmo nome *Com que voz* (2010) e foi escrito em 1970. A canção “Solidão” é letra do fadista Joaquim Frederico de Brito e foi interpretada por Amália Rodrigues no ano de 1955. O fado “Triste sina” está presente no álbum *Amália Rodrigues – Triste sina*, editado no ano de 2000, sendo inicialmente produzido em 1985. Estes fados foram escolhidos com o propósito de identificar a construção dos estados da solidão e da tristeza do enunciador de Amália Rodrigues.

O padrão de análise do *corpus* desenvolve-se pela análise de cada canção, seguindo o método indutivo. Inicialmente, trabalhou-se a análise do plano do conteúdo, destacando os temas e as figuras, as modalizações, o aspecto e a intensidade da paixão, identificando o discurso da paixão e o discurso apaixonado. Em sequência, realizou-se a análise do plano da expressão musical. Neste plano, foram utilizados segmentos de mapeamentos dos contornos melódicos, com a finalidade de ilustrar os conceitos trabalhados por Tatit em suas obras.

Os mapeamentos melódicos criados neste trabalho ilustram alguns segmentos das canções de fado. É possível notar como a acentuação das palavras possibilita que o leitor/ouvinte crie mentalmente uma familiaridade com a melodia. Nestes mapeamentos, as linhas mais espessas indicam a região da tessitura ocupada pela canção e os espaços entre as linhas pontilhadas representam as gradações da canção em semitons. O propósito em destacar segmentos específicos, por meio dos quais será possível ilustrar como o processo de passionalização melódica, o prolongamento de vogais e as oscilações tensivo-emotivas viabilizam a configuração dos estados passionais de solidão e de tristeza do enunciador.

Como conclusão das análises desenvolvidas, foi possível determinar a constituição identitária do enunciador de Amália Rodrigues.

1 AS ORIGENS HISTÓRICAS DO FADO

A origem do fado em Portugal remonta desde o período das grandes navegações e expedições marítimas do final do século XV e começo do século XVI. Pode-se considerar que o fado, como expressão da música e do canto português, manifestou um forte sentimento que permeou muitas gerações. O vocábulo fado deriva do latim *fatum* e significa destino, sina, sorte, fortuna e fatalidade. Vale destacar como a definição do termo sugere a importância do destino para a compreensão da canção e da cultura portuguesas.

A fim de traçar um possível trajeto da historiografia do fado, a obra *Para uma história do fado* (2012), escrita por Rui Vieira Nery, revela a escassez bibliográfica de escritos de rigor acadêmico e científico. Isto se deve, segundo o professor, ao fato de a prática fadista estar, ao longo de muitas décadas, relacionada majoritariamente à marginalidade social, caracterizando a falta de uma abordagem verdadeiramente acadêmica sobre o assunto.

Não obstante esta ressalva no início de sua obra, Nery apresenta as primeiras fontes históricas sobre o surgimento do fado na cultura portuguesa. Inicialmente, até fins do século XVIII, não havia qualquer fonte escrita que se referisse à palavra fado a partir de uma conotação musical, por conta do caráter marginal e boêmio do estilo quando de seu aparecimento. Neste sentido, afirma-se que o fado estava muito mais ligado à transmissão oral. A significação histórica do fado, especialmente em fontes literárias do século XIX, embasava-se na raiz latina *fatum*, termo que designava o destino.

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

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

Propriamente, a história do fado inicia-se no século XIX, existindo diversas teorias e divergências entre estudiosos sobre sua origem. Sua construção como gênero musical abarca um processo de trocas interculturais, levando em conta o aspecto fundamental do multiculturalismo.

É válido apresentar aspectos do contexto histórico do período entre os séculos XIV e XX, momento em que Portugal consolidou seu império e o projetou em âmbito global. Dentre as várias hipóteses sobre a procedência do fado, destacam-se: a origem árabe, a origem afro-brasileira, a origem marítima, a origem portuguesa e a origem medieval. A mais antiga das explicações populares, no entanto, 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; isto porque 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) também atesta que uma das famigeradas hipóteses sobre a origem do fado é a que trata da possível raiz afro-brasileira. O autor afirma que com o regresso da família real ao Brasil em 1821, os portugueses trouxeram novos costumes para o país, além de crenças e tradições. No começo do século XIX havia uma dança muito popular no Brasil, na qual mesclavam-se elementos das danças populares portuguesas com as danças trazidas da África pelos negros. Esta dança, acompanhada pelo canto, convencionou-se como fado. Ao olhar atentamente as características desta manifestação corporal 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, trazido ao Brasil pelos portugueses.

Por sua vez, 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 a 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 em que o fado é dançado 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).

Há, no entanto, questionamentos acerca desta origem afro-brasileira do fado. Frederico de Freitas (1973) afirma 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, p. 237).

Deve-se considerar aqui o período das grandes expedições marítimas, nas quais os portugueses se lançaram a fim de realizarem descobertas de caráter material 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 (2003) considera que o estilo musical surge, primeiramente, como “fado do marinheiro”, o qual era cantado à proa das embarcações, misturando-se a outras cantigas. Carvalho (2003) compreende que a melodia triste do fado se relacionava intimamente à condição de miséria à qual a vida do marinheiro estava sujeita. Sobre esta possibilidade de origem da canção do fado, Carvalho (2003, 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 flutívogas do Atlântico que se convulsa glauco com babas de prata, saudoso como a indefinível nostalgia da pátria ausente. Das suas notas mestas 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 no surgimento do fado. A expressão “fado”, referente a destino, como supracitado, remetia à condição de existência do povo português.

Alguns estudiosos empreendem análises mais específicas, atestando a teoria da origem lisboeta da 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.

Considera-se ainda, agora de forma mais ampla, a origem portuguesa do fado, cultuada principalmente por José Alberto Sardinha. Este autor afirma que o fado nasceu em Portugal e que, 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.

Destaca-se ainda o estudo da origem medieval do fado, que, por sua vez, interliga-se à anterior, proposta por Sardinha. Nesta perspectiva, acredita-se na relação do estilo de canção 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. De acordo com Rui Vieira Nery (2004, 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 sócio-culturais 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. (NERY, 2004, p.3).

Ao se considerar o valor histórico do fado, enquanto expressão musical e poética de toda uma nação portuguesa, pode-se perceber que a expressão 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* (GUERRA, 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, a saber, assuntos como a saudade, a ausência e o sofrimento. Estas temáticas relacionam-se à problemática além-mar, com a finalidade de

tentar apurar um modo de ser português e encontrar a essência de um povo, de modo a 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. É possível dizer que a voz do fado mostra as variadas vertentes da existência. Neste sentido, a temática, muitas vezes, expressará a solidão, o amor, o destino, a vida e a morte, o tempo e a melancolia. A autora 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. (GUERRA, 2003, p.175).

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 tratar 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 do humor 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 (1904) 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 caracter narrativo, em que se narra uma historia 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. (PIMENTEL, 1904, p.9).

Em *A triste canção do sul* (1904), Pimentel, assim como Eduardo Sucena, destaca a importância de recorrer ao *Diccionario musical* (1899) de Ernesto Vieira, texto no qual identifica-se a cidade de Lisboa como o principal foco de irradiação da canção. O autor também afirma que 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.

Vieira (1899) 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, Baptista (1979) 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 (BAPTISTA, 1979).

O fado do passado foi cantado por nobres, plebeus, ciganos e soldados; o fado do presente é cantado nas casas de fado, local onde a canção, nos últimos anos, ganhou vida. A respeito da importância do fado na vida popular dos portugueses, pode-se dizer que ele 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. Vale depreender a relação entre o fado e as cantigas para refletir sobre as primeiras formas de lirismo existentes em Portugal. Tais formas musicais estavam atreladas à expressão oral, uma vez que a literatura de expressão oral era transmitida entre o povo ao passar das eras, até serem fixadas como obras constituíntes 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 (BRAGA, 1987). 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), Braga (1987) destaca o trajeto da canção lírica portuguesa, afirmando quão grande foi a influência dos cancioneiros musicais castelhanos. Destes cancioneiros, 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 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. (MASCARENHAS e BRANCO, 1960, p.5).

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 manifestar o sentimento e a forma de expressão do gênio nacional (BRAGA, 1911). 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), 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 caráter melancólico e fatalista, como êste 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. (ALMEIDA, 1944, p.7).

Almeida (1944) 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 estilo de canção. Almeida (1944) afirma que o fado não nasceu feito, mas passou por um processo de construção por meio da história de Portugal.

1.1 OS TIPOS DE FADOS E SUAS CARACTERIZAÇÕES

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 surgimento do fado de Lisboa, por volta dos anos 1822. Neste momento, a dança era mais importante que o canto, foi a ocorrência da fase de transição do lundum para o fado, cuja diferenciação residiu na apropriação do termo, do que propriamente em uma fase coreográfica, musical e poética.

O segundo período caracteriza-se por 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, é a etapa em que a canção acentua seu tom fatalista. 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 adopção 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. (FREITAS, 1973, p.234)

Por fim, o terceiro e último período configura-se como o momento em que o fado passa a adentrar nos teatros e salões, fazendo parte da vida urbana do povo português. Neste 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. Esta foi a fase em que o teatro e as recreações nos salões abriram as portas do fado, tendo a adesão do povo de Lisboa, em 1888. Assim, o fado subiu aos salões aristocráticos, às casas proletárias e socializou-se pela população urbana.

Considerando como data base a década de 1930 em diante, o fado atinge uma nova feição, segundo Freitas (1973), pelos estilos de Amália Rodrigues e Hermínia Silva. Com a primeira, o fado adquire sua particularidade mais cativante, destacando-se a figura da intérprete e introduzindo na melodia pequenos melismas. Isto suscitou a lembrança do canto cigano andaluz ou do canto mourisco. Na perspectiva 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 (1973) 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-se em âmbito nacional e universal. Ainda de acordo com este autor, a aceitação do fado perante as distintas camadas da sociedade portuguesa deveu-se particularmente ao sentimento de destino e fatalismo que permeia a cultura e o imaginário portugueses. Esta doutrina está associada ao fato de que tudo o que ocorre está ligado ao destino, o qual é fixo, inexorável. Esta concepção de destino está associada 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 válido 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), apresenta uma hierarquização dos fados, levando em conta sua complexidade musical. Ele considerará desde o fado mais simples ao mais complexo. Tais observações fazem-se relevantes para uma melhor discussão e compreensão dos tipos de fados existentes e suas caracterizações.

A fim de sistematizar o estudo da evolução musical do fado, Gouveia (2013) opta por realizar uma divisão: 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, reproduziam 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 tonalidades 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. (GOUVEIA, 2013, p.33)

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 caracteriza-se por 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; representa o desenrolar de uma narrativa (GOUVEIA, 2013). Já, o fado mouraria é o conhecido fado saudosista, tendo sua composição também em tom maior. No entanto, seu ritmo é mais moderado. Gouveia (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. (GOUVEIA, 2013, p.33)

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 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, de onde originaram-se aqueles.

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 (2013) 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, 2013, p.40).

Por fim, tem-se os fados de quarta geração, aos quais correspondem os fados-canção. Nestes exemplares 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 gênero 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. (GOUVEIA, 2013, p.41)

Desta forma, o aprimoramento dos músicos permitiu que os tocadores executassem diretamente as canções no momento em que o fado se iniciasse, bastando o fadista indicar o nome da canção e a nota desejada para cantar.

1.1.1 O Fado de Lisboa

Para compreender-se o fado de Lisboa, é importante estabelecer algumas considerações sobre os bairros mais tipicamente “fadistas” da cidade; são eles: Alfama, Bairro Alto e Mouraria. A Alfama foi um antigo bairro de ascendência árabe, cuja construção se deu anteriormente à conquista cristã. O bairro da Mouraria cresceu sob o domínio afonsino, estando em cautelosa vigilância. Já o Bairro Alto foi o local considerado uma das zonas mais nobres da cidade. Lisboa é conhecida mundialmente como a cidade que se debruça sobre o rio Tejo e cresceu, segundo Barreto (1984), à “sombra protetora” do distinto Castelo de São Jorge.

Na obra *Fado Portugal: 200 anos de fado* (2011), Samuel Lopes afirma que o fado surge no início do século XIX. Segundo Lopes (2011), o cantar que começava a se manifestar em Lisboa era aquele: “Baseado em versos populares que espelhavam o estado de alma das gentes que viviam um quotidiano difícil na época.” (LOPES, 2011, p.30).

Gouveia (2013) traça um paralelo entre o fado de Lisboa e o fado de Coimbra. O autor (2013) salienta que “o fado de Lisboa é uma canção de interior, intimista e de recolhimento [...] cultivado pelos lisboetas e por quem com eles se identifica.” (GOUVEIA, 2013, p.327). Seguindo a descrição comparativa que faz Gouveia (2013), o fado

de Lisboa é cantado com naturalidade, não importando se a voz é velada ou roufenha. Segundo Gouveia (2013, p.328), o

[...] fado de Lisboa canta-se como se fala; a sua música submete-se à natural fluência da comunicação verbal. Em Coimbra, são as palavras que se submetem à música, como em todos os géneros musicais eruditos, separando-se as sílabas artificialmente, porque se dá primazia à música e não à letra [...] No Fado de Lisboa, a voz serve como veículo de transmissão de texto. No de Coimbra, a voz tenta transmitir o texto como se de um instrumento musical se tratasse, similarmente ao bel-canto. (GOUVEIA, 2013, p.328)

Gouveia (2013) afirma que, em Lisboa, cantam homens, mulheres e crianças comumente. Canta-se utilizando trajes livres; a mulher, normalmente, usa o xale preto sobre um traje variado e o homem veste terno ou uma roupa sem qualquer distinção. Além disso, Gouveia (2013) ressalta que as letras dos fados lisboetas são diferenciadas das letras do fado de Coimbra e considera que “as letras de Lisboa são (deveriam ser...) populares, de teor urbano; as de Coimbra, além de conterem elementos mais campestres, apresentam certa erudição.” (GOUVEIA, 2013, p.328).

Por fim, o autor afirma que a guitarra portuguesa utilizada em Lisboa diferencia-se por sua afinação, timbre e técnica de execução. A técnica do fado lisboeta exige que grupos de três notas sejam tocados rapidamente e que cada nota seja articulada pela unha do indicador direito do tocador.

1.1.2 O Fado de Coimbra

O fado aparece na cidade de Coimbra apenas no final do século XIX e possui relação com a tradição acadêmica. A canção configura-se pelas serenatas dos estudantes, tendo características de balada; as temáticas abordadas são os amores estudantis e o amor pela cidade. Tanto os cantores como os músicos vestem trajes acadêmicos, tais como terno preto, camisa branca, gravata preta, capa e batina. Estas vestes distinguem a aparência dos fadistas de Coimbra, funcionando como uniforme que os identifica enquanto estudantes universitários.

O fado é cantado durante a noite, ao ar livre, nas praças e ruas da cidade. O local mais importante é a velha Sé de Coimbra, onde ocasionalmente ocorre a queima das fitas. Samuel Lopes afirma, em *Fado Portugal: 200 anos de fado* (2011), que o fado de Coimbra apresenta uma estrutura musical específica. Lopes (2011, p.15) considera que

[...] musicalmente utiliza compassos com divisão ternária e ocasionalmente binária, a composição baseia-se em tonalidades menores e do ponto de vista rítmico utiliza por norma andamentos lentos. A voz apresenta facetas líricas, libertando-se por vezes do ritmo; a guitarra faz o acompanhamento rítmico com intervenções esporádicas de contra-canto e melódicas enquanto a viola suporta o ritmo com um baixo mais constante, reforçando a harmonia da guitarra. (LOPES, 2011, p.15)

Gouveia (2013) afirma que o fado de Coimbra é cantado por um grupo de homens e é acompanhado por uma guitarra clássica e pela guitarra de Coimbra. Este instrumento é afinado em um tom abaixo e seu desenho apresenta a forma de uma lágrima, em contraste com a voluta da guitarra de Lisboa. A tradição do fado de Coimbra mantém-se fielmente presente no âmbito universitário, sendo a canção cultuada pelos grupos de estudantes que surgem no decorrer das gerações, evoluindo-se ainda neste século XXI.

O fado tocado na cidade de Coimbra é cultuado por uma elite universitária, caracterizando-se, sobretudo, por ser, segundo Gouveia (2013), uma canção exteriorizada, um canto típico de serenata. O autor indica que os estudantes de Coimbra, normalmente, não são naturais da cidade, mas vêm de outras localidades e encontram-se na Universidade de Coimbra para estudar. Na perspectiva de Gouveia (2013), o fado de Coimbra é cantado “segundo os cânones líricos, com a voz colocada, procurando aproximar-se da dos tenores (mais raramente barítonos) de ópera ou de *lied*.” (GOUVEIA, 2013, p. 328).

Como já dito anteriormente, em comparação ao Fado de Lisboa, a voz do fadista de Coimbra busca transmitir o texto como se este tivesse sido retirado de um instrumento musical, como ao bel-canto. Na cidade, a tradição é de que apenas os homens cantem o fado.

As letras do fado de Coimbra contêm diversos elementos campestres e possuem um caráter de erudição. Sobre essa questão, Gouveia (2013) afirma que “é compreensível, pois estando os estudantes universitários em presença dos melhores mestres e em contacto com as mais evoluídas correntes literárias universais, transportam essa elevação poética para as letras que escrevem e cantam.” (GOUVEIA, 2013, p. 328).

Gouveia destaca que a guitarra utilizada em Coimbra, por precisar acompanhar a voz masculina, é mais grave e diferencia-se da guitarra de Lisboa. O autor considera que

[...] a própria guitarra, aparentemente um elo de ligação, é diferente em Lisboa e em Coimbra: na afinação, no timbre, nas dimensões, na forma da caixa, da cabeça, na estrutura construtiva, na técnica de execução. Destinada a acompanhar vozes masculinas, a afinação de Coimbra é mais grave (um tom abaixo), com um timbre mais austero e fechado do que a de Lisboa; esta é de sonoridade mais brilhante, mais estrídula, feita para acompanhar tanto homens quanto mulheres. (GOUVEIA, 2013, p.329).

Nas letras da canção de Coimbra, as mulheres são colocadas em um pedestal, em estilo predominantemente romântico. Sua conquista é de difícil realização, a serenata representa esta dificuldade a ser vencida pelo homem.

1.1.3 O Fado Aristocrático

Como o próprio nome já sugere, o Fado Aristocrático relaciona-se especificamente aos estratos sociais. Ao tratar deste exemplo de fado, Gouveia (2013) afirma que o que ocorreu foi a cristalização de uma forma de cantar cultivada por membros de um grupo socialmente favorecido. Gouveia (2013) considera que o Fado Aristocrático caracteriza-se, sobretudo, por uma boa dicção e colocação no plano vocal, não havendo o exagero das modulações vocálicas e o prolongamento das consoantes.

Verifica-se uma contenção absoluta de gestos e há uma rigorosa seleção nas letras, as quais deixaram de lado questões de crítica social. Este fado acabou por ser considerado classista. No entanto, as pessoas que o cultuavam, o faziam necessariamente pela distinção de critério social. Dentre suas características principais, Gouveia (2013, p. 190) ressalta o fato de

Cantarem com a pronúncia-padrão de Lisboa, demarcando-se das pronúncias bairristas; Uma dicção sóbria, sem modulações exageradas das vogais a que as más línguas chamam “gargarejos” (Amália era fértil neles), e sem as prolongar em detrimento das consoantes, caso em que estas resultam mais ou menos precipitadas; [...] Sobriedade absoluta de gestos; Escolha criteriosa das letras, evitando as que relatam situações moralmente condenáveis, excessiva desgraça ou crítica social; Não aderem ao tique, para mim execrável, de repetir, desde o início, o verso interrompido por uma suspensão da voz. (GOUVEIA, 2013, p.190)

Em sua obra *Lisboa, o fado e os fadistas* (2002), Eduardo Sucena destina um capítulo para tratar do fado aristocrático, destacando que não foi apenas em meio às classes menos favorecidas que o fado foi cultuado; também diversos membros da aristocracia se sentiram atraídos pela canção do fado. Em virtude de seu caráter poético, o fado foi capaz de sensibilizar personalidades de distintas camadas sociais.

Esta adesão do fado por parte da aristocracia não se determinou

exclusivamente pelo ponto de vista social e econômico, bem como pela poeticidade. Deu-se, sobretudo, pela necessidade de aquisição de um grau de intelectualidade, assim como ocorreu com a aceitação do fado em meio acadêmico na Universidade de Coimbra.

1.1.4 O Fado Tradicional

Segundo Gouveia (2013), o Fado Tradicional se caracteriza por qualificações atribuídas à estrutura textual, à estrutura musical e ao estilo e conteúdos literários. Iniciando pela caracterização da estrutura textual, Gouveia (2013, p.53) afirma que o Fado Tradicional configura-se pela utilização de

Composições em estrofes de igual número de versos, sem limite de quantidade excepto quando há mote e glosa).

Número de versos por estrofe se limita a 4 (quadras), 5 (quintilhas) e 6 (sextilhas) ou 10 (décimas). Observaram-se apenas duas letras em estrofes de 9 versos e chegaram a ser cultivadas as estrofes de 15 versos como glosas a sextilhas, mas caíram em completo desuso.

Número de sílabas por verso limitado a 4,7 (redondilha maior), 10 (decassílabos) ou 12 (alexandrinos ou não). (GOUVEIA, 2013, p.53)

Ao considerar a estrutura musical do Fado Tradicional, Gouveia (2013) indica que neste fado tem-se a existência de uma: “Harmônia simples, limitadas aos acordes dos fados de primeira a terceira geração [...]. Repetição cíclica, idêntica e com resolução completa da harmonia no fim de cada estrofe.” (GOUVEIA, 2013, p.53). A melodia requer alguma improvisação segundo o gosto do intérprete e apresenta variações acerca do tema musical em predomínio. Além disso, prevalece uma autonomia musical em detrimento da letra; a música caracteriza-se por ser autônoma e pode ser atribuída a quantas letras lhe possam ser adaptadas.

O último ponto de caracterização do Fado Tradicional trata do estilo e do conteúdo literário. Com relação a esta categoria, Gouveia (2013) destaca que a letra deve ser edificada segundo o próprio espírito da poesia popular portuguesa. Os conteúdos abordados na música devem ser de origem popular, com o emprego de uma linguagem simples e coloquial, acessível a quem quer que deseje apreciar o fado. O autor propõe um contraste entre o Fado Tradicional e a poesia convencional. Com isso, afirma que

O poeta fala sobre si. O letrista de fado, sobre o que o rodeia.
 A poesia interioriza sentimentos. O fado exterioriza-os.
 O poeta é, na maioria das vezes, o protagonista. O letrista de fado coloca-se de fora da acção.
 A poesia é reflexiva. O fado é narrativo.
 A poesia é introspectiva. O fado é descritivo.
 A poesia é para ser lida ou dita. O fado é para ser cantado.
 Na canção – como no canto lírico ou coral, no lied, na música sacra – a letra submete-se à música. No fado, a música submete-se à letra.
 A métrica da poesia pode ser irregular ou inexistente. A do fado, nunca.
 A poesia é universalista. O Fado de Lisboa é localizado no espaço e no tempo. (GOUVEIA, 2013, p.54).

1.2 O FADO SOB O PONTO DE VISTA MUSICAL E LITERÁRIO

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 litteratura se apropriou do *Fado*, como de um poema curto e profundo, a arte foi procurar n'elle 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 rapsodias portuguezas, o rythmo do *Fado* foi superiormente glosado por alguns compositores, n'uma alta expressão de technica profissional. (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 ‘litteratura’ dessas camadas; é aí que estas se encontram, cantadas no seu modo de vida, nas suas predilecções, 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 árcades.” (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 poéticos que caracterizaram com maior frequência a tradição fadista do século XIX. Estes temas, segundo Nery (2004), 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 sofrimentos 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 maritimos, que impressionam a opinião pública.
 A morte de personagens célebres.
 Os conflictos 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 (2004) 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 (2004), 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 melopéias 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 caráter 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 o conjunto da letra e da melodia, presente na performance ao vivo do fado cantado, que se presentificam 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 entonação, 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.

1.3 O FADO DE AMÁLIA RODRIGUES

“Amália só concebe o fado como um ‘estado de alma’, como uma força expressiva de onde se desprende o *pathos* quase trágico das emoções e dos sentimentos.” (António Guerreiro).

Amália Rodrigues nasceu no ano de 1920, em Lisboa, em uma região próxima ao Rossio, e viveu até os 14 anos na casa de seus avós maternos. Ainda jovem, sua voz destacou-se e fez-se ouvir nas ruas e nos bairros de Portugal. Após fazer sucesso cantando em cafés e cassinos do país, Amália Rodrigues apresentou-se em diversas cidades, dentre elas Madrid, Paris, Nova Iorque e também realizou uma performance no Cassino de Copacabana, no Rio de Janeiro. O fado de Amália Rodrigues é concebido como essência de muitas vozes, na medida em que representa a voz da nação portuguesa e, paralelamente, é capaz de expressar, em seu canto, a voz dos mais profundos estados de alma do ser humano.

Vasco Graça Moura afirma que “é com Amália que a força do Destino e o sentido trágico, ligados à vivência explosiva da paixão, fazem sua verdadeira irrupção no fado de Lisboa.” (MOURA, 2009, p.72).

A fadista revela-se como a grande voz portuguesa na canção. A influência de sua voz está presente no cotidiano do povo português e de sua história. A importância de

Amália Rodrigues reside em sua expressão dos valores de um culto trágico da memória, da saudade e do sentimento; em uma liturgia em que a significação da escuta da voz foi se tornando cada vez mais importante para toda a nação portuguesa.

Sobre a importância de Amália Rodrigues para Portugal, Rui Vieira Nery, em *Pensar Amália* (2009), considera que ela

[...] criou pontes novas e indestrutíveis entre registos da expressão musical e poética portuguesa que até aí se tinham mantido estanques entre si. Permaneceu essencialmente fadista mas uniu numa mesma emoção e de sentido, o que era urbano ao que era rural, o que era popular ao que era erudito. Por isso, com ela o Fado se libertou dos limites de sua carga histórica e geográfica concreta e – sem cortar com as raízes ou sem renunciar à essência da sua especificidade – se abriu à totalidade da experiência cultural e existencial portuguesa. Por isso, com ela o Fado se tornou numa linguagem aberta em que todos nós, portugueses, nos reconhecemos e nos sentimos de algum modo retratados. Neste sentido, é de facto com Amália que podemos falar do Fado como de uma verdadeira “canção nacional”, libertando esta expressão da carga ideológica e mítica deturpante que algumas vezes lhe foi dada. (NERY, 2009, p.51).

Neste sentido, é importante destacar o estudo que Vasco Graça Moura faz em sua obra *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados* (2009). Sobre o caráter dramático e a expressividade da canção de Amália Rodrigues, levando em conta o valor estético de seu fado, Moura (2009, p.72) ressalta que

Amália soube incutir como mais ninguém um acento profundamente dramático à expressão daquilo que cantava. Não apenas por ser dotada de uma voz absolutamente extraordinária. A sua articulação por vezes centrava-se mais no significante que no significado, mas acabava restituindo misteriosamente a este último todo o seu valor, e encontrou ou inventou melismas, inflexões verbais, tensões intra-silábicas, portamentos, arabescos e outros efeitos vocais, alguns porventura de uma inspiração mediterrânea bebida da Andaluzia à Córsega, mas todos eles únicos, pessoais, intransmissíveis e sobretudo singularmente adequados a traduzir uma entrega total à intensidade dos sentimentos, das dilacerantes violências da paixão à angústia mais torturada, à ternura mais límpida, ou à alegria simplesmente ingénuas dos fados que ela cantava.

Sobre a voz de Amália Rodrigues, Vasco Graça Moura (2009) afirma que Amália Rodrigues exprime o fraseado musical e sua canção atribui ao fado um valor de expressividade. O autor atesta que a fadista “transfigura versos que por vezes são perfeitamente banais em momentos de grande intensidade poética.” (MOURA, 2009, p.20). Com isto, assegura-se a construção poética presente na canção do fado de Amália Rodrigues.

A respeito da atuação e da performance de Amália Rodrigues nos palcos, em uma viagem para se apresentar no México e no Brasil, Nuno Almeida Coelho descreve a impressão de Kemp sobre a apresentação da fadista: “fecha os olhos, desfalece, exalta-se, lança apelos, recusa-se... E continua, afirmando no seu rosto: vemos passar todos os estados da paixão.” (COELHO, 2005, p. 54-55). Desta forma, é possível ressaltar como a performance de Amália Rodrigues coloca em evidência a presença das paixões evocadas em seus fados.

Vítor Pavão dos Santos (2005) afirma que o canto de Amália Rodrigues consubstanciou a alma de um povo, levando o mundo a identificar-se com o seu canto. A fadista viveu entre a alegria e a tristeza, mergulhada na solidão e permeada por paixões que se fazem ouvir e sentir na melodia de sua canção. Na obra *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados* (2009), Vasco Graça Moura afirma que a voz de Amália Rodrigues e sua performance enquanto fadista são emblemáticas para a história do fado português.

Para Moura (2009), a voz de Amália Rodrigues é única e os temas de seu fado, a saber, o amor, a paixão, o ciúme, a solidão, a tristeza e o sofrimento, revelam-se com grande intensidade de carga passional na voz da fadista. Moura (2009, p.20) considera que

[...] a voz de Amália, as suas intenções de leitura interpretativa, o recorte imponderável do fraseado musical e o equilíbrio mais ou menos instável posto na dicção, a colocação certa dos melismas nos momentos em que o fado carece de expressividade, a transparente fraqueza com que tudo é agenciado e que, felizmente, podemos apreciar hoje em excelentes recuperações discográficas, tudo isso transfigura versos que por vezes são perfeitamente banais em momentos de grande intensidade poética e... fadista. Isto é, a interpretação revela-se aqui como uma apurada forma de arte, sem cujo concurso os textos não teriam o mesmo valor. (MOURA, 2009, p.20)

Ao tratar dos temas cultivados no fado de Amália Rodrigues, Moura (2009) confere um espaço de estudo para o tema da solidão, considerada uma das grades temáticas do fado de Rodrigues. Sobre a solidão em seu fado, Moura (2009) afirma que a fadista exprime este tema com uma dimensão intimista, como fonte de sofrimento e da perda de alguém. Relacionado à temática da solidão, surge também o tema do abandono. Sobre o tema da solidão no fado de Amália Rodrigues, Moura (2009, p.23) afirma que

[...] outro dos grandes temas do fado é a solidão. Pela própria natureza das coisas, o tema é quase sempre intimista, mas não se trata de uma qualquer solidão. Trata-se quase sempre da solidão de alguém, provocada pelo seu abandono pela pessoa que ama, abandono esse sentido como injusto, inesperado e, sobretudo, fonte de enorme sofrimento, quando não de expiação desenganada pela generosidade de uma entrega total que desse modo se frustrou. O abandono é correlativo do cessar, contrariado para alguém, de uma relação amorosa em que tenha estado envolvido. (MOURA, 2009, p.23)

Moura (2009) considera que são diversos os temas abordados nos fados de Amália Rodrigues. Esses temas, geralmente, apresentam situações típicas do fado de Lisboa. Segundo o autor, além da solidão, o fado de Amália está ligado à poesia popular, abordando o ciúme e a saudade. Ao tratar do ciúme, Moura (2009) afirma tratar-se de uma “dimensão do amor e da paixão”. Para o pesquisador, os fados que tratam deste tema não apresentam muitas preocupações de caráter estilístico e literário, pois se detêm, especificamente, na relação que o ciúme revela com o ambiente popular de vielas, becos e locais de baixa condição social. Segundo Moura (2009, p.20), o ciúme revela-se como um dos tópicos mais relevantes do fado de Lisboa.

O ciúme, no sentido de sentimento, ao mesmo tempo doloroso e despeitado, que alguém experimenta e vive no mais íntimo de si devido a uma funda inquietação amorosa, ao desejo de posse da pessoa amada correlacionado com o medo, a suspeita ou a certeza de sua infidelidade, ou do risco de ela se concretizar. (MOURA, 200, p.20)

Moura (2009) também confere destaque à temática da saudade e percebe que este tema está atrelado à melancolia. Em relação ao tema da saudade, Moura (2009, p.25) considera que

[...] no fado de Lisboa, essa melancolia do sentimento da saudade é concretamente assumida a cada passo. Assim também nos fados de Amália Rodrigues, como não podia deixar de ser. Não se trata de enunciar ou desfibrar, de um ponto de vista teórico, as componentes da saudade, nem de perspectivá-la num plano do transcendente ou metafísico. A menção da saudade no fado não procede pela análise. Nem mesmo pela síntese, mas pela presença num labirinto vivido em cujos meandros e armadilhas os passos dados levam ao *égarement*, à perdição de amor. (MOURA, 2009, p.25)

Assim, nos fados de Amália Rodrigues, vislumbram-se estas duas temáticas interligadas, a do ciúme e a da saudade. Em virtude disso, pode-se dizer que seu fado é responsável por um encadeamento de configurações passionais.

Vale destacar a construção estética do fado de Amália Rodrigues, considerando especialmente os elementos poéticos característicos de sua canção. Rui Vieira Nery afirma, na obra *Pensar Amália* (2009), que no início da carreira de Amália Rodrigues, as canções de fado baseavam-se nos modelos poético-musicais estróficos que surgiram no final do século XIX. Nery (2009) contextualiza que, em meados do século XIX, as canções de fado caracterizavam-se esteticamente por meio da construção de um encadeamento livre de quadras sucessivas. Sobre o modelo poético predominante deste período, Nery (2009) destaca os versos em redondilha maior, ou seja, versos de sete sílabas. O autor aponta que, durante o

século XIX e já em meados do século seguinte, o fado passou a se construir por um modelo poético-musical diferenciado. Nery (2009, p.109) afirma que

[...] nos registos mais antigos de letras de Fado parece predominar o uso de quadras soltas, quer completamente avulsas e sem ligação temática entre si, quer encadeadas numa vaga sequência narrativa, prática que sobreviveu até hoje e de que encontramos alguns exemplos logo no repertório discográfico de Amália dos primeiros quinze anos. Mas já desde meados do século XIX começamos a encontrar aquele que será o modelo formal predominante até meados do século seguinte: o mote em quadra glosado em quatro décimas, cada uma das quais terminava com um dos versos da quadra original. Em termos musicais, cada décima era aqui tratada como se fosse um conjunto de três quadras, duplicando-se para tal os seus dois últimos versos de forma a produzir um total de doze versos. Sem contar com as repetições eventuais de texto na interpretação, cada fado glosado equivalia assim a uma série de treze quadras aplicadas sucessivamente a uma mesma melodia. (NERY, 2009, p.109)

O autor considera que, nos fados de Rodrigues, percebe-se a experiência da fadista em espetáculos internacionais, além do circuito intimista em casas de fado dos bairros de Lisboa. Segundo Nery (2009), durante as primeiras décadas do século XX, principalmente a partir do ano de 1920, houve um movimento de renovação poética no fado. Assim, passaram a surgir fados de cinco estrofes e de seis versos. Já entre 1920 e 1960, passou-se a utilizar os versos de dez e doze sílabas, ou seja, decassílabos e alexandrinos.

Nery (2009) indica que Amália Rodrigues não demonstrava muito interesse na utilização de fados estróficos, cujos versos eram mais longos. No entanto, ainda assim, a fadista cantava versos com esta medida. Além disso, o autor considera que Rodrigues, em suas interpretações de fados estróficos, favorecia o uso de letras de poetas populares portugueses, que faziam parte do meio fadista. Nery (2009) também salienta que Amália Rodrigues foi capaz de criar uma ornamentação melódica em suas canções; canções estas que tratavam de diversos temas, dentre os quais destacam-se: a saudade, a ausência, a dor e a solidão. Pode-se dizer que o valor estético do fado de Amália Rodrigues reside não só nos elementos de construção linguística, mas na articulação de temas poéticos. Sobre esta riqueza de ornamentação melódica das canções de Amália Rodrigues, Nery (2009, p.44) considera que

Amália criou assim as suas raízes mais profundas no Fado mas trouxe-lhe a riqueza de uma ornamentação melódica improvisada com um inegável sabor de raia de Espanha e abriu-o ao diálogo com outros géneros de canção urbana que falavam também da partida e da saudade, da ausência e da distância, da dor e da solidão. Fadista, antes de mais, foi-o com suficiente confiança nessa sua condição essencial para poder deixar-se levar sem medos pela sua curiosidade imensa por todas as músicas. (NERY, 2009, p.44)

Com isso, verifica-se que o fado de Amália Rodrigues passa por algumas fases até atingir seu valor estético plenamente, por meio da consagração nos planos nacional e internacional. O valor de seu fado surge, inicialmente, nos bairros populares de Lisboa dos anos 20. Ao longo dos anos, é possível notar a natural evolução da fadista.

Amália Rodrigues surgiu em um contexto em que o fado entrava em uma nova fase de evolução musical. A canção portuguesa deixava de ser um gênero local dos bairros pobres de Lisboa, para tornar-se um fenômeno a ser transmitido para um vasto público, assentando-se em um suporte profissional e comercial bastante sólido. A fadista cantava os fados tradicionais, mas de uma forma diferenciada de seus pares. Seu canto transbordava uma intensidade dramática dos versos, tornando necessária a subordinação do ritmo regular da melodia à uma dicção essencialmente poética, com suspensões e ascensões melódicas que surpreenderam os músicos da época. Desde muito cedo, Amália Rodrigues cantava cantigas e danças rurais, bem como as marchas populares de Lisboa. Estas manifestações estavam associadas às festas dos bairros antigos de sua cidade, marcadas por uma profunda religiosidade com a qual identificou-se profundamente.

Nos anos 50, Amália Rodrigues começou a cantar alguns dos grandes poetas da língua portuguesa, tais como Camões e Bocage. Além disso, atingiu uma qualidade musical que desenvolveu-se com o auxílio do músico Alain Oulmain. Ao lado dele, Amália Rodrigues cantou os versos com diversas melodias, cuja sofisticação harmônica era até então desconhecida no meio do fado. Dessa forma, a fadista solidificou sua imagem no ambiente em que cantava, atribuindo emoção e sentido à expressão musical e poética do fado em Portugal. Pode-se dizer, portanto, que a maturidade poética e musical do fado de Amália Rodrigues é atingida por meio do encontro com o compositor franco-português Alain Oulmain. Em 1961, o repertório poético-musical da fadista foi renovado. A influência de Oulmain transformou Rodrigues em uma artista diferente, dotada de um novo estilo musical, cujo ritmo da melodia adaptava-se à uma métrica irregular do poema. A preocupação com a isometria estrófica de versos de doze sílabas que dominou o repertório fadista do período é abandonada por Amália Rodrigues, cujo fado passou a construir-se por meio do emprego de versos de medida variável. Sobre a importância da evolução poético-musical de Amália Rodrigues, tendo em vista sua relação com o compositor Alain Oulmain, Nery (2009, p.74) considera que

[...] tal como a métrica, também a linguagem harmónica de Oulmain é profundamente inovadora face às convenções tradicionais do género. É, claro está, uma harmonia absolutamente tonal, usando recursos modulatórios apesar de tudo relativamente simples, como a passagem às tonalidades relativas maiores e menores, ou o uso de dominantes secundárias. Mas há também um gosto pelos efeitos claro-escuro harmónico, jogando, por exemplo, com contrastes de colorido expressivo entre maior e menor. A forma, essa é de um modo geral tradicional, com alternância entre refrão e coplas, como no fado-canção. (NERY, 2009, p.74)

No decorrer de sua carreira, nota-se a evolução da voz de Amália Rodrigues no plano melódico. Pode-se considerar que, primeiramente, seu fado era cantado em um Soprano ágil. Depois, nas décadas de 60 e 70, sua voz atingiu um Meio-Soprano, imbuído de uma ornamentação melódica mais rica e expressiva. Por fim, a partir da década de 80, sua voz torna-se um Contralto, cuja vibração atinge seu ápice intenso e dolorido, capaz de expressar sutilmente a emoção que transborda de seu canto maduro e dolente, mais atento aos versos, à introspecção e aos sentimentos. A fadista tornou-se um fenômeno global que se caracterizou essencialmente pela qualidade tímbrica de sua voz, pelo rigor de sua afinação vocal, pela ornamentação do fraseado musical, pelo sentido dramático de construção rítmica dos versos de suas canções. Destaca-se por perfazer um equilíbrio mensurado por meio de sua entrega emocional e pelo controle de sua técnica vocal, atingindo uma dicção considerada perfeita pelo meio fadista.

Para muitos estudiosos do fado, a arte poética do fado de Amália Rodrigues centrava-se na capacidade que a fadista manifestava na relação expressiva com o texto que cantava. A escolha de seu repertório musical e poético revelou-se por meio da paixão, da explosão do amor em sua forma intensa. A celebração do amor é a primeira forma de exaltação de seu fado. A partir da eclosão do amor, a canção expressa a plenitude da sensação de posse do objeto amado, tendo em vista o medo de sua perda. Com a ruptura do amor, passa a ter lugar a solidão e a amargura, evocada com a mágoa pela relação perdida.

Com o sentimento de perda instaurado pela ausência do sujeito amado, a saudade tornou-se presença recorrente na canção, algo proveniente da lírica trovadoresca que influenciou a poesia portuguesa. Nos fados de Amália Rodrigues, foi destacado também o destino trágico, que condena o amor com momentos intensos imersos em uma atmosfera de traição, de abandono e de solidão.

O tema da solidão forneceu uma caracterização constantemente intimista ao fado de Amália Rodrigues. É este o tópico fundamental de seu fado, o da solidão de alguém, de um sujeito; a ideia da solidão provocada pela pessoa que o ama e o abandonou de forma abrupta, inesperada e injusta. Foi este o assunto que fomentou a ornamentação poética das

letras e da melodia do repertório da fadista. Esta solidão é a fonte de um enorme sofrimento em que o abandono ocasiona a frustração da relação amorosa e a impossibilidade de superação da dor.

De acordo com a trajetória de Amália Rodrigues, sua produção musical inicia-se nos anos de 1940 até a década de 90. Na década de 40 surgiram dois dos principais lançamentos da fadista, “O fado do ciúme” e “Ai mouraria” (1945). A década de 50 notabilizou-se, no que se refere à produção de Rodrigues, pelo lançamento do fado “Uma casa portuguesa” (1953). Em 1966, Amália Rodrigues lançou a canção “Fado Português” e o clássico “Estranha forma de vida” (1964). Na década de 70, a fadista produziu o disco “Com que voz” (1970), que apresentou a canção homônima que se tornaria um de seus grandes clássicos. Em 1983, houve o lançamento de um dos principais discos da carreira de Amália Rodrigues, o álbum “Lágrima”. Neste disco estão presentes dois grandes fados interpretados por Rodrigues, a canção “O fado chora-se bem” e “Grito”. Por fim, a produção da fadista na década de 90 caracterizou-se pelo lançamento de “Gostava de ser quem era”, gravado em 1980, e o álbum “Segredo”, de 1997. Além destes grandes lançamentos, também foram gravados discos contendo os melhores fados selecionados no repertório musical de Amália Rodrigues, organizados na coletânea “O melhor de Amália” (1995).

O recorte das canções que compõem o presente *corpus* foi selecionado tendo em vista a recorrência dos estados de alma da solidão e da tristeza, no plano do conteúdo das letras e no plano da expressão melódica. Além disso, as canções selecionadas nesta pesquisa notabilizaram-se, na carreira de Amália Rodrigues, como as mais célebres e notórias da fadista, o que impulsionou o desejo em trabalhar com tais fados.

2 A TEORIA DA SIGNIFICAÇÃO: FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS SEMIÓTICOS

Considerando que o fado é uma canção que expressa, em seu conteúdo e em sua melodia, os estados de alma de um enunciador, a teoria Semiótica de linha francesa revela-se como um referencial teórico capaz de auxiliar no processo de análise da construção das significações passionais desta canção. 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 canção do fado de Amália Rodrigues.

A Semiótica é o procedimento analítico que apresenta a significação como objeto de estudo. Ela visa a explicar como as significações são construídas. Em *Teoria semiótica do texto* (1990), Barros trata 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. A autora afirma que 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.

Assim, para a Semiótica, o texto existe em seu aspecto dual, como objeto de significação e de comunicação. Para estudá-lo, é necessária uma análise de seus elementos internos e externos. Ainda segundo a autora, a Semiótica examina a organização textual, levando em conta a produção e a recepção do texto. Barros (1990, p.8) ressalta 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 ainda destaca 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 justamente 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 define-se 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 sobre a 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: 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)

Segundo Barros (1990), existem dois tipos distintos 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 para 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). Assim, 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) afirma 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) ressalta 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)

A partir do conceito de programa narrativo, chega-se, então, 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) esclarece 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, portanto, 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.

2.1 AS FASES DA SEMIÓTICA

No artigo “Da Semiótica da ação à Semiótica das paixões”, Mello (2004) trata das diferentes fases percorridas pela Semiótica Discursiva, até chegar ao estudo das paixões. 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.

O autor considera que a primeira fase percorrida pela Semiótica Discursiva está centrada na sintaxe da ação. Esta fase é desenvolvida dos anos sessenta aos setenta e 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. Assim, Mello (2004, p.125) afirma que, com isso,

[...] 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)

Neste sentido, 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. Por meio 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), afirma 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 destinatador e o destinatário. Quando considerou que a comunicação não se reduzia ao fazer informativo do destinatador e ao fazer receptivo do destinatário, mas incluía também, e sobretudo, o fazer persuasivo do destinatador 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 passa a analisar a relação entre os sujeitos, que criam e rompem contratos entre si. Por isso, 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 segunda 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 conjunta 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) tece uma breve 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 resalta que a paixão opunha-se 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.

Na sequência de seu estudo, Fiorin (2007) 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”. Assim, 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 discursiviza 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.

Assim, 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.

2.2 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 possibilitaram 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)

Desta forma, o autor destaca a importância de considerar dois tipos distintos de abordagens semióticas. Segundo o teórico, estas abordagens apresentam um confronto, pois sistematizam uma problemática das paixões. Bertrand (2003, p.358) ressalta 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 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) atesta que a língua é responsável por atribuir conceitos ao universo passional. A partir desta afirmação, o autor prossegue considerando que o universo passional constitui-se 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, que se concretizam, 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).

Assim, Barros (1988) trata da 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. Assim, 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. Desta forma, 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 esta área 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, 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).

É importante perceber a maneira como Greimas (1993) sistematiza o conjunto das modalizações na obra *Semiótica das paixões* (1993). As relações desencadeadas na categoria modal precedem do sujeito, que se relacionará, posteriormente, 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 são responsáveis por definir 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 que, por sua vez, é responsável por um fazer: os estados de coisa conduzem aos estados de alma. Assim, 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)

O autor aponta, 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.

No artigo “Le tumulte modal” (1986), Fontanille afirma que, para estudar os percursos patêmicos de um texto, é necessário analisar as modalizações e sobremodalizações. Fontanille (1986) afirma 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. O autor considera que, destas confrontações, surgem encadeamentos diferentes. Ainda é possível confrontar as modalizações do querer-ser e do dever-ser, assim, 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. Assim, 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.

2.2.1 Aspectualização e Intensidade da Paixão

O componente patêmico define-se por ser concernente ao 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. Fiorin (2000) trata do conceito de aspectualização, apontando que a ideia refere-se ao processo discursivo que trabalha com as diversas categorias da enunciação, tais como: o tempo, o espaço e a pessoa.

Segundo Fiorin (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. Desta forma, acerca da 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, como o remorso. Além disso, o autor afirma que as paixões apresentam uma intensidade, como exemplo, Fiorin ressalta que a depressão exhibe um andamento lento, enquanto a agitação tem um andamento acelerado.

Ao tratar do 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)

Barros (1988) trata da aspectualização como componente temporal da sintaxe discursiva. Segundo a autora, a aspectualização 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 explica 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.

2.2.2 A Espera Fiduciária

Greimas (1993) considera que 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.

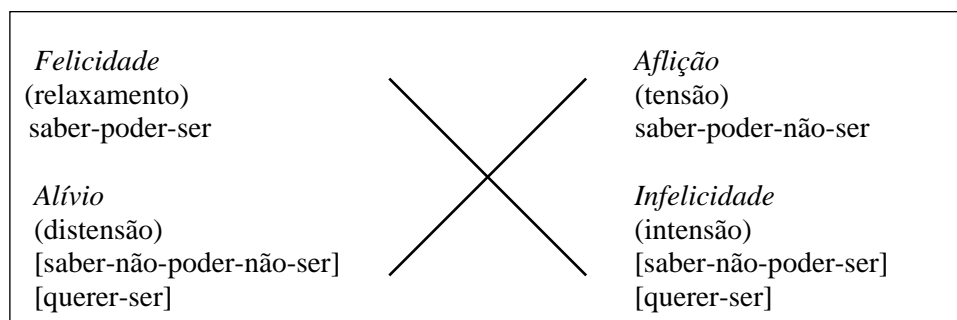
O estado de espera pode ser demarcado pela confiança ou pela insatisfação. Além disso, a espera é um estado disfórico marcado pela disjunção. A insatisfação conduz a um sentimento de falta e define-se pelo querer-ser em conflito com o saber-não-ser e com o crer-não-ser. A autora salienta que as paixões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

Nas canções de fado interpretadas por Amália Rodrigues, é possível notar como a insatisfação do enunciador o conduz a um sentimento de falta, ou, em outras palavras, a uma disjunção com o objeto-valor pela ausência do sujeito amado. Neste sentido, a espera do enunciador das canções de 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 aponta para 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 feitos 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) afirma 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).

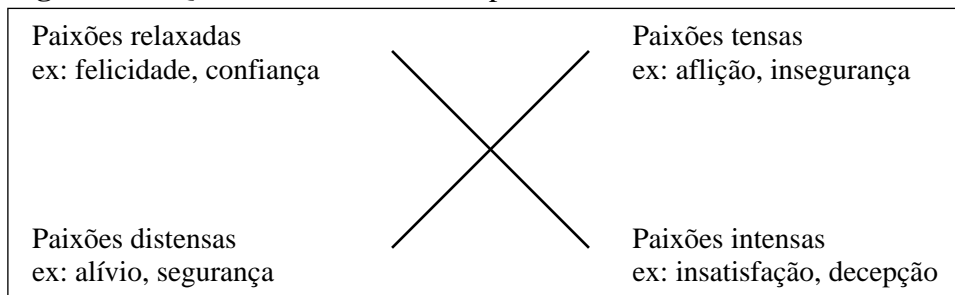
Barros (1990) argumenta que os lexemas de pesar, dor, tormento, tortura e angústia correspondem, em geral, à infelicidade. No entanto, a autora afirma que estes mesmos lexemas podem pertencer ao paradigma da aflição. Para a teórica, a diferença consiste, essencialmente, na tensividade. Barros (1990) 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. Assim, 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).

Barros (1988) considera que este grupo engloba as chamadas paixões lexicalizadas, que 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) indica 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, Barros (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).

A autora 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 a autora, 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 destes lexemas elencados por Barros (1990), pode-se refletir sobre como explicar as paixões presentes nas canções de fado. Amália Rodrigues interpreta canções que apresentam, com recorrência, paixões advindas da ausência. A distância entre o enunciador e o objeto-valor representa-se como obstáculo que priva o enunciador da conjunção desejada. Neste sentido, 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. Dessa forma, o saber representa uma modalidade

acessória e não determinante.

2.2.3 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 lingüísticos 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, mas é importante salientar que as paixões são representadas pelo perfil da melodia vocal de Amália Rodrigues e por sua *performance* gestual.

Ao estudar o poema “Navio Negroiro”, 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).

Neste sentido, pode-se considerar que diversos fados de Amália Rodrigues apresentam 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.

Assim, 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 ressalta 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 de Amália Rodrigues, 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 de Amália Rodrigues é projetado 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.

2.2.4 Os Modos Semióticos de Existência

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

O conceito de simulacro é definido por Greimas (1993) como 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)

Segundo 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 frástico 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.

2.3 A SEMIÓTICA DA CANÇÃO

A Semiótica da canção evidencia a relação de interdependência entre a melodia e a letra. É importante salientar que 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. Tatit (2001) considera que 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 conseqüente 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 refere-se 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.

Por meio das análises das canções de Amália Rodrigues, é possível perceber que o perfil rítmico-melódico de seu 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 relaciona-se 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)

Desta forma, 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.

No fado de Amália Rodrigues, contemplado, entre outras produções, na obra *Versos* (1997), 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 “Com que voz”, na qual o perfil melódico da voz da fadista intensifica-se no vocábulo ‘chorarei’. O prolongamento de vogais

deste vocábulo atenua os ataques rítmicos das consoantes, tornando a canção propícia à introspecção e à configuração de um estado passional de tristeza.

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 atorizado 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)

Este conceito é evidente nas canções de fado de Amália Rodrigues, considerando o tema da separação amorosa. A fadista canta a dor da separação do enunciador, que sente a ausência do sujeito amado. O processo de passionalização é decorrente, portanto, da disjunção no plano do conteúdo da canção. Este processo será evidenciado nos fados interpretados por Amália.

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. A melodia vocal de Amália Rodrigues acentua o prolongamento vocálico dos vocábulos, gerando uma tensão evidente do sofrimento da separação amorosa.

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 “Ai esta pena de mim”, na qual Amália Rodrigues (1997) expressa, por meio da interjeição ‘ai’ a dor que o enunciador sente, seguido de um encadeamento de diversos estados passionais.

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.

Nas canções de Amália Rodrigues, a fadista busca explorar a região aguda de forma a gerar a alta tensividade do estado interior do enunciador. É possível notar, nos fados de Rodrigues, como sua melodia vocal expressa a alta tensividade do estado passional de tristeza, por meio dos prolongamentos vocálicos em alguns vocábulos.

Tatit (1997) considera que o prolongamento e a pulsação atrelados à melodia podem estar relacionados, normalmente, com o conteúdo de caráter afetivo. Segundo 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 Amália Rodrigues. 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 enunciatador da canção.

3 O PERCURSO GERATIVO DA SOLIDÃO E DA TRISTEZA

Para a compreensão do percurso gerativo da solidão e da tristeza, é necessário entender a construção do universo passional do enunciador das canções de fado. No percurso gerativo da solidão e da tristeza, será revelado um comprometimento emocional do sujeito das canções. No estudo da Semiótica musical, deve-se ter em vista que, ao analisar as oscilações tensivas de um estado passional de tristeza e de solidão, é necessário que se compreendam as leis rítmicas de silabação.

Tatit (1997) explica que a importância da sílaba, enquanto categoria abstrata, foi introduzida por Saussure e estendida para o plano do conteúdo por Hjelmslev (2007). Para Hjelmslev (2007), a sílaba é a categoria comum dos dois planos da linguagem, o do conteúdo e o da expressão. Segundo Tatit (1997), a silabação é importante para o estudo da musicalização da Semiótica, pois fornece diretrizes para se controlar o ritmo na ativação do tempo da canção.

A análise deste *corpus* contempla as modulações tensivas referentes à percepção, e as modulações fóricas, referentes ao sentimento. Neste caso, será possível notar que o nível tensivo configura o percurso gerativo da solidão e da tristeza nas canções de fado. Por meio da categoria fórica, é possível evidenciar que há a prevalência dos valores disfóricos sobre os valores eufóricos. É possível constatar também que, na canção, será instaurado um comprometimento emocional do enunciador no complexo gerativo da solidão e da tristeza.

No presente *corpus* foram selecionadas oito canções de fado da autoria e interpretação de Amália Rodrigues. Estas canções são “Trago fados nos sentidos”, “O fado chora-se bem”, “Estranha forma de vida”, “Com que voz”, “Solidão”, “Triste sina”, “Ai esta pena de mim” e “Grito”. As canções “Trago fados nos sentidos”, “O fado chora-se bem”, “Ai esta pena de mim” e “Grito” foram selecionadas na obra *Versos* (1997), de Amália Rodrigues. A canção “Estranha forma de vida” está presente na coletânea *O melhor de Amália* (2008) e foi escrita pela fadista no ano de 1964.

O fado “Com que voz” faz parte do álbum de mesmo nome *Com que voz* (2010), produzido em 1970. A canção “Solidão” é letra do fadista Joaquim Frederico de Brito e foi interpretada por Amália Rodrigues no ano de 1955. O fado “Triste sina” está presente no álbum *Amália Rodrigues – Triste sina*, escrito em 1985 e editado no ano de 2000. Estes fados foram escolhidos com o propósito de identificar a construção dos estados da solidão e da tristeza do enunciador de Amália Rodrigues.

Nas canções em análise, é possível perceber como estas modalidades

constroem os percursos da solidão e da tristeza. A obra *Versos* foi publicada no ano de 1997 pela Editora Cotovia e reúne poemas cantados e fados gravados por Amália Rodrigues em sua carreira.

Um elemento recorrente nas canções deste *corpus* é a disjunção do narrador com o seu objeto-valor, que representa um valor disfórico, elemento predominante do nível tensivo. É justamente a disjunção o que causa o sentimento de falta. Neste caso, nota-se a ausência dos valores eufóricos. Neste sentido, é importante destacar que, nas canções, haverá constantemente o predomínio de valores disfóricos sobre os valores eufóricos. A análise do plano da expressão musical das canções revelará como o processo de passionalização melódica é evidente, na medida em que as canções se caracterizam pelo sentimento de falta.

No âmbito do *corpus* desta pesquisa, a valorização do prolongamento das vogais neutraliza os ataques das consoantes. O prolongamento destas durações torna a canção mais lenta e adequada à introspecção, o que favorece a configuração de um estado passional disfórico. Ao investigar as configurações passionais da solidão e da tristeza no fado de Amália Rodrigues, deve-se ter em vista que as paixões presentes nas canções serão relacionadas aos acontecimentos trágicos da vida do narrador. Desta forma, a análise evidencia, seguindo as diretrizes de uma sintaxe modal, a modalização do ser.

O percurso do sujeito das canções analisadas revela, de forma recorrente, um encadeamento passional. Assim, muitas vezes, por meio de um estado passional de solidão, poderá surgir um estado de angústia e de amargura. Da mesma forma, por meio de um estado passional de tristeza, é revelada a presença da infelicidade e da aflição, bem como do sofrimento e da dor. É possível, pois, inferir que o percurso do sujeito de estado das canções de fado selecionadas neste *corpus* é marcado constantemente pela presença de paixões complexas, ou seja, paixões da espera, que dependem de outro indivíduo para obter a conjugação desejada.

Neste *corpus*, nota-se a presença de paixões decorrentes da modalização do não-poder-ser e do querer-ser. Estas modalizações referem-se, segundo Barros (1990), aos percursos marcados pela aflição e pela infelicidade. Nestes percursos, é impossível a conjugação desejada com o objeto-valor, pois o enunciador é incapaz de superar o seu estado passional.

Inicialmente, considera-se relevante verificar a definição dos lexemas solidão e tristeza no dicionário. No *Dicionário escolar da língua portuguesa* (2008), publicado pela Academia Brasileira de Letras, o conceito de solidão aparece em duas concepções distintas: (1) Estado de quem está ou se sente sozinho; isolamento; (2)

Característica de um lugar despovoado; deserto, ermo. Neste mesmo dicionário, é possível encontrar o conceito de tristeza, também dividido em duas acepções: (1) Estado de ânimo caracterizado pela tendência ao pranto, ao isolamento e ao desânimo; (2) Coisa triste. Ressalta-se, ainda, que, a partir da ideia de isolamento, o conceito de solidão remete ao abandono, ao vazio da existência do sujeito.

Neste sentido, deve-se, então, compreender como a solidão e a tristeza configuram-se como paixões em uma abordagem semiótica. Segundo Greimas e Fontanille (1993), a paixão define-se como um estado de alma e um estado de coisas leva a um estado de alma. Verifica-se que os sujeitos de estado e de fazer relacionam-se de forma intersubjetiva, em um universo onde o indivíduo pode estar em conjunção ou em disjunção com seu objeto-valor. O sujeito modalizado pela solidão e pela tristeza estará sempre em disjunção com seu objeto-valor, pois a conjunção será uma impossibilidade. Estes estados de alma configuram-se como paixões durativas, pois prolongam-se temporalmente instaurando novos efeitos passionais.

3.1 ANÁLISE DA CANÇÃO “TRAGO FADOS NOS SENTIDOS”

1 Trago fados nos sentidos

2 Trago fados nos sentidos
3 Tristezas no coração
4 Trago os meus sonhos perdidos
5 Em noites de solidão

6 Trago versos, trago sons,
7 De uma grande sinfonia
8 Tocada em todos os tons
9 Da tristeza e da alegria

10 Trago amarguras aos molhos
11 Lucidez e desatino
12 Trago secos os meus olhos
13 Que choram desde menino

14 Trago noites de luar
15 Trago planícies de flores
16 Trago o céu e trago o mar
17 Trago dores ainda maiores. (RODRIGUES, 1997, p.26)

Presente na obra *Versos* (1997), tem-se a canção “Trago fados nos sentidos”, de autoria e interpretação de Amália Rodrigues. Inicialmente, verifica-se que esta canção trata de um enunciador que se projeta no texto pela primeira pessoa. Este enunciador revela diversos estados afetivos que permeiam sua vida. Nota-se que o enunciador trata dos

estados de alma que traz consigo, a tristeza, a amargura e a solidão. São estes os estados que caracterizam o sentimento de falta do enunciador, que se encontra incapaz de superar o seu estado passional. Em relação aos temas e figuras presentes no texto, há uma recorrência de figuras que, por sua vez, constituirão os temas da canção. É o caso de figuras como “noites de luar”, o “coração”, as “planícies de flores”, o “céu” e o “mar”. Estas figuras simbolizam os sentimentos que afetam o enunciador. A figura da “noite” (5) está associada ao tema da solidão do enunciador, tema este que permite perceber a configuração de seu estado passional. O “coração” (3) figurativiza não apenas o órgão vital do enunciador, mas aponta para a sua dor e a sua tristeza. Assim, pode-se dizer que o coração, como órgão vital, sofre os efeitos passionais da tristeza, da solidão e da amargura. As “noites de luar” (14), as “planícies de flores” (15), o “céu” e o “mar” (16) configuram a construção da realidade em que vive, o próprio mundo sensível do enunciador.

Além de fazer parte de seu mundo sensível, estas figuras corroboram para a construção da interioridade do enunciador. Cria-se, na canção, uma atmosfera emocional, em que a recorrência da expressão “trago” sugere uma ideia de progressão. Esta progressão está atrelada ao conteúdo emocional presente em cada imagem poética e em cada verso da canção. Pode-se verificar ainda que, além de estarem presentes as paixões disjuntivas, nota-se a presença da alegria. No entanto, percebe-se que as paixões de ausência, tais como a solidão, a amargura e a tristeza acabam se sobrepondo a esta alegria e marcam, com maior intensidade, as distâncias que separam o enunciador da possibilidade de conjunção com o objeto-valor, ou seja, a pessoa amada.

Deve-se considerar que, nessa canção, a configuração de um estado passional de solidão é marcada pela “grande sinfonia” (7), metáfora da vida, da existência do enunciador. Esta existência encontra-se permeada por diversos estados de alma, tais como a amargura, a aflição, a tristeza, a solidão e a alegria. Alguns destes estados passionais são lexicalizados nos versos “Tristezas no coração” (3), “Da tristeza e da alegria” (9), “Trago amarguras aos molhos” (10). A presença da aflição e da dor do enunciador é evidente no verso final “Trago dores ainda maiores” (17).

Nota-se que o sentimento de ausência constrói-se, na canção, pela falta da pessoa amada no tempo que passou. Afinal, verifica-se que a vida, metaforizada como a “grande sinfonia” (7), revela a alegria como estado de euforia do enunciador. A alegria do passado, ou seja, a euforia, é convertida na solidão do momento presente, ou seja, a disforia.

Uma importante figura de retórica presente nesta canção é o oxímoro, o qual agrupa, em uma mesmo lexema, sentidos contrários. O oxímoro revela a abstração dos

estados disjuntivos de solidão, de tristeza e de amargura, mostrando como é inviável definir estes estados de alma com precisão, devido à subjetividade destes temas. O que se pode notar em “Trago fados nos sentidos” é a relação de oposição entre a solidão e a alegria. Neste caso, nota-se que a passagem da alegria para a solidão e a amargura revela a conjunção transformada em disjunção. Na construção da canção, percebe-se uma quantidade de figuras, substantivos concretos, tais como as “noites de luar” (14), as “planícies de flores” (15), o “céu” e o “mar” (16). Em contrapartida, há paixões lexicalizadas, substantivos abstratos, tais como “tristezas”, “amarguras”, “alegria” e “dores”.

Verifica-se também que a própria canção do fado é o tema do sofrimento do enunciador, o qual afirma “trago fados nos sentidos” (2). Esta relação com a canção pode ser notada nos versos “tragos versos, trago sons” (6), “de uma grande sinfonia” (7), “tocada em todos os tons” (8) e “da tristeza e da alegria” (9). Nestes versos, fica evidente a relação que o enunciador possui com a própria canção do fado, o qual representa não apenas a canção que trata da melancolia e das dores do enunciador, mas, também, refere-se ao seu destino.

O enunciador não executa ação alguma para superar o seu estado passional, apenas está imerso em suas emoções. Tendo em vista que o enunciador não é capaz de superar o seu estado passional de tristeza e de solidão, pode-se afirmar que ele se encontra modalizado pelo não-poder-ser, na medida em que não pode obter a conjunção desejada, a qual é uma impossibilidade. Além disso, nota-se que o enunciador não esboça qualquer reação para obter a conjunção. Com isso, considera-se que o enunciador é modalizado pelo querer-ser, pois deseja a conjunção, mas não pode obtê-la. Afinal, o enunciador está modalizado pelos efeitos passionais da tristeza, da amargura e da solidão e está sem condições de superar estes estados passionais.

Ao considerar as categorias de pessoa, espaço e tempo, pode-se observar que a canção está marcada em primeira pessoa. São tratados os estados de alma que modalizam o enunciador. Pode-se afirmar que a marca da primeira pessoa configura o processo de debreagem enunciativa. Com esta projeção, são criados as categorias de pessoa, de espaço e de tempo da enunciação. Trata-se de uma debreagem enunciativa, pois a canção apresenta a projeção do “eu” no enunciado.

Além de identificar este processo de projeção da enunciação, deve-se perceber qual o efeito de sentido instaurado no plano do conteúdo da canção. Por se tratar de um discurso em primeira pessoa, pode-se considerar que o efeito de sentido que se cria é o de subjetividade, que faz com que o enunciador sensibilize o enunciatário para o seu sofrimento. Trata-se de uma enunciação-enunciada, na medida em que se cria, na canção, uma relação

subjetiva entre o simulacro do enunciador e a própria enunciação. Desta forma, por meio do processo de debreagem enunciativa, centraliza o “eu”, o “aqui” e o “agora”. Isto é o que caracteriza a presentificação da situação vivida.

Verifica-se a presença de um discurso apaixonado, na medida em que é possível notar o tom passional do enunciador por meio dos lexemas tristeza, amargura e solidão, inscritos na letra da canção. A paixão representada pode ser notada por meio da melodia vocal de Amália Rodrigues e pela *performance* executada pela fadista ao interpretar a canção. Desta forma, pode-se dizer que, por meio do discurso patemizado, é possível apreender o *ethos* do enunciador, que se encontra tomado pelos sentimentos ao executar seu ato enunciativo.

Nota-se, nesta canção, um encadeamento de algumas paixões. É possível perceber que estas paixões geram outros efeitos passionais, configurando, assim, a macrossintaxe passional. Estes efeitos passionais geram um estado de perda, um sentimento de falta, em que o estado de alma do sujeito oscila entre duas paixões intensas: a insatisfação e a infelicidade. O estado de alma é marcado, sobretudo, pela solidão e pela tristeza do enunciador. Desta forma, pode-se notar como são construídos, na canção, o aspecto e a intensidade destas paixões. Ainda é possível notar a tensividade destas paixões, por meio do prolongamento do estado passional do enunciador.

Pode-se dizer que a tristeza e a solidão, que configuram o estado passional do enunciador, representam paixões durativas. Estas paixões são prolongadas temporalmente, revelando a intensidade da tristeza e da solidão do enunciador, e criam novos efeitos passionais, como o de amargura, aflição e infelicidade. Por meio destes novos efeitos passionais, identifica-se a macrossintaxe passional da canção, evidente pelo encadeamento das paixões.

A insatisfação sozinha é capaz de gerar a frustração ou a tristeza. Estas paixões podem ser nomeadas de intensivas. Barros (1988, p.66) indica que, de acordo com Zilberberg (1981), estas podem ser chamadas de paixões de ausência. Assim, marca-se também o estado passional da infelicidade do enunciador que percebe que a conjunção desejada com o seu objeto-valor é impossível. Neste encadeamento de paixões, destacam-se os seguintes lexemas: a dor, a amargura e a angústia. Barros (1988) afirma que os lexemas dor e angústia correspondem à infelicidade. No entanto, a autora destaca que eles também se relacionam ao paradigma da aflição. A diferença entre ambos está no grau de tensividade.

Em relação ao plano da expressão musical, em “Trago fados nos sentidos”, identifica-se o prolongamento de vogais e o acento dos ataques rítmicos das consoantes,

capazes de gerar o processo de passionalização melódica. Isto pode ser demonstrado nos versos iniciais “Trago fados nos sentidos” (2), “Tocada em todos os tons” (8) e “Da tristeza e da alegria” (9). Tatit (2007, p.47) afirma que o processo de passionalização de uma canção é decorrente da disjunção entre o sujeito e o objeto-valor.

Nesta canção, a disjunção torna-se evidente ao retratar o sentimento de falta. A ausência do objeto-valor é o que instaura uma tensão entre o sujeito e o objeto. Pode-se notar que as tensões decorrentes de um estado afetivo de tristeza, de amargura e de solidão compatibilizam-se com a tensão acústica de frequência e de duração das vogais no fim das sílabas de alguns vocábulos.

Em relação às modalidades, verifica-se a presença de um sujeito que quer-ser, mas que não-pode-ser, pois não é capaz de executar a *performance* e superar seus estados passionais. Isto torna o enunciador um sujeito virtual, disjunto, na medida em que se configura como sujeito da espera frustrada, ou seja, é um sujeito da falta, da ausência.

Neste fado, nota-se um distanciamento entre o sujeito e o objeto-valor. Esta relação de distância permite agrupar os traços de desaceleração, os alongamentos das durações vocálicas da altura e da frequência da voz de Amália Rodrigues. Este prolongamento pode ser evidenciado no verso “Tocada em todos os tons”, no qual o vocábulo “tocada” intensifica a vogal a fim de revelar a intensificação do estado passional de tristeza do enunciador.

Tatit (1997) desenvolve um mapeamento dos contornos melódicos a fim de ilustrar a relação da letra com a melodia. Por meio do mapeamento, é possível evidenciar como a acentuação das palavras na canção possibilita que o leitor/ouvinte possa configurar mentalmente uma familiaridade com a melodia. Este mapeamento melódico desenvolvido pelo autor é representado pela figura abaixo:

Figura 3 - Mapeamento melódico

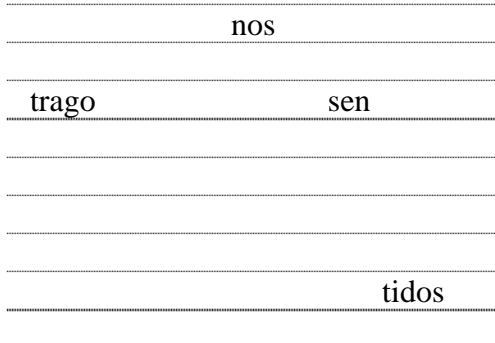


Fonte: TATIT, 1997, p.104

É importante destacar que, neste mapeamento, a primeira e a última linha indicam a região da tessitura ocupada pela canção e os espaços entre as linhas pontilhadas representam as gradações da canção em semitons. Com base neste modelo presente na obra *Musicando a semiótica* (1997), será possível ilustrar como os elementos melódicos unem-se ao plano do conteúdo linguístico das canções de fado, de forma a configurar os estados passionais de solidão e de tristeza do enunciador.

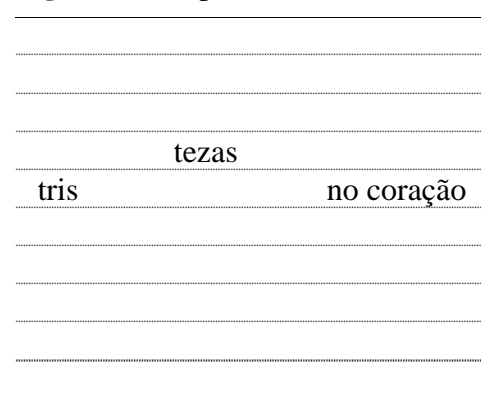
Nesta dissertação, foram desenvolvidos mapeamentos melódicos de dois segmentos das canções, com o intuito de ilustrar como a configuração do estado passional de tristeza compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e de duração da voz da fadista nos alongamentos vocálicos. À tensão psíquica gerada pelas paixões no plano do conteúdo compatibiliza-se a tensão acústica no plano da expressão musical. A canção de fado torna-se, desta forma, mais lenta e propícia à introspecção.

Figura 4 - Mapeamento melódico 1 fados



Fonte: elaboração própria

Figura 5 - Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

A sustentação das vogais auxilia a neutralização dos ataques produzidos pelas consoantes. 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. Com a atenuação das 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.

O caminhar pausado da melodia valoriza as durações e os acentos rítmicos de frequência. Isso torna a canção propícia à modalização do ser, construindo, assim, uma atmosfera própria do processo de passionalização melódica. A alta frequência da canção define o plano emotivo deste fado, criando um foco de tensão que viabiliza a configuração do

estado passional de solidão e de tristeza do enunciador. Portanto, a valorização dos estados passionais de tristeza e de solidão está diretamente ligada à maior permanência da voz de Amália Rodrigues na sequência melódica. Desta forma, pode-se dizer que o plano da expressão permite a identificação das disjunções apresentadas no conteúdo da canção, em que o sentimento de falta expressa as tensões criadas pelos estados passionais do enunciador.

3.2 ANÁLISE DA CANÇÃO “O FADO CHORA-SE BEM”

1 O fado chora-se bem

2 Mora numa rua escura
3 A tristeza e amargura,
4 Angústia e a solidão.
5 No mesmo quarto fechado
6 Também lá mora o meu fado
7 E mora o meu coração
8 E mora o meu coração

9 Tantos passos temos dado
10 Nós, as três, de braço dado
11 Eu, a tristeza e a amargura
12 À noite, um fado chorado,
13 Sai deste quarto fechado
14 E enche esta rua tão escura
15 E enche esta rua tão escura

16 Somos usineiros do tédio
17 Senhor que não tem remédio
18 Na persistência que tem
19 Vem pra o meu quarto fechado
20 Senta-se ali ao meu lado
21 Não deixa entrar mais ninguém
22 Não deixa entrar mais ninguém

23 Nesta risonha amurada
24 Não há lugar pra mais nada
25 Não cabe lá mais ninguém
26 Só lá cabe mais um fado
27 Que deste quarto fechado
28 O fado chora-se bem
29 O fado chora-se bem. (RODRIGUES, 1997, p.34-35)

Na canção “O fado chora-se bem”, o enunciador trata dos estados passionais da tristeza, da amargura, da angústia e da solidão. A intensidade do estado passional do enunciador é revelada constantemente em todas as estrofes. O enunciador está sozinho, em um quarto fechado, acompanhado por seus estados de alma que estão lexicalizados no conteúdo da canção. Os estados de alma que modalizam o enunciador são coisificados. Esta

coisificação pode ser percebida nos versos “Tantos passos temos dado” (9), “Nós, as três, de braços dados” (10) e “Eu, a tristeza e a amargura” (11).

Verifica-se que o narrador está só e privado de seu objeto-valor. Esta privação é decorrente do sentimento de falta, da ausência da pessoa amada e de valores conjuntivos. Pode-se dizer que a imagem deste enunciador é caracterizada por representar-se como um ser solitário que não vê perspectivas para superar o seu estado passional. Além de ser solitário, identifica-se um tédio existencial do enunciador, que apenas está resignado pela sua condição e por seu sofrimento. O verso que enfatiza a dor do enunciador é, justamente, “O fado chora-se bem” (28 e 29), revelando que seu sofrimento é perfeitamente cantado, ou chorado, na canção de fado; canção esta que sai do quarto fechado do narrador, figura que simboliza sua solidão e sua condição de resignação e isolamento.

É importante ressaltar que a macrossintaxe desta canção pode ser evidenciada pelo encadeamento dos efeitos passionais de tristeza, amargura, angústia e solidão. Este encadeamento revela que o narrador encontra-se modalizado, não apenas por um estado passional, mas por vários. Ainda é possível afirmar que estas paixões se caracterizam como paixões complexas, na medida em que o narrador da canção é o sujeito da espera, pois depende da pessoa amada para poder ter a conjunção desejada. Nota-se, neste caso, a espera fiduciária, na qual o narrador depende do outro para poder entrar em conjunção, configurando, assim, a espera frustrada do narrador.

Pode-se notar que a canção oscila entre ritmos e silêncios, salientando como o enunciador se expressa no universo passional. É importante notar que o fado, que também habita o quarto do sujeito, é o seu companheiro. Não é apenas o fado, como canção, que acompanha o enunciador, mas caracteriza o seu próprio destino. Ao analisar as figuras e temas da canção, nota-se a recorrência de imagens que caracterizam o estado passional de solidão do enunciador. As figuras da “rua escura” (2), do “quarto fechado” (5) e da “noite” (12) representam o isolamento e, por conseguinte, tematizam a solidão do enunciador, que está recluso em seu universo passional. O enunciador afirma que ninguém pode adentrar em seu quarto fechado. Com isso, percebe-se a impossibilidade de o enunciador poder ter a conjunção desejada.

Além destas figuras, percebe-se que o ambiente no qual o enunciador está inserido caracteriza-se como uma “risonha amurada” (23), a figura da amurada representa um muro, uma parede, simbolizando que o enunciador não tem saída, ou seja, não há para onde ir ou o que fazer para livrar-se das dores e dos sofrimentos que o afligem. Nota-se que esta amurada se caracteriza como risonha, em sentido irônico, evidenciando que o enunciador

nada pode fazer, a não ser cantar um fado chorado, triste, melancólico, imbuído de solidão e de infelicidade.

É relevante notar que, na terceira estrofe, o enunciador evoca a si e aos seus estados de alma de tristeza, amargura, angústia e solidão, e afirma que todos são “usineiros do tédio” (16). Este é o tédio da existência do enunciador, marcada pelo sofrimento e pela impossibilidade de superação dos estados passionais que o acompanham. Desta forma, pode-se afirmar que a existência do enunciador, assim como seu destino, é constantemente marcada por não poder obter a conjunção desejada.

Nesta canção, há uma projeção de debreagem enunciativa, pois o enunciador é marcado pela primeira pessoa. Com isso, a enunciação caracteriza-se pelo grau de subjetividade, na medida em que o estado de alma de solidão do enunciador é recorrente no conteúdo da canção. Esta subjetividade possibilita a criação de um efeito de sentido que caracteriza o enunciador. Verifica-se que ele instaura, em sua fala, valores disfóricos, ou seja, valores de caráter negativo, pois prefere o distanciamento, o afastamento do convívio social, o isolamento, o refúgio no quarto escuro e fechado. Estes valores disfóricos e disjuntivos caracterizam o aspecto passional da canção e revelam o estado passional do enunciador.

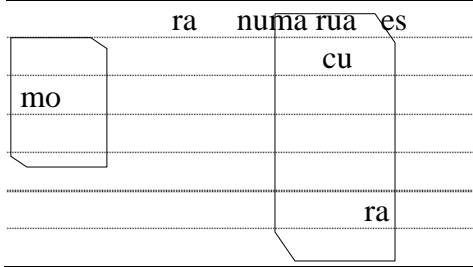
Considera-se que o enunciador está modalizado pelo não-poder-ser, na medida em que não pode obter a conjunção desejada com o seu objeto-valor. A conjunção é o desejo de estar em posse da pessoa amada. Pode-se dizer, ainda, que o narrador desta canção encontra-se desprovido de competência modal, pois ele não possui poder para enfrentar a vida, prefere entregar-se à sua solidão. O enunciador assume o sentimento de falta e não demonstra esforço na busca pela conjunção, sem esboçar qualquer tentativa para superar o seu estado passional de solidão. É possível afirmar que o enunciador está modalizado, também, pelo querer-ser, pois ele quer ter a conjunção, mas não pode contornar o seu estado de solidão, não esboça qualquer *performance* na busca por valores conjuntivos.

Assim, o enunciador caracteriza-se como um sujeito virtual, na medida em que não pode executar a *performance* para obter a pessoa amada, pois ele é um sujeito da espera frustrada, da falta e da ausência, devido à disjunção com o seu objeto-valor.

Em relação ao discurso do enunciado, identifica-se a presença do discurso apaixonado ou patêmico. Este discurso revela o tom passional do enunciador, presente no conteúdo da canção e refere-se à projeção de debreagem enunciativa, que projeta o efeito de sentido da subjetividade. Pode-se considerar o tom passional presente no perfil melódico e na interpretação do fado por Amália Rodrigues. A representação da paixão será identificada por meio da compreensão do plano da expressão musical da canção.

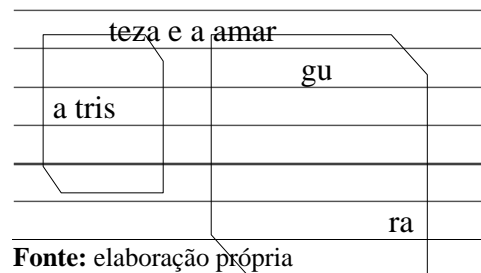
No plano melódico da canção, nota-se que as paixões lexicalizadas, no plano do conteúdo, deslocam-se para o agudo no plano da expressão musical. As paixões tristeza, amargura, angústia e solidão sugerem um quadro passional evidente no plano emotivo da canção. Com isso, cria-se, no fado, um foco de tensão, em que a alta frequência da melodia cria uma atmosfera de passionalização. A tensão de frequência é instaurada pela ocorrência do afastamento do objeto-valor.

Figura 6 - Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

Figura 7 - Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

No segmento do mapeamento melódico selecionado, é possível perceber como as oscilações descendentes e ascendentes das sílabas permitem a identificação do processo de passionalização. No mapeamento acima, é possível evidenciar que o tonema, fonema cuja entonação é um tom, caracteriza-se por ser ascendente-descendente. Isto, na medida em que opera a função de intensificar o estado passional na elevação (ascendência) e, por meio da descendência, configuram os estados de alma da tristeza e da amargura do enunciador.

Nesta canção, 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 Amália Rodrigues. A permanência prolongada da voz privilegia a configuração do segmento passional que caracteriza os estados de alma da tristeza e da amargura do enunciador, revelando como as paixões caracterizam-se por serem durativas, na medida em que se prolongam no tempo das durações vocálicas.

Com base na disposição do tonema ascendente-descendente, configura-se a direção da sintaxe melódico-passional da canção, o que evidencia, também, o padrão melódico deste fado. Além disso, deve-se perceber a importância da compatibilidade entre a letra (conteúdo) e a melodia (expressão) do fado. É essencialmente a junção do estado afetivo expresso no conteúdo com a tensão acústica da melodia que viabiliza a configuração dos estados passionais de solidão, de tristeza e de amargura do enunciador.

Além das oscilações tensivas representadas nos segmentos dos mapeamentos melódicos acima, deve-se notar a importância do realce das vogais capazes de gerar tensões emotivas na canção. Estas tensões, representadas pelo prolongamento vocálico, sistematizam a duratividade da paixão. A configuração passional da solidão do enunciador, assim como a configuração de seu estado passional de tristeza, é construída melodicamente revelando como estas paixões prolongam-se e instauram no percurso do enunciador outros estados passionais, tais como o de amargura e o de angústia.

3.3 ANÁLISE DA CANÇÃO “ESTRANHA FORMA DE VIDA”

1 Estranha forma de vida

2 Foi por vontade de Deus
3 Que eu vivo nesta ansiedade.
4 Que todos os ais são meus,
5 Que é toda minha a saudade.

6 Foi por vontade de Deus.
7 Que estranha forma de vida
8 Tem este meu coração:
9 Vive de forma perdida;
10 Quem lhe daria o condão?

11 Que estranha forma de vida.
12 Coração independente,
13 Coração que não comando:
14 Vives perdido entre a gente,
15 Teimosamente sangrando,

16 Coração independente.
17 Eu não te acompanho mais:
18 Pára, deixa de bater.
19 Se não sabes onde vais,
20 Porque teimas em correr,
21 Eu não te acompanho mais. (RODRIGUES, 1964)

Em “Estranha forma de vida”, o enunciador culpa Deus pelos dissabores da vida terrena. A vontade revela-se independente do enunciador que vive isolado em seu universo passional. Ninguém pode ampará-lo, a solidão configura sua condição de existência. Logo na primeira estrofe, é possível notar que o enunciador se encontra desamparado e sem perspectivas para superar o seu estado passional de solidão.

Esta ausência de perspectivas é evidenciada na última estrofe, em que o enunciador deseja que seu coração pare de bater, ou seja, o enunciador percebe que nada pode fazer para obter a conjunção, a posse de seu objeto-valor. A solidão pode ser notada no

isolamento do enunciador que sofre pela falta de sentido de sua existência. O enunciador perambula sem saber bem para onde ir ou o que fazer. Percebe-se que ele está desorientado no mundo. Neste sentido, sua vida representa um perder-se constante.

Em “Estranha forma de vida”, o tema da existência sofrida une-se ao tema do isolamento do enunciador, cuja trajetória existencial é caracterizada pela ausência de sentido e por um tédio existencial. No conteúdo desta canção, vislumbra-se como o sofrimento do enunciador relaciona-se com a procura pelo sentido de sua vida. Na primeira estrofe, pode-se perceber que a existência do enunciador é marcada pela ansiedade, pelas dores e pela saudade, estado passional que caracteriza a falta, o sentimento que acomete o enunciador.

A repetição do verso “foi por vontade de Deus” (2 e 6) revela como o enunciador encarrega-se de afirmar que Deus foi responsável pelos dissabores de sua existência. Desta forma, pode-se inferir que o destino do enunciador, marcado pelo sofrimento, foi fatalmente traçado, sem possibilidades de superação de sua condição existencial. Frente à estranheza que é a existência, entendida como algo de difícil apreensão, nota-se no verso “quem lhe daria o condão?” (10), que o enunciador indaga quem poderia lhe dar o dom, ou algum poder que fizesse sua vida ser diferente, não mais marcada pelos sofrimentos e pelas dores.

Nesta canção, é possível notar a forma como o enunciador expressa a sua individualidade. A existência desse sujeito é constantemente associada ao sofrimento, o que impulsiona a presença dos estados íntimos decorrentes da falta de sentido da vida. Isso pode ser demonstrado nos versos “Que estranha forma de vida” (7), “Tem este meu coração:” (8), “Vive de forma perdida” (9) e “Quem lhe daria o condão” (10).

Verifica-se que o enunciador nada faz para alterar o seu estado passional, deseja apenas o cessar de sua existência e clama pela morte, nos versos “Eu não te acompanho mais” (17) e “Pára, deixa de bater” (18). Nesta canção, o enunciador também revela um estado de ansiedade. Para ele, todas as dores são parte das incertezas da vida. Por fim, há o apelo para a morte, o único meio capaz de cessar a sua dor. A pulsão do coração do enunciador bate em um ritmo que ele não consegue mais acompanhar. A própria existência fatiga-o.

No plano figurativo, nota-se que a figura recorrente é o “coração” do enunciador. Por meio desta figura, verifica-se a representação da própria existência do sujeito. É o coração que recebe os investimentos das emoções e dos sentimentos de disjunção, marcados pela ausência de sentido que o enunciador percebe em sua vida e pela ausência dos

valores de conjunção. É importante notar que o sentimento de falta do objeto-valor, compreendido aqui como a pessoa amada, está presente no verso “Que é toda a minha saudade” (5). Neste verso, verifica-se o distanciamento do enunciador em relação ao seu objeto-valor. É este distanciamento o que instaura, no enunciador, os valores de disjunção.

A desistência da vida é o único meio possível para que o enunciador possa acabar com o seu desgosto. Portanto, ser só e viver só é a condição deste enunciador, que vive isoladamente, sem depender de ninguém que o compreenda e sem razão para existir. É possível considerar que o enunciador se encontra em um processo de tensão passional insuperável. A disjunção é marcada com predominância. Não há possibilidades para que o enunciador entre em conjunção com seu objeto-valor, a pessoa amada.

Pode-se inferir que o enunciador está modalizado pelo não-poder-ser, na medida em que ele sabe que nada pode fazer para entrar em conjunção com o objeto-valor. A conjunção desejada seria a posse da pessoa amada. Com a distância, verifica-se que o sentimento de falta está presente em toda a canção. Esta falta caracteriza a espera frustrada do enunciador, ou espera fiduciária, na medida em que o enunciador anseia pela pessoa amada, mas não pode obter a conjunção e nada pode fazer. Neste sentido, considera-se que a solidão configura-se como um estado de alma decorrente do não-poder-ser e do não-poder-fazer, pois encontra-se desprovido de ação, não executa qualquer *performance* para obter os valores conjuntivos.

Com isso, pode-se classificar o sujeito desta canção como um sujeito virtual, pois nada pode fazer para obter a conjunção desejada. Como não pode executar uma *performance*, este enunciador é caracterizado como um sujeito da falta, da ausência.

O estado passional da solidão está evidente na terceira estrofe, na qual o enunciador afirma estar “perdido entre a gente” (14). A solidão não é o estar só, mas o sentir-se só. Desta maneira, a figura do “estar perdido” simboliza o tema da solidão do enunciador, figura esta que caracteriza a configuração do estado passional do sujeito solitário.

Mesmo em meio a muitas pessoas, o enunciador sente-se só e nada consegue fazer para superar o estado passional em que se encontra, a solidão configura o estado passional disjuntivo do enunciador e alimenta-se de uma duratividade. Neste sentido, é possível afirmar que a solidão é uma paixão durativa, pois além de prolongar-se em toda a canção, intensifica-se no perfil melódico de Amália Rodrigues. Pode-se dizer que o estado de alma de solidão do enunciador alimenta-se de uma duração, na medida em que seu sofrimento prolonga-se temporalmente e intensifica-se em uma progressão tensiva.

A projeção da enunciação é marcada em primeira pessoa. O processo de debreagem enunciativa revela o grau de subjetividade da canção. São as dores e o sofrimento do enunciador os elementos que permitem identificar a importância da subjetividade para caracterizar

o enunciador da canção. O discurso em primeira pessoa presentifica os estados de alma do enunciador, revelando a configuração da solidão.

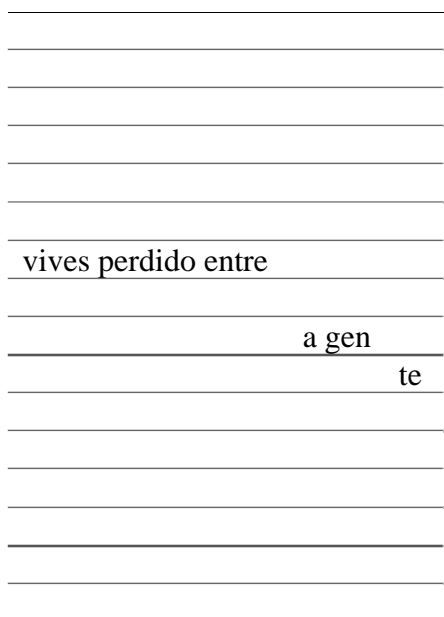
A constante disjunção, marcada pelo sentimento de falta, revela como o enunciador é o sujeito da espera frustrada, ou seja, da espera fiduciária, pois depende do outro, da pessoa amada para que a conjunção desejada se torne possível. No entanto, esta conjunção é uma impossibilidade, pois o enunciador nada pode fazer para obtê-la.

Nesta canção, verifica-se a presença do discurso apaixonado, o qual revela o tom passional, em que a solidão é evidente por meio da *performance* vocal de Amália Rodrigues. É possível notar o tom passional do enunciador por meio de seu isolamento e da solidão que caracteriza o seu percurso existencial. Neste sentido, torna-se relevante estabelecer pontos de análise para identificar a configuração da solidão no plano da expressão musical da canção.

Por meio do plano da expressão musical, pode-se perceber que o plano da sintaxe melódico-passional revela a configuração do estado de solidão do enunciador. Este plano constitui-se por meio do realce de vogais e das oscilações dos ataques rítmicos presentes nos versos “Vives perdido entre a gente” (14) e “Teimosamente sangrando” (15).

No mapeamento melódico abaixo, é possível identificar como as oscilações vocálicas, ou seja, o prolongamento e o realce das vogais, são decorrentes da intensificação dos agudos e da frequência da voz, configurando o estado passional de solidão do enunciador. Este prolongamento pode ser notado nos versos “Vives perdido entre a gente” (14) e

Figura 8 - Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

Figura 9 - Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

“Teimosamente sangrando” (15), em que as oscilações das vogais permitem assegurar a presença das dores e do sofrimento do enunciador.

Nesta canção, a forma da desaceleração é a tonalização, pois verifica-se a valorização dos tons, das alturas e das notas alongadas. Com isso, assegura-se o realce das durações passionais. Desta forma, é possível perceber que a solidão configura-se também no plano melódico, como paixão durativa: o alongamento vocálico atenua os ataques das consoantes, favorecendo a configuração da dor e do estado passional de solidão do sujeito.

Deve-se notar, no segmento acima, a importância da desaceleração da canção. Ao retardar o tempo, a melodia vocal da fadista favorece uma caracterização mais intimista do enunciador, cujo estado de alma de solidão é marcado pelo compasso da lentidão, prolongando, assim, o sofrimento do enunciador no plano melódico.

A valorização das alturas pode ser percebida por meio do lexema “teimosamente” que, no mapeamento melódico, apresenta uma grande descendência, confirmando o sofrimento que o enunciador sente devido à sua condição de solidão. A configuração do estado passional de solidão do enunciador é compatível com as tensões decorrentes da ampliação da altura e da frequência da voz de Amália Rodrigues. Neste sentido, há uma compatibilidade entre a tensão passional da solidão, no plano do conteúdo, e a tensão acústica, que representa este mesmo estado passional por meio da sustentação das vogais pela intérprete.

3.4 ANÁLISE DA CANÇÃO “COM QUE VOZ”

1 Com que voz

2 Com que voz chorarei meu triste fado,
3 que em tão dura paixão me sepultou.
4 que mor não seja a dor que me deixou
5 o tempo, de meu bem desenganado.

6 Mas chorar não se estima neste estado
7 aonde suspirar nunca aproveitou.
8 triste quero viver, pois se mudou
9 em tristeza a alegria do passado.

10 Assim a vida passo descontente,
11 ao som nesta prisão do grilhão duro
12 que lastima ao pé que a sofre e sente.

13 De tanto mal, a causa é amor puro,
14 devido a quem de mim tenho ausente,
15 por quem a vida e bens dele aventuro. (RODRIGUES, 1970)

A tristeza é uma paixão diferente nesta canção. O enunciador encontra-se configurado pelo estado passional de tristeza devido à ausência da pessoa amada, seu objeto-valor. A tristeza é identificada como paixão lexicalizada, pois está inscrita no plano do conteúdo da canção. É o estado passional de tristeza do enunciador que permite perceber a prevalência da disjunção com seu objeto-valor.

Em “Com que voz”, o enunciador afirma que não irá cantar, mas sim chorar o seu fado, caracterizado pela tristeza. O tema da canção é o do amor abandonado, que foi deixado e esquecido pelo tempo. A ausência da pessoa amada instaura, no interior do enunciador, os estados disjuntivos de solidão, de tristeza e de amargura. O descontentamento da vida do enunciador é constante e sem possibilidades de superação. O enunciador sente-se aprisionado neste ínterim de sofrimento, evidente no verso “ao som desta prisão do grilhão duro” (11), e lastima-se continuamente pela dor que sente devido ao amor que está ausente.

A causa da dor e do sofrimento deste enunciador é evidente pelo sentimento de falta da pessoa amada. Esta ausência propicia a constante presença de valores disfóricos, marcados pela presença de uma perspectiva negativa do amor e da vida. Esta perspectiva negativa, que reforça a presença dos valores disfóricos, pode ser notada nos versos “triste quero viver” (8), “Assim a vida passo descontente” (10), “De tanto mal, a causa é amor puro” (13).

Os estados de alma que permeiam a canção são decorrentes do sofrimento do enunciador, cuja tristeza se revela como um sentimento infindável, sem possibilidade de superação. O enunciador é marcado pela tristeza e pela solidão, estados que se compatibilizam com o tema da dor do amor e da saudade que o enunciador sente da pessoa amada, que está distante de si.

Logo no início da canção, o enunciador afirma ser a paixão o motivo de seu sepultamento. O amor não realizado instaura no enunciador o estado de infelicidade. Nota-se que a principal figura da canção é a “prisão do grilhão duro” (11). Por meio desta figura, pode-se perceber a representação da solidão do enunciador que, além de estar triste, sente-se só. Além de caracterizar o estado de solidão do enunciador, pode-se associar a imagem da “prisão do grilhão duro” com o destino do enunciador.

O enunciador passa por uma disjunção que parece ser infindável. O contínuo sentimento de tristeza instaura sua tensão passional. Ele vive um momento triste e afirma que seu passado foi alegre. Neste sentido, percebe-se que o sujeito passa de um estado de alegria para a tristeza. Há, portanto, a passagem dos valores eufóricos para os valores disfóricos.

Nota-se como o predomínio de valores disfóricos é expresso pela disjunção com o sujeito amado. Os valores disfóricos caracterizam o sentimento de falta do enunciador.

A tristeza e a solidão aparecem no percurso do enunciador como paixões complexas, na medida em que o enunciador é o sujeito da espera frustrada, pois depende da pessoa amada para obter a conjunção desejada. Além disso, nota-se a recorrência de outros estados de alma que configuram a macrossintaxe passional da canção. Por meio destes estados, manifestam-se uma sucessão de outros efeitos passionais, tais como o ressentimento e a infelicidade.

Pode-se dizer que o enunciador da canção se encontra modalizado pelo querer-ser. O enunciador deseja obter a conjunção, deseja viver, pois afirma “triste quero viver” (8), mas o enunciador também está modalizado pelo não-poder-ser, na medida em que nada pode fazer para superar o seu estado passional de tristeza. A superação do estado passional é uma impossibilidade. Neste sentido, as modalidades que definem a tristeza nesta canção são o querer-ser e o não-poder-ser, pois o enunciador deseja a conjunção, mas não pode tê-la devido à ausência da pessoa amada. Isto configura a espera fiduciária, tornando o enunciador dependente e frustrado, marcado pelo sentimento de falta.

Nesse sentido, verifica-se que o enunciador é um sujeito virtual, pois está incapaz de executar qualquer *performance* na busca por valores conjuntivos. Ele é o sujeito da espera frustrada, da falta e da ausência, na medida em que não pode obter a conjunção desejada.

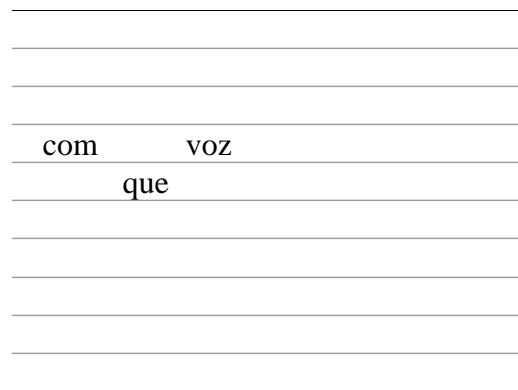
A tristeza configura-se como paixão durativa, pois prolonga-se temporalmente na canção e instaura uma tensão passional, por meio da qual o enunciador é incapaz de superar seu estado passional de tristeza. É possível notar que a solidão é expressa nesta canção por meio da alta tensividade do estado de tristeza.

Nesta canção, pode-se perceber a existência do discurso apaixonado, na medida em que o estado passional de tristeza evidencia o tom passional no plano do conteúdo da canção. A tristeza é produto da enunciação passional resultante da interpretação vocal de Amália Rodrigues. O discurso apaixonado relaciona-se com a projeção de debreagem enunciativa; considerando que o enunciador é projetado em primeira pessoa, cria-se um efeito de subjetividade, o que torna a canção propícia à configuração de um estado introspectivo.

Em relação ao plano da expressão musical, verifica-se que a construção do nível tensivo da canção pode ser evidenciada nos segmentos dos mapeamentos melódicos a

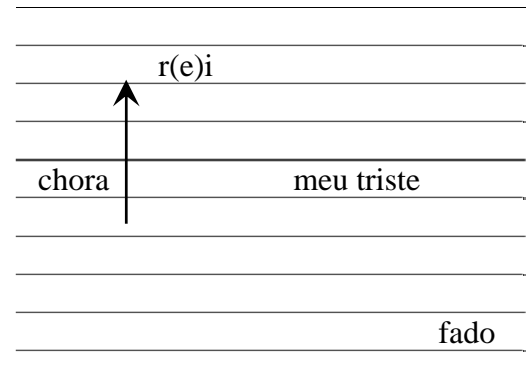
seguir. O realce das vogais atenua os ataques das consoantes, favorecendo a desaceleração do andamento da canção no plano da sintaxe melódico-passional.

Figura 10 - Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

Figura 11 - Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

Ao tratar da ausência do sujeito amado, as configurações do estado de tristeza e de solidão manifestam-se por meio das tensões que geram a ampliação de frequência e de duração da voz e pelo prolongamento das vogais, evidente na exaltação de algumas sílabas dos vocábulos. O plano da expressão musical revela, por meio do vocábulo “chorarei”, como a valorização da permanência vocálica produz um investimento tensivo-emotivo. Este vocábulo expressa o alto grau de tensividade, o qual se constitui por meio do prolongamento das vogais, configurando o estado passional de tristeza do enunciador. O prolongamento vocálico do lexema “chorarei” revela, no plano da melodia, a durabilidade da tristeza do enunciador, a qual intensifica-se num pico elevado de passionalização.

O segmento ilustrado no mapeamento melódico nas figuras 10 e 11 representa como o aspecto passional do enunciador incide sobre a captação psicológica do ouvinte. Por meio da passionalização, é possível perceber como a duratividade do estado passional pode ser indicada pelas retenções vocálicas e pelas pausas da melodia, que configuram a duração do estado passional de tristeza do enunciador.

Desta forma, a passionalização melódica da canção revela o tempo da espera e da lembrança do enunciador. No perfil melódico, são as durações passionais que permitem que o enunciador possa refletir sobre os seus sentimentos de falta, colocando-o em disjunção contínua e imediata com o seu objeto-valor.

Neste caso, o enunciador está em disjunção com o valor do objeto, ou seja, sua frustração é decorrente da ausência da pessoa amada. Por meio destes elementos, é

possível identificar como a passionalização da canção fornece diretrizes de análise para que se configure o estado passional de tristeza do enunciador, considerando a durabilidade da paixão no plano melódico e no plano do conteúdo linguístico.

3.5 ANÁLISE DA CANÇÃO “SOLIDÃO”

1 Solidão/Canção do mar

- 2 Solidão de quem tremeu
- 3 A tentação do céu
- 4 E dos encantos, o que o céu me deu
- 5 Serei bem eu
- 6 Sob este véu de pranto

- 7 Sem saber se choro algum pecado
- 8 A tremer, imploro o céu fechado
- 9 Triste amor, o amor d alguém
- 10 Quando outro amor se tem
- 11 Abandonada, e não me abandonei
- 12 Por mim, ninguém
- 13 Já se detém na estrada. (BRITO, 1955)

A canção “Solidão/Canção do mar” é de autoria de Frederico de Brito, datada de 1955, e foi interpretada por Amália Rodrigues. Em “Solidão” é evidente a sensação de melancolia do enunciador que, ingênuo, não sabe se em vida cometeu algum pecado e implora para uma entidade divina que o absolva dos males praticados em sua existência. Uma figura recorrente na canção é o “céu”. Este elemento caracteriza aquilo que está além do plano terreno. Vale notar o verso “A tremer, imploro o céu fechado” (8), no qual a figura do “céu” é caracterizada como “fechado”, ou seja, infere-se a construção de uma atmosfera intimista que favorece a configuração dos estados passionais de solidão e de tristeza do enunciador.

Ainda no plano figurativo, tem-se a imagem do véu de pranto, o que simboliza que o enunciador está imerso em um sofrimento intenso, o véu figurativiza o recolhimento do enunciador que, distante da pessoa amada, está resignado perante o mundo e recolhido em seu sofrimento constante.

Nesta canção, o tema do amor é predominantemente caracterizado pelo abandono e pelo sentimento de falta. O estado de solidão é constante e não se percebe vias de superação deste estado psíquico. O enunciador encontra-se em constante isolamento e percebe que não pode ter esperanças para que a pessoa amada retorne.

O enunciador sente um triste amor. Este é o amor atual, pois afirma que, no passado, tivera outro amor. Isto torna-se evidente nos versos “Triste amor, o amor de alguém”

(9) e “Quando outro amor se tem” (10). Assim, nota-se uma paixão não correspondida. O enunciador está cindido por dois amores e acaba só. A presença destes amores na vida do enunciador pode ser evidenciada nos versos “Triste amor, o amor de alguém” (9) e “Quando outro amor se tem” (10). Desta forma, pode-se afirmar que a solidão é identificada pelo sentimento de falta, causada pela disjunção com o objeto-valor. Ou seja, a ausência da pessoa amada é responsável por instaurar o efeito passional de solidão no percurso do enunciador. Também pode-se notar o estado passional de tristeza do enunciador, que sente um profundo vazio, pois está impossibilitado de entrar em conjunção com o seu objeto-valor.

A disjunção do enunciador é evidente nos versos “Abandonado e não me abandonei” (11). Neste sentido, pode-se dizer que o enunciador desta canção apresenta uma passividade característica dos efeitos passionais da solidão e da tristeza.

O enunciador está marcado, no plano do conteúdo da canção, em primeira pessoa, indicando o processo de debreagem enunciativa, por meio do qual se infere que o discurso está presentificado. Assim, revela-se a subjetividade do estado passional de solidão do enunciador. Pode-se afirmar que o enunciador é o sujeito da espera frustrada, pois a pessoa amada não se encontra ao seu alcance, nesse sentido, configura-se a espera fiduciária, na qual o enunciador depende do outro, da pessoa amada, a fim de obter a conjunção desejada.

Em relação à macrossintaxe passional desta canção, pode-se considerar que a solidão desencadeia outros estados de alma, tais como a tristeza, a amargura e a angústia. A angústia revela, em sua sintaxe modal, a impossibilidade do ser, ou seja, o enunciador se sente triste, quer-ser, deseja obter a conjunção, no entanto, ele está angustiado e, portanto, impossibilitado de ser, de obter a conjunção que tanto almeja.

Nota-se que o discurso apaixonado está presente em decorrência da lexicalização do vocábulo “solidão”, que aparece inscrito na letra da canção. Deve-se considerar, também, a representação da paixão expressa por meio da enunciação passional de Amália Rodrigues. A condição de solidão que revela o tom passional da canção e, portanto, o discurso apaixonado, pode ser notada logo nos versos iniciais, “Solidão de quem tremeu” (2), “A tentação do céu” (3). Nestes versos, confirma-se a resignação do enunciador que, solitário, encontra-se impossibilitado de entrar em conjunção com a pessoa amada.

Verifica-se que o enunciador está modalizado pelo querer-ser, na medida em que deseja estar de posse do sujeito amado, ou seja, ter a conjunção de seu objeto-valor. Neste sentido, o querer-ser é o desejo de estar conjunto, algo inerente ao sofrimento. Desta forma, o enunciador quer-ser. No entanto, o enunciador é modalizado pelo não-poder-ser, pois ele não pode obter a conjunção desejada; isto representa uma impossibilidade. Assim, verifica-se que

esta é a sintaxe modal da solidão, o enunciador deseja a conjunção, ou seja, quer-ser, mas nada pode fazer para obtê-la, em outras palavras, está modalizado pelo não-poder-ser.

Este enunciador é um sujeito virtual, afinal o sujeito não pode executar o seu fazer na busca pela conjunção com a pessoa amada. Sendo assim, ele é um sujeito da falta e da ausência, caracterizado ainda como sujeito da espera frustrada.

A disjunção contínua do enunciador pode ser evidenciada nos versos “Por mim, ninguém” (12) e “Já se detém na estrada” (13). Seus conflitos modais revelam que o enunciador deseja a conjunção com o objeto-valor, mas não pode obtê-la. Então, a conjunção desejada é impossível e o enunciador permanece em constante disjunção.

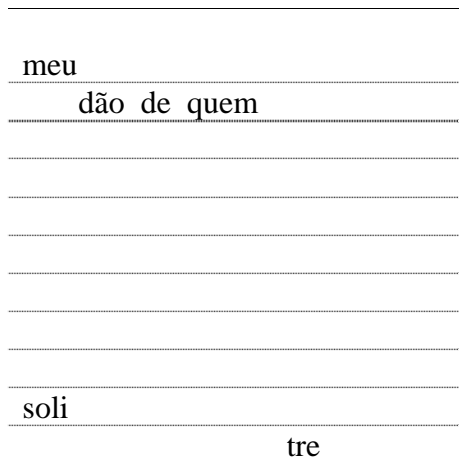
Nota-se que os sintomas passionais que afligem o enunciador são descritos nos seguintes versos: “Solidão de quem tremeu” (2), “Sem saber se choro algum pecado” (7), “Triste amor, o amor de alguém” (9) e “Abandonado e não me abandonei” (11). Pode-se observar que o enunciador não demonstra qualquer reação para desprender-se de seu estado passional. Ele sofre pela ausência do sujeito amado e pela disjunção que se instaura entre seus dois amores. Os efeitos passionais de solidão e de tristeza apenas intensificam-se e tornam-se mais intensos, o que produz um estado prolongado de sofrimento para o enunciador e caracteriza a durabilidade destas paixões. O prolongamento do sofrimento do enunciador revela a durabilidade da solidão e da tristeza do enunciador, bem como de sua angústia. Neste sentido, pode-se ressaltar que o universo passional do sujeito nutre-se por uma duração, que se projeta desde o amor passado até o amor atual. O amor passado do enunciador aparece com um traço positivo, já o amor atual é configurado passionalmente pela tristeza, o que gera o estado passional de solidão no enunciador. Ao analisar o aspecto da paixão, pode-se afirmar que a solidão do enunciador configura-se como paixão durativa, na medida em que se prolonga e cria uma progressão tensiva, em que o estado patêmico de solidão e também de tristeza são prolongados no plano do conteúdo da canção.

O enunciador vê-se desolado por suas ações em vida e percebe que a sua solidão apenas se torna mais intensa, sem possibilidades de superação de seu estado passional. A tristeza do enunciador provém da disjunção com os dois sujeitos amados. Sua evolução passional configura uma progressão tensiva em que as paixões da tristeza e da solidão apenas tendem a aumentar gradualmente, sem possibilidades para romper a progressão passional.

O perfil melódico desta canção revela como a distância entre o sujeito e o objeto é representada pelos traços da desaceleração e pelo alongamento das durações vocálicas. A sintaxe melódico-passional constitui-se por meio da permanência da voz de Amália Rodrigues no vocábulo “solidão”, indicando os traços passionais no plano da

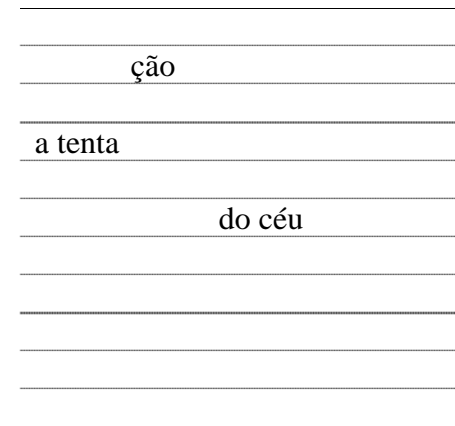
expressão musical. Assim, pode-se notar, nos segmentos dos mapeamentos melódicos a seguir, como a tensão acústica da permanência da voz e dos alongamentos vocálicos sugere a configuração do estado passional de solidão do enunciador.

Figura 12 - Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

Figura 13 - Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

Neste plano melódico, evidencia-se a disjunção e o distanciamento do sujeito de seu objeto-valor, especialmente identificado no verso “Abandonado e não me abandonei” (11), o que reforça a configuração passional do estado de solidão do enunciador. O sentimento de falta provoca a solidão e também instaura a saudade. O enunciador convive em constante tensão com o desejo de ter o sujeito amado. Em outras palavras, ele anseia a conjunção com seu objeto-valor, nesse sentido, ele quer-ser, mas esta conjunção é uma impossibilidade, pois o enunciador não pode obter a conjunção, e, por conseguinte, não supera o seu estado passional.

Os pontos extremos da canção, a qual se encontra sob o regime da desaceleração, revelam as distâncias ocasionadas pelo sentimento de falta do enunciador em relação ao objeto-valor. Estas distâncias promovem a valorização dos alongamentos das figuras rítmicas. Do ponto de vista semiótico, a disseminação das alturas ampliadas incidem sobre o valor das alturas do perfil melódico. Estes elementos do plano da expressão musical podem ser relacionados ao plano do conteúdo da canção, ao considerar a relação de disjunção entre o enunciador e o sujeito amado, seu objeto-valor. A distância evidente no conteúdo da canção, expressa nos versos “Triste amor, o amor de alguém” (9) e “Abandonado e não me abandonei” (11), caracteriza a valorização dos alongamentos vocálicos no perfil melódico da canção. A intensidade da disjunção é identificada, melodicamente, por meio da intensidade dos ataques das vogais nos tempos em que se destacam a frequência e a altura da voz.

O tom da voz de Amália Rodrigues projeta-se para o agudo, intensificando a duração passional. Com isso, nota-se que a durabilidade da paixão pode ser percebida tanto no plano do conteúdo da canção quanto nos arranjos melódicos. É o investimento das durações dos tons que delimitam os intervalos de altura e da desaceleração da voz. Por meio das notas extremas, elevadas para o agudo, potencializa-se o valor da distância entre o enunciador e a pessoa amada. Esta distância é marcada pela contínua disjunção do enunciador com o objeto-valor e, assim, marca a solidão e a tristeza do enunciador.

3.6 ANÁLISE DA CANÇÃO “TRISTE SINA”

1 Triste sina

- 2 Mar de mágoas sem marés
- 3 Onde não há sinal de qualquer porto.
- 4 De lés a lés o céu é cor de cinza
- 5 E o mundo desconforto
- 6 No quadrante deste mar, que vai rasgando,
- 7 No horizonte, sempre iguais à minha frente,
- 8 Há um sonho agonizando
- 9 Lentamente, tristemente...

- 10 Mãos e braços, para quê?
- 11 E para quê, os meus cinco sentidos?
- 12 Se a gente não se abraça e não se vê,
- 13 Ambos perdidos.
- 14 Nau da vida que me leva
- 15 Naufragando em mar de treva,
- 16 Com meus sonhos de menina.
- 17 Triste sina!

- 18 Pelas rochas se quebrou
- 19 E se perdeu a onda deste sonho
- 20 Depois ficou uma franja de espuma
- 21 A desfazer-se em bruma
- 22 No meu jeito de sorrir ficou vincada
- 23 A tristeza, de por ti, não ser mais nada
- 24 Meu senhor de todo o sempre,
- 25 Sendo tudo, não és nada! (RODRIGUES, 1985)

Na canção “Triste sina”, pode-se perceber que o enunciador se encontra distante do sujeito amado e afirma estar sonhando, no sentido de imaginar. Este sonho é presentificado nos versos “Há um sonho agonizando” (8) e “Lentamente, tristemente” (9). Nestes versos, nota-se a presentificação e a temporalização que instaura a tensão passional no percurso do enunciador.

Nesta canção, o tema recorrente é o do abandono, do amor que está distante e fora do alcance do enunciador. Na primeira estrofe, o enunciador projeta, por meio de

imagens significativas, a intensidade de sua dor, de suas mágoas e do desconforto que o mundo representa para si. O enunciador ainda afirma que um sonho está agonizando lentamente e tristemente, este sonho representa uma abstração da possibilidade de conjunção. O enunciador percebe que sua existência está se esvaindo aos poucos, pois sua vida, sem a presença do sujeito amado, é marcada pela ausência de sentido. Desta forma, o enunciador indaga-se qual a utilidade de seus cinco sentidos e de suas mãos e braços, questionando que, com o sentimento de falta do sujeito amado, de nada vale a vida.

A imagem do elemento onírico simbolizada pelo sonho, elemento de constante referência na canção, retoma a ideia de que a conjunção com o sujeito amado é uma impossibilidade, na medida em que foi arrebatado pela realidade, evidente nos versos “Pelas rochas se quebrou” (18) e “E se perdeu este sonho” (19). Estes versos revelam a quebra da desilusão amorosa e instauram a isotopia do sofrimento do enunciador que, no momento do presente, sabe que a conjunção com o sujeito amado é impossível. Além disso, o enunciador afirma que já não representa mais nada para o sujeito amado, pois foi esquecido e apenas tem a imagem do amor por meio do sonho, da ilusão. Ao fim da canção, o enunciador brada os versos “Meu senhor de todo o sempre” (24) e “Sendo tudo, não és nada!” (25), palavras que sugerem o embate entre a realidade e o sonho do enunciador. Ele afirma que o sujeito amado representa a plenitude no sonho, mas no plano da realidade já não representa nada, pois já não está mais presente no tempo atual do enunciador.

Verifica-se que a tristeza configura o estado passional do enunciador que está separado de seu objeto-valor, a pessoa amada. Neste sentido, pode-se dizer que o enunciador está em disjunção com o seu objeto-valor. A tristeza pode ser identificada juntamente com o estado passional de solidão do enunciador, sendo instaurada pelo sentimento de falta do sujeito amado. Este estado passional de solidão está evidente nos versos “Se a gente não se abraça e não se vê” (12) e “Ambos perdidos” (13). Por meio destes trechos é possível visualizar a configuração da solidão e da tristeza do enunciador, decorrente da ausência do sujeito amado.

O universo passional do enunciador é caracterizado por imagens que reforçam a configuração do estado passional de tristeza. No plano figurativo, a imagem do “mar de mágoas” (2) sugere a separação do sujeito com o seu objeto-valor. Por meio deste distanciamento, nota-se também que o enunciador está em disjunção pela separação amorosa. A caracterização do ambiente nos versos “Mar de mágoas sem marés” (2), “De lés a lés o céu é cor de cinza” (4), “E o mundo desconforto” (5) evidencia a construção de uma atmosfera de tristeza, instaurada gradualmente. Esta construção figurativa, além de caracterizar a tristeza do

enunciador, favorece a construção intimista da canção, tornando-a propícia à passionalização. Assim, percebe-se que a figurativização do “mar” é relevante para pensar a solidão do próprio português, que, no passado, lançava-se em expedições marítimas e abandonava seus familiares e o sujeito amado.

As imagens do “Mar de mágoas sem marés” (2), o “céu cor de cinza” (4) e o “E o mundo desconforto” (5) representam o sofrimento do enunciador. A recorrência deste sofrimento pode ser notada, na canção, pela maneira como as figuras recobrem os temas. Com isso, a presença constante das figuras constitui o que se nomeia de isotopia figurativa. A recorrência da figura do “mar” atribui ao discurso uma imagem da realidade do enunciador. Esta figura recobre o tema da separação amorosa, permitindo que o leitor identifique a presença dos estados passionais da solidão e da tristeza do enunciador. Estes estados surgem essencialmente por meio do sentimento de falta, da disjunção com a pessoa amada. Pode-se afirmar que o enunciador sofre um esvaziamento emocional, decorrente da ideia de abandono e pela recorrência de seu sofrimento.

Nesta canção, nota-se que o enunciador é marcado em primeira pessoa. Assim, pode-se identificar o processo de debreagem enunciativa, que caracteriza a subjetividade do discurso. A debreagem enunciativa pode ser identificada, na canção, por meio dos verbos no gerúndio, como “Há um sonho agonizando” (8) e “Naufragando em mar de treva” (15). Por meio dessa estrutura verbal, pode-se afirmar que o discurso do enunciador é presentificado e, portanto, revela o estado passional da solidão e da tristeza do enunciador.

Aqui, percebe-se também que, a partir da solidão, são instaurados outros efeitos passionais, tais como a tristeza, a amargura e a dor. Assim, a macrossintaxe dessas paixões revela que a solidão está acompanhada de outros estados de alma que caracterizam o enunciador em seu percurso narrativo.

O universo passional do enunciador é construído por uma duração. Assim, verifica-se que a solidão e a tristeza constroem-se por meio do tempo do sofrimento do enunciador. Este tempo apenas se intensifica, prolonga-se e configura uma progressão tensiva. Desta forma, a solidão e a tristeza são paixões durativas, pois prolongam-se temporalmente.

O enunciador revela-se como o sujeito da espera frustrada, pois não consegue obter a conjunção, a pessoa amada está fora de seu alcance. Então, a espera do outro que não aparece, ou retorna, é compreendida como a espera fiduciária.

O mundo sensível em que o enunciador está inserido configura-se por meio de uma gradação que desacelera o tempo da canção, tornando-a propícia às paixões da falta. O enunciador apenas refugia-se em uma atmosfera onírica, ao sonhar com a pessoa amada. A

tristeza configura-se como paixão durativa, pois prolonga-se temporalmente e intensifica-se, caracterizando a relação intersubjetiva entre o enunciador e o sujeito amado.

O enunciador desta canção é um sujeito virtual, na medida em que não tem competência para executar uma ação que o faça superar o seu estado passional de tristeza e de solidão. Sua existência está desprovida de direcionalidade, pois não possui sentido. Esta falta é ocasionada pela ausência da pessoa amada. Assim, nota-se uma efetiva estagnação do sujeito, que não executa qualquer *performance* para superar o seu estado passional de tristeza.

Ao analisar a sintaxe modal da solidão do enunciador, pode-se dizer que ele está modalizado pelo saber-poder-não-ser, pois sabe que nada pode fazer para que a conjunção desejada se concretize. Este saber, ou seja, o conhecimento de que a conjunção com a pessoa amada não pode acontecer, ocorre na canção nos versos “Mãos e braços para quê?” (10), “E para quê, os meus cinco sentidos?” (11), “Se a gente não se abraça e não se vê” (12) e “Ambos perdidos” (13).

A conjunção com a pessoa amada é, para o enunciador, uma impossibilidade. No entanto, além de saber que não pode ter a conjunção, verifica-se que ele quer-ser, pois ele deseja a pessoa amada, mas não pode obtê-la. Então, a sintaxe modal da solidão inscreve-se pelo querer-ser e não-poder-ser. Com isso, nota-se que o estado passional do enunciador da canção é intensificado pelo desejo de conjunção, por querer que o sujeito amado esteja ao seu alcance. Verifica-se, portanto, que o enunciador também está modalizado pelo querer-ser, na medida em que almeja a conjunção, mas nada faz para obtê-la. O estado passional intensifica-se pelo impulso do querer do enunciador.

A disjunção do enunciador com o sujeito amado é evidente nos versos “Mãos e braços para quê?” (10), “E para quê, os meus cinco sentidos?” (11), “Se a gente não se abraça e não se vê” (12) e “Ambos perdidos” (13). Pode-se dizer que, neste momento, a tristeza do enunciador é instaurada. O enunciador está impossibilitado de ver e de tocar a pessoa amada. É isso o que caracteriza a solidão e a tristeza como paixões marcadas pelo não-poder-ser.

Nota-se o desenvolvimento passional construído por meio de uma progressão tensiva. Assim, é possível considerar que o tema do amor na canção é definido como espaço de desolação em que se verifica a prevalência de paixões disfóricas, representadas pelas dores e pelo sofrimento do enunciador. Estas paixões são decorrentes da disjunção e do afastamento do enunciador de seu objeto-valor.

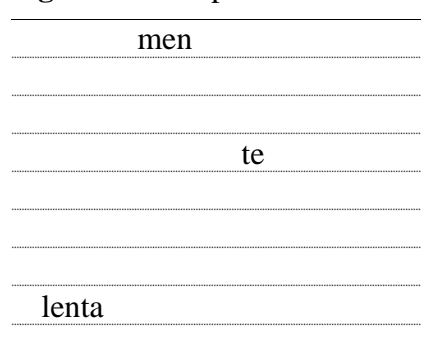
Na última estrofe, evidencia-se a desolação do enunciador que percebe que seu sonho se desvaneceu. A desilusão abate o enunciador que sabe que não representa mais

nada para o sujeito amado. Isso é evidente nos versos “No meu jeito de sorrir ficou vincada” (22), “A tristeza, de por ti, não ser mais nada” (23), “Meu senhor de todo o sempre” (24) e “Sendo tudo, não és nada!” (25). Nestes versos, nota-se como o enunciador confirma a impossibilidade de estar em conjunção com a pessoa amada, o que, mais uma vez, caracteriza a solidão pelo não-poder-ser.

Nesta canção, é possível perceber a presença do discurso apaixonado. Este discurso revela o tom passional da solidão e da tristeza do enunciador. A representação destas paixões pode ser percebida pela enunciação de Amália Rodrigues. Por meio do plano da expressão musical, é possível evidenciar a representação da tristeza e da solidão na melodia vocal.

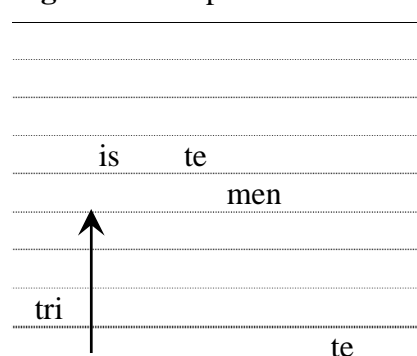
A execução de sua *performance* vocal revela como a paixão é representada na enunciação, mostrando, assim, os estados de alma do enunciador. Nos segmentos do mapeamento melódico abaixo, é possível perceber, em dois segmentos diferentes da tessitura da canção, como a desaceleração do andamento e a permanência da melodia vocal de Amália Rodrigues tornam a canção mais lenta e apropriada à configuração do estado passional de tristeza do enunciador. Na expansão melódico-passional, verifica-se que a disjunção entre o enunciador e o objeto-valor instaura um distanciamento evidenciado por meio das durações da permanência da voz nos alongamentos vocálicos.

Figura 14 - Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

Figura 15- Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

As tensões decorrentes do sentimento de falta do sujeito amado, na canção, evidenciam a configuração do processo de passionalização melódica. Nos vocábulos “Lentamente” e “Tristemente”, a melodia vocal de Amália Rodrigues intensifica-se, prolongando as vogais, ao atenuar os ataques consonantais. O realce vocálico também pode ser notado na expressão “triste sina”. Com este prolongamento, a canção sofre um processo de

desaceleração em que, à tensão acústica, compatibiliza-se a tensão psíquica, instaurando, assim, o estado passional de tristeza do enunciador da canção.

Nesta canção, mais uma vez, verifica-se a prevalência dos valores disfóricos sobre os valores eufóricos. A disforia é o elemento da canção que instaura uma descontinuidade no universo tensivo do enunciador. São os valores disfóricos, ou seja, os valores de caráter negativo, que constroem as noções de disjunção, de separação, de distanciamento e de parada.

O desacelerar da canção é o que a torna própria à introspecção. O elemento disfórico é o que fundamenta o aspecto passional da tristeza do enunciador, pois representa a tensão passional decorrente da disjunção do enunciador de seu objeto-valor. A separação amorosa é o elemento que viabiliza a configuração dos estados passionais de tristeza e de solidão do enunciador.

3.7 ANÁLISE DA CANÇÃO “AI ESTA PENA DE MIM”

1 Ai esta pena de mim

2 Ai esta angústia sem fim

3 Ai este meu coração

4 Ai esta pena de mim

5 Ai a minha solidão

6 Ai a minha infância dorida

7 Ai o meu bem que não foi

8 Ai a minha vida perdida

9 Ai lucidez que me dói

10 Ai esta grande ansiedade

11 Ai este não ter sossego

12 Ai passado sem saudade

13 Ai minha falta de apego

14 Ai de mim que vou vivendo

15 Em meu grande desespero

16 Ai tudo o que não entendo

17 Ai o que entendo e não quero. (RODRIGUES, 1997, p.18-19)

Na canção “Ai esta pena de mim”, o enunciador vive em grande desespero, sem razão para existir e sem motivo para continuar a viver. Por isso, sente-se angustiado, sem compreender o propósito de sua existência. Além disso, o enunciador manifesta o desejo de não querer entendê-la, o que fica evidente no último verso “Ai o que entendo e não quero” (17).

Pode-se notar que a evolução do estado passional do enunciador é contínua, a tensão passional progride e atinge seu ápice na última estrofe da canção, na qual o enunciador vislumbra o limite de seu amor e sabe que a conjunção desejada é uma impossibilidade. A disjunção com a pessoa amada promove a constante evolução passional do estado de tristeza do enunciador. Isto revela que a tristeza é uma paixão durativa, pois prolonga-se temporalmente na canção e revela a intensificação dos estados de alma do enunciador.

Nesta canção, nota-se a recorrência da partícula “Ai” que, expressivamente, promove a construção de um estribilho na canção, favorecendo a progressão tensiva dos estados de alma referentes à disjunção, ou seja, a angústia e a solidão. Além do realce expressivo, nota-se também a musicalidade que esta partícula confere, como se representasse o estribilho do fado.

As dores do enunciador não são apenas dores provenientes do momento presente, mas de um tempo passado, em que o enunciador relembra a sua infância dorida, o amor não realizado no passado, visto no verso “Ai o meu bem que não foi” (7). Uma vida que foi perdida e cujo momento presente do enunciador configura a consciência de suas dores, presente no verso “Ai a lucidez que me dói” (9). Em meio a estas dores e mágoas do passado, o ressentimento do enunciador permanece no presente, sua vida caracteriza-se por um desasossego, pela falta de apego e por um passado sem saudade.

Esta canção diferencia-se um pouco das demais canções que compõem o *corpus* desta pesquisa, na medida em que, no passado, o enunciador não se apegou à pessoa amada. Sendo assim, pode-se afirmar que o enunciador não amou, mas a conjunção ocorreu. O passado deste enunciador foi disfórico, o que pode ser notado no verso “Ai passado sem saudade” (12), assim como a falta de apego ou a ausência do amor sentido pelo enunciador, o que está presente no verso “Ai minha falta de apego” (13).

O enunciador afirma, constantemente, sentir pena de si mesmo. Sua existência configura-se como um grande desespero que o enunciador é incapaz de compreender. No entanto, o enunciador afirma que tudo aquilo que entende, o que lhe causa dores e simboliza o seu sofrimento, é algo que ele deseja esquecer, na medida em que a consciência da realidade, o saber de suas mágoas, torna sua existência mais torturante e sofrível.

Nesta canção, uma das figuras que se destaca é a do “coração” no verso “Ai este meu coração” (3). Esta imagem caracteriza a dor e a angústia do enunciador, o qual está marcado em primeira pessoa, caracterizando a debreagem enunciativa. Por meio deste

processo, nota-se o plano de subjetividade da canção, ao tratar dos estados de alma de solidão e de tristeza que modalizam o enunciador.

Na primeira estrofe da canção é possível perceber a presença de duas paixões lexicalizadas: a angústia e a solidão. Além destas paixões, nota-se também o estado passional de tristeza que se configura pela dor que o enunciador sente. A angústia marca a impossibilidade do ser. O enunciador não pode superar a sua dor.

A solidão é configurada pelo fato de o enunciador estar só e não poder contar com ninguém para ampará-lo. O sentir-se só é ilustrado nos versos “Ai de mim que vou vivendo” (14) e “Em meu grande desespero” (15); percebe-se que nestes versos o enunciador está abandonado e vive continuamente em seu grande desespero.

Verifica-se a presença do discurso apaixonado na medida em se pode depreender o tom passional da solidão e da tristeza do enunciador. Além disso, os estados de alma do enunciador são representados no plano melódico. Desta forma, as paixões do enunciador são produtos da enunciação passional. O enunciador aparece marcado na canção em primeira pessoa, revelando a projeção de debreagem enunciativa, por meio da qual cria-se o efeito de subjetividade dos estados passionais de solidão, de angústia e de tristeza do enunciador.

Pode-se dizer que o enunciador encontra-se modalizado pelo não-poder-ser, pois é incapaz de superar os seus estados passionais de solidão, de angústia e de tristeza. Afinal, nada pode fazer para obter a conjunção desejada com a pessoa amada, o seu objeto-valor. O enunciador da canção também está modalizado pelo não-querer-saber, pois afirma, nos versos finais, que não quer mais entender, deseja ignorar o passado que lhe causou dor. Isto é evidente nos versos “Ai tudo o que não entendo” (16) e “Ai tudo o que não quero” (17). Na sequência, o enunciador apresenta um estado de ressentimento em relação à sua infância, no verso “Ai a minha infância dorida” (6). Nota-se que o enunciador se ressent de seu passado, caracterizado por valores disfóricos, ou seja, valores de caráter negativo.

O enunciador é o sujeito virtual, ou seja, aquele que não pode obter a conjunção com o objeto-valor. Ele é caracterizado como o sujeito da ausência, como sujeito da espera frustrada e da falta, na medida em que não é capaz de entrar em conjunção com a pessoa amada.

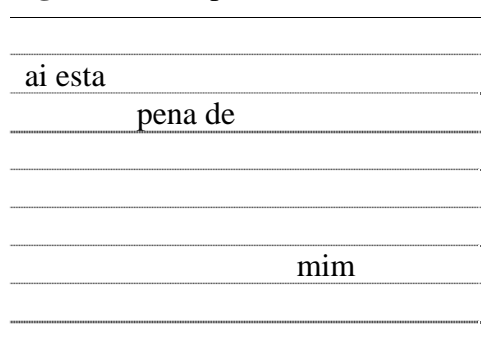
O sentimento de falta do enunciador está expresso no verso “Ai o meu bem que não foi” (7). Por meio deste verso, evidencia-se um amor não concretizado no passado do enunciador. Este sentimento de ausência do objeto-valor indica a constante disjunção do enunciador com a pessoa amada. O enunciador ressent-se das memórias de seu passado e o

conhecimento destas memórias o faz sofrer. Em detrimento deste passado, verifica-se que o enunciador não consegue superar o seu estado passional. Os valores predominantes nesta canção são disfóricos, pois o enunciador é marcado constantemente pelo sentimento de ausência e pela dor que sente ocasionada pela ausência da pessoa amada.

No plano melódico-passional da canção, verifica-se que há uma progressão passional expressa por meio da interjeição “ai”. Esta expressão indica o sofrimento do sujeito. Este sofrimento é construído por temas que surgem pela recorrência de unidades abstratas no percurso temático do enunciador. É o caso de considerar a recorrência dos temas que sugerem a separação amorosa e o conjunto da dor do enunciador. Isto pode ser identificado nos versos “Ai esta angústia sem fim” (2), “Ai esta pena de mim” (4), “Ai a minha solidão” (5), “Ai a minha infância dorida” (6), “Ai a minha vida perdida” (8), “Ai lucidez que me dói” (9), “Ai este não ter sossego” (11), “Ai passado sem saudade” (12). Estes versos disseminam os estados de alma que caracterizam o enunciador, ao tratar do tema da separação amorosa, da infância, da dor e de sua angústia. Estes temas aparecem ligados, na canção, às configurações dos estados passionais da solidão, da tristeza, da amargura e da angústia do enunciador. Os versos desta canção retomam sistematicamente o tema da perda, do sentimento de falta e da ausência. Estes percursos temáticos revelam, portanto, a subjetividade do enunciador, constituindo a isotopia temática de seu sofrimento.

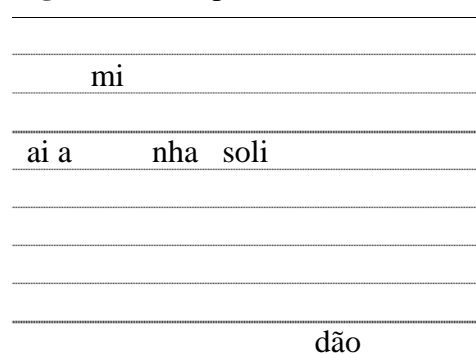
O ritmo da canção oscila com a predominância dos valores tensivos e emotivos, sobressaindo-se os valores intensos ou descontínuos. Em termos sonoros, são estes valores que acentuam a inflexão melódica e geram a evolução passional dos estados de alma da solidão e da angústia do enunciador. Nos segmentos do mapeamento melódico abaixo,

Figura 16 - Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

Figura 17 - Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

pode-se perceber como a duração e a altura do perfil rítmico-melódico priorizam os ataques vocálicos, concentrando a intensidade das durações das vogais na tessitura melódica. A

sustentação das vogais por Amália Rodrigues cria uma tensão acústica. O prolongamento das durações torna a canção mais lenta e introspectiva, favorecendo a configuração do estado passional de solidão e de tristeza.

No plano da sintaxe melódico-passional, a permanência dos alongamentos nos versos “Ai esta pena de mim” (4) e “Ai a minha solidão” (5) sugere a configuração do estado passional de solidão expressa pela repetição mais aguda das vogais do vocábulo “solidão”. Com isso, intensifica-se o estado passional de solidão evidente pela elevação da voz no plano melódico. A progressão ascendente e expansiva do tonema “ai” assegura a configuração da sintaxe passional da canção. Esta progressão pode ser percebida nas oscilações das sílabas, quando o tonema se desloca para o pico de passionalização, presente no segmento “Ai a minha”. Confirma-se, então, a ascendência e o prolongamento da duração da voz da fadista, cumprindo a função de intensificar o estado passional de solidão do enunciador. Quando o tonema se desloca em descendência, no segmento “minha solidão”, a passionalização é confirmada, definindo, assim, a sintaxe melódico-passional desta canção.

Portanto, a configuração do estado passional de solidão e de tristeza do enunciador compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e de duração da voz de Amália Rodrigues. O realce das vogais no prolongamento expressivo da duração do verso “Ai a minha solidão” (5) reflete a desaceleração do andamento da canção.

O andamento da canção expressa a lentidão e a introspecção do enunciador, conferindo maior atenção ao grau de subjetividade evidente no encadeamento de seus estados passionais de tristeza, de angústia e de solidão. Desta forma, nota-se que a modalização do ser viabiliza a configuração dos estados psíquicos do enunciador, que está propenso às paixões da falta. Ao longo dos segmentos ilustrados nas figuras 16 e 17, o perfil melódico desta canção revela a progressiva dominância do ser como modalidade, tendo em vista o andamento pausado da melodia. Isto valoriza as durações dos acentos vocálicos, criando, assim, uma atmosfera própria ao processo de passionalização melódica.

3.8 ANÁLISE DA CANÇÃO “GRITO”

1 Grito

2 Silêncio!

3 Do silêncio faço um grito

4 O corpo todo me dói

5 Deixai-me chorar um pouco.

6 De sombra a sombra

7 Há um Céu...tão recolhido...

8 De sombra a sombra

9 Já lhe perdi o sentido.

10 Ao céu!

11 Aqui me falta a luz

12 Aqui me falta uma estrela

13 Chora-se mais

14 Quando se vive atrás dela.

15 E eu,

16 A quem o céu esqueceu

17 Sou a que o mundo perdeu

18 Só choro agora

19 Que quem morre já não chora.

20 Solidão!

21 Que nem mesmo essa é inteira...

22 Há sempre uma companheira

23 Uma profunda amargura.

24 Ai, solidão

25 Quem fora escorpião

26 Ai! solidão

27 E se mordera a cabeça!

28 Adeus

29 Já fui para além da vida

30 Do que já fui tenho sede

31 Sou sombra triste

32 Encostada a uma parede.

33 Adeus,

34 Vida que tanto duras

35 Vem morte que tanto tardas

36 Ai, como dói

37 A solidão quase loucura. (RODRIGUES, 1997, p.42-43)

Nesta canção, o enunciador está marcado em primeira pessoa. Pode-se identificar a debreagem enunciativa como recurso da enunciação, caracterizando o plano da subjetividade do enunciador, que está marcado pelo abandono e por um forte pesar de tristeza.

Há uma dicotomia entre o silêncio e o grito. O silêncio caracteriza o vazio da existência. O grito indica um sinal de vida, um desespero expresso pela vontade de querer viver.

Em “Grito”, nota-se como a canção oscila entre ritmos e silêncios. O silêncio representa um refúgio para o enunciador, momento em que ele concentra de forma neutra as dores que diz sentir em seu corpo. O grito é o elemento responsável por abalar a existência do enunciador. É este grito que o faz sentir as dores e os sofrimentos de sua vida no momento presente. A ausência de sentido e o tédio existencial do enunciador estão evidentes nos versos “De sombra a sombra” (8) e “Já lhe perdi o sentido” (9), circunstâncias em que ele projeta ao céu as dores que sente pela incompreensão de sua vida terrena.

O enunciador sente-se esquecido e marcado pelo sentimento de falta, a ausência de um amor. Esta ausência faz com que ele sofra mais, na medida em que tenta buscar a conjunção; o sofrimento representa a tentativa de uma conjunção não realizada. Os estados de alma da solidão e da amargura são predominantes na canção e se relacionam com o tédio existencial do enunciador, que não deseja mais viver e sente-se aprisionado no isolamento. O enunciador manifesta-se em prantos e chora por uma vida de sofrimentos. Ele afirma que “Quem morre já não chora” (19), pois compreende que a morte em si é capaz de cessar sua dor, já que aniquila a existência. O enunciador despede-se da vida, sente-se como uma “sombra triste” (31).

Nota-se a presença de algumas figuras significativas para compreender os efeitos de sentido criados na letra da canção. As figuras da “sombra” (6), do “céu” (7) e da “estrela” (12) caracterizam o recolhimento do enunciador em relação ao universo à sua volta. A “estrela” figurativiza a esperança do enunciador em ter a conjunção com a pessoa amada e, ao mesmo tempo, mostra a impossibilidade de conjunção nos versos “De sombra a sombra” (6), “Há um céu... tão recolhido...” (7) e “Aqui me falta uma estrela” (12).

O enunciador não pode obter a conjunção desejada, então, a busca pela conjunção é marcada pelo sofrimento para o enunciador. Isto fica evidente nos versos “Chora-se mais” (13) e “Quando se vive atrás dela” (14). Verifica-se que, no percurso do enunciador, há um embate evidente entre a vida e a morte. A primeira é caracterizada pela dor, pela amargura e pela solidão. A morte tematiza o cessar do sofrimento, a libertação, na medida em que representa o fim da existência. Desta forma, nota-se a relação do grito (vida) e do silêncio (morte). Pode-se afirmar que as figuras do “céu” e da “estrela” caracterizam o tema da evasão. O enunciador não esboça vontade de viver e expressa o desejo de morrer e de cessar o seu sofrimento.

Verifica-se nos versos “Vida que tanto duras” (34) e “Morte que tanto tardas” (35), como a vida do enunciador é marcada por uma durabilidade. Ao dizer adeus para a vida, nota-se que o enunciador deseja o fim de sua existência; ele quer morrer. A solidão e a tristeza são marcadas, portanto, como paixões durativas que se prolongam no tempo de vida do enunciador e intensificam o seu sofrimento.

A solidão está presente, na canção, como estado de alma do enunciador. Configura-se por uma macrossintaxe passional, pois é possível perceber que outros efeitos passionais são instaurados no percurso do enunciador, tais como o ressentimento, a tristeza e a angústia. Nota-se a presença do discurso apaixonado, pois o tom passional da solidão e da tristeza é recorrente. A *performance* vocal de Amália Rodrigues e as modulações de sua voz contribuem para a representação da solidão do enunciador no perfil melódico.

Percebe-se que o enunciador está modalizado pelo não-poder-ser, na medida em que não pode mais entrar em conjunção com o objeto-valor. A pessoa amada não está mais na posse do enunciador, que se encontra, portanto, em disjunção. Esta disjunção é decorrente da ausência, do sentimento de falta da pessoa amada. O enunciador sabe que nada pode fazer para superar os seus estados passionais de solidão, de tristeza e de amargura. Como se pode perceber nos versos “Vida que tanto duras” (34) e “Morte que tanto tardas” (35), nota-se que o enunciador prefere morrer a ter de continuar a viver uma vida constante de dor e de sofrimento. Assim, a sintaxe modal da solidão é marcada pelo não-poder-ser.

Com isso, o enunciador é um sujeito virtual, pois não pode entrar em conjunção com o objeto-valor e não pode executar uma *performance* para que a conjunção aconteça. Assim, nota-se que o enunciador é o sujeito da espera frustrada, um sujeito da ausência e da falta, pois não pode realizar a conjunção desejada.

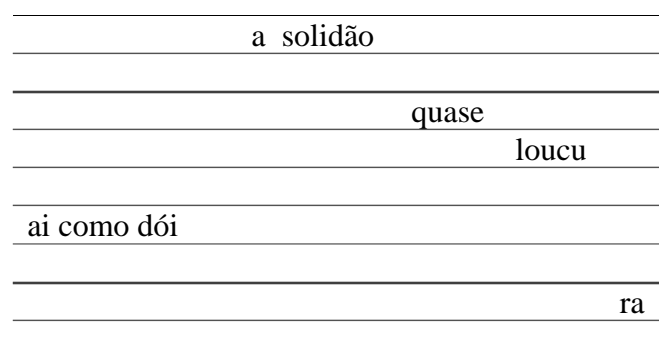
O desejo de morrer está expresso nos versos “Vida que tanto duras” (34), “Vem morte que tanto tardas” (35). O enunciador busca o seu objeto-valor, nesse sentido ele quer-ser, ou seja, ele deseja a conjunção com a pessoa amada. Esta busca é evidenciada nos versos “Aqui me falta uma estrela” (12), “Chora-se mais” (13) e “Quando se vive atrás dela” (14). Percebe-se que a busca do enunciador não é bem-sucedida. Isto instaura, no percurso do enunciador, o estado passional da solidão, da tristeza e da amargura.

Há uma progressão tensiva que caracteriza o sofrimento deste enunciador. Esta progressão indica o aumento de seu estado passional, que se intensifica progressivamente. A intensidade de seu sofrimento pode ser identificada pela recorrência da pontuação, especificamente, pela presença dos pontos de exclamação, como se vê nos versos “Solidão!” (20) e “Ai! Solidão” (26) que, nesta canção, encarregam-se de revelar a

intensidade da solidão que caracteriza o enunciador. Além disso, nota-se que, por meio das exclamações, é construído progressivamente o desespero do enunciador, como se pode observar nos versos “Silêncio!” (2) e “Ao céu!” (10).

Verifica-se, por meio destes lexemas, como o enunciador se encontra desesperado e sem poder superar seu estado passional de solidão. Pode-se dizer, então, que a solidão configura-se como paixão durativa, pois, além de prolongar-se em todo o conteúdo da canção, também pode ser identificada por meio das durações vocálicas no plano da expressão musical. No segmento do mapeamento melódico abaixo, verifica-se a durabilidade da paixão. A solidão atinge um pico de passionalização, em processo de ascendência. Esta subida indica a intensidade da paixão na melodia.

Figura 18 - Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

Assim, a progressão tensiva pode ser identificada na oscilação de altura do lexema “solidão”. O percurso melódico-passional da canção revela a configuração do estado passional de solidão por meio do alongamento vocálico evidenciado no próprio vocábulo “solidão”. Este alongamento valoriza as permanências das vogais e revela a polarização tonal do vocábulo “solidão” no contorno melódico. Esta polarização explica como se configura a tensividade da paixão, por meio da valorização das alturas da voz de Amália Rodrigues.

Segundo Tatit (1998, p.120), a ampliação e a valorização das alturas, em uma canção, correspondem à passionalização de expressão. Com isso, percebe-se que a acentuação melódica do lexema “solidão” está atrelada também à acentuação linguística da paixão, lexicalizada no plano do conteúdo linguístico da canção. A intensidade da ascendência do vocábulo “solidão” e sua conseqüente suspensão no perfil melódico indicam a durabilidade desta paixão.

Nesta canção, o processo de tonalização é recorrente, na medida em que são valorizados os prolongamentos vocálicos e a desaceleração da canção. Por meio do processo

de desaceleração, que faz com que a canção apresente uma toada lenta, verifica-se que há um intervalo que separa o sujeito do objeto-valor. No plano do conteúdo, a disjunção caracterizada pelo sentimento de falta do enunciador é representada por esta separação, também evidente no plano da expressão musical. Nesta relação, nota-se o distanciamento do enunciador em relação ao sujeito amado.

Em termos melódicos, verifica-se que a valorização das durações das notas musicais sugere a retenção do tempo melódico. Pode-se notar que a desaceleração é acentuada pelo realce das vogais, neutralizando, assim, os ataques consonantais. Por meio da retenção das durações vocálicas no perfil melódico de Amália Rodrigues, é possível perceber que a canção se torna mais lenta e, portanto, propícia à configuração dos estados passionais de solidão, de tristeza e de amargura; estados estes presentes na enunciação passional do enunciador.

A toada lenta da canção revela como o tempo melódico é desacelerado, pois manifesta-se na espera do enunciador. Esta espera se traduz pelo distanciamento físico em relação à pessoa amada, acentuando, desta forma, o vínculo psíquico, ou seja, o vínculo com a própria solidão do enunciador. Portanto, esta canção pode ser caracterizada como predominantemente de fundo passional, na medida em que se valoriza a desaceleração do tempo musical, elemento decorrente da disjunção entre o enunciador e o objeto-valor.

3.9 SOLIDÃO E TRISTEZA: CONSTANTES EPISTEMOLÓGICAS

A análise das canções de fado de Amália Rodrigues permite caracterizar o enunciador do texto. Esta figura configura-se por estar em contínua disjunção com o seu objeto-valor. O objeto-valor é representado, nas canções que compõem o *corpus* desta pesquisa, pela pessoa amada do enunciador. Verificou-se que a ausência desta pessoa instaurou no percurso do enunciador um sentimento de falta. Este sentimento viabilizou a presença dos estados passionais resultantes da perda, caracterizadas como paixões da ausência.

Foi possível notar que a identidade do enunciador caracteriza-se pelas configurações passionais da solidão e da tristeza presentes em seu percurso. Por meio destas configurações passionais, surgiu um encadeamento de outras paixões, tais como a angústia, a amargura, a infelicidade e o ressentimento. Com isto, foi possível perceber a macrossintaxe passional das canções nesta pesquisa. Além disso, foram identificadas paixões complexas, ou seja, paixões que surgem da dependência da pessoa amada. Isto também caracterizou o

enunciador das canções como o sujeito da espera frustrada ou da espera fiduciária.

Notou-se o predomínio dos valores disfóricos sobre os valores eufóricos. Nas canções, a disforia do enunciador é decorrente da disjunção constante com o seu objeto-valor. A conjunção sempre esteve fora do alcance do enunciador. Então, os valores negativos corroboraram a presença de paixões disfóricas, provenientes do sentimento de falta.

Verificou-se também que o enunciador de Amália Rodrigues é sempre incapaz de superar o seu estado passional de solidão e de tristeza. Neste sentido, ao analisar as modalidades das paixões, notou-se a recorrência da modalidade do não-poder-ser, na medida em que o enunciador não conseguiu obter a conjunção desejada ou a posse do objeto-valor configurou-se uma impossibilidade. Também foi possível perceber a recorrência da modalidade do querer-ser, na medida em que o enunciador almejava a conjunção, pois queria estar de posse da pessoa amada. Desta forma, notou-se que a sintaxe modal da solidão e da tristeza é marcada pelo não-poder-ser e pelo querer-ser.

A presentificação dos estados de alma da solidão e da tristeza puderam ser observados por meio da marcação do enunciador em primeira pessoa, caracterizando, assim, a debreagem enunciativa, na qual gera-se o efeito de subjetividade.

Identificou-se a recorrência de figuras com o valor de temas, que configuraram-se como elementos fundamentais na caracterização do sujeito modalizado pela solidão e pela tristeza. Por meio da valorização dos elementos disfóricos, as canções revelaram o sofrimento do enunciador. Este processo foi construído pelo percurso temático e pelo percurso figurativo. As figuras e os temas decorrentes do sofrimento caracterizaram o estado de alma da solidão e da tristeza do enunciador. Os traços figurativos atribuíram ao discurso dele uma imagem do simulacro da realidade construída nas canções. Os traços temáticos permitiram perceber a recorrência das unidades semânticas abstratas que configuraram a subjetividade do percurso temático do enunciador.

Os estados passionais de solidão e de tristeza do enunciador foram gerados por meio de uma progressão tensiva expressa, no plano do conteúdo, pela presença das paixões lexicalizadas. E, no plano da expressão musical, pela representação destas paixões no perfil melódico e na *performance* vocal de Amália Rodrigues.

O enunciador de Amália Rodrigues pode ser caracterizado como portador do discurso apaixonado, tônica das canções que compõem o *corpus* desta pesquisa. O discurso apaixonado, ou patemizado, é evidente por meio do tom passional da solidão e da tristeza. Este discurso revelou um enunciador introspectivo e propenso à configuração dos estados passionais de solidão e de tristeza. Além disso, verificou-se a ocorrência apenas de paixões

complexas na caracterização do percurso do enunciador de Amália Rodrigues. Isto, na medida em que o enunciador estava na dependência da pessoa amada para obter a conjunção desejada.

Notou-se também que a solidão e a tristeza foram caracterizadas como paixões durativas, pois prolongaram-se nas canções e revelaram a intensificação dos estados de alma do enunciador, gerando, assim, uma progressão tensiva no plano do conteúdo linguístico e no plano da expressão musical. Foi possível identificar que o enunciador de Amália Rodrigues foi também configurado pelos estados passionais de angústia, de amargura e do ressentimento.

Nas canções de fado de Amália Rodrigues o destino trágico do enunciador foi constantemente associado à vivência explosiva da paixão. O acento dramático de sua melodia-vocal conferiu expressividade àquilo que a fadista interpretava. A sua *performance* vocal centrou-se na correlação entre o significante e o significado. A entrega da fadista à intensidade dos sentimentos e das emoções viabilizou a configuração das dilacerantes violências da paixão, da angústia torturada, do trágico destino, da triste sina e do abandono pela solidão.

Assim, considerando as contribuições fornecidas pela Semiótica das Paixões, pode-se perceber como as canções de fado de Amália Rodrigues expressam, por meio do estudo do plano do conteúdo e do plano da expressão musical, os estados de alma do enunciador. Este enunciador apresenta estados passionais que evidenciam a carga das emoções presentes no perfil melódico da voz de Amália Rodrigues.

Este estudo demonstrou como as significações passionais da solidão e da tristeza podem ser identificadas nas canções de fado. Verificou-se que a tensão psíquica do plano do conteúdo das canções compatibilizou-se com uma tensão acústica, decorrente dos ataques rítmicos das consoantes e o prolongamento de vogais. Com isso, foi possível perceber a configuração do processo de passionalização melódica, o qual é constituído por meio das relações disjuntivas entre o enunciador da canção e o seu objeto-valor.

Por meio da abordagem da Semiótica, verificou-se como se configuram os percursos da solidão e da tristeza. A partir da análise do *corpus*, foi possível evidenciar o maior ou o menor grau do querer-ser. Assim como a tristeza, a solidão pode ser descrita por meio do arranjo modal “não-poder-ser”. A macrossintaxe destas paixões revelou o encadeamento de outros estados passionais: a angústia, a amargura, a infelicidade e o ressentimento. Com isso, considera-se que a teoria Semiótica forneceu bases analíticas significativas para a compreensão das configurações passionais da solidão e da tristeza nas canções de fado de Amália Rodrigues, no âmbito desta pesquisa. Verificou-se que a solidão e

a tristeza são estados de alma decorrentes da contínua disjunção do enunciador com o seu objeto-valor.

O sentimento de falta foi o fator fundamental para que os estados passionais fossem expressos na junção do conteúdo e da melodia. Ainda foi possível perceber que, por meio da ausência da pessoa amada, a solidão e a tristeza revelaram o sofrimento do enunciador, de modo que os valores disfóricos predominaram sobre os valores eufóricos. Por meio dos conceitos em Semiótica da canção, verificou-se como as canções de fado são capazes de revelar o discurso apaixonado. Com os segmentos melódicos ilustrados, pode-se perceber a representação da paixão no perfil melódico da *performance* vocal de Amália Rodrigues.

Assim, verificou-se que o prolongamento e realce das durações vocálicas, o fator da desaceleração e as oscilações tensivo-emotivas viabilizaram a configuração dos estados passionais da solidão e da tristeza do enunciador das canções de fado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As contribuições fornecidas pela teoria Semiótica podem ser contempladas a partir da relação entre a Linguística e a Literatura. A metodologia semiótica de pesquisa forneceu bases sólidas para instrumentalizar o pesquisador da área de Letras. Neste sentido, pode-se afirmar que a Semiótica se revelou como uma linha de pesquisa eficiente para o desenvolvimento de uma leitura mais sistemática sobre o mundo verbal e o mundo não-verbal. Verificou-se, portanto, uma abertura de estudo para além do texto verbal.

Considerando as contribuições da Semiótica das Paixões, pode-se perceber como as canções de fado de Amália Rodrigues expressam, por meio do estudo do plano do conteúdo e do plano da expressão musical, os estados de alma de um enunciador. Este apresenta estados passionais que evidenciam a carga das emoções presentes no perfil melódico da voz de Amália Rodrigues.

Verificou-se que a tensão psíquica do plano do conteúdo das canções compatibilizou-se com a tensão acústica, decorrente dos ataques rítmicos das consoantes e o prolongamento das vogais. Com isso, foi possível perceber a configuração do processo de passionalização melódica, o qual se constituiu por meio das relações disjuntivas entre o sujeito da canção e o seu objeto-valor. A partir da análise do *corpus*, foi possível evidenciar que a microssintaxe da solidão é expressa pelo querer-ser e, assim como a tristeza, pode ser descrita por meio do arranjo modal não-poder-ser. A macrossintaxe destas paixões revelou o encadeamento de outras configurações passionais, tais como: a angústia, a amargura e a infelicidade.

Deve-se considerar ainda que, na instrumentalização do pesquisador, a teoria Semiótica de linha francesa revelou-se essencial para o estudo das significações passionais nas canções de fado que compõem o *corpus* desta pesquisa. A Semiótica viabilizou a criação de uma abordagem teórica e analítica capaz de fornecer meios para definir o que é a solidão e a tristeza, no âmbito deste estudo.

Por meio das bases teóricas e analíticas da teoria Semiótica, foi possível notar que o enunciador das canções de fado não podia obter a conjunção desejada, apesar de manifestar um querer, o desejo de conjunção. Além disso, a solidão e a tristeza foram definidas como paixões durativas, na medida em que se prolongaram temporalmente e se intensificaram, caracterizando o sofrimento do enunciador.

Em síntese, além de a teoria Semiótica ter contribuído para que fosse

possível a definição dos estados de alma da solidão e da tristeza nas canções de fado, no âmbito desta dissertação, ela foi fundamental para o desenvolvimento acadêmico, no que se refere à formação como pesquisadora na área de Letras e Ciências Humanas. Isto porque forneceu bases sólidas e diretrizes consistentes no aprimoramento enquanto profissional na área de Letras e Literatura, viabilizando o futuro amadurecimento na formação continuada.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, *Dicionário Escolar da língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- ALMEIDA, Amaro de. *Reflexões sobre a origem do fado*. Lisboa: Ed. Império, 1944.
- AMARO, José. ALMEIDA, José Soares de. *Variações sobre o fado*. Lisboa: Edições de Bolso, 1967.
- BAPTISTA, António. O Fado no Passado e no Presente. *Jornal A voz do Minho*, Lisboa, 31 de março de 1979. Caderno n.651.
- BARRETO, Mascarenhas. *Fado: origens líricas e motivação poética*. Lisboa: Editorial Aster LDA, 1984.
- _____. *Fado, a canção portuguesa*. Lisboa: Oficina Gráfica Boa Nova Lda, 1959.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- _____. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- _____. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro semiótico*, Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. 2 Ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BERTRAND, Dennis. *Caminhos da semiótica literária*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro popular português*. Lisboa: J.A.Rodrigues & C. Editores, 1911.
- _____. *História da poesia popular portuguesa*. Lisboa: Vega, 1987.
- _____. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- BRANCO, Carlos. BARRETO, Mascarenhas. *Portugal do Fado*. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.
- BRITO, Joaquim Pais de. *Fado (Vozes e Sombras)*. Lisboa: Electra, 1994.
- CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- FIORIN, José Luiz. *Modalização: da língua ao discurso*. Alfa, São Paulo, 44, p.171-192, 2000.

_____. As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatório. *Alfa*, São Paulo, 32, p.53-67, 1988.

FERREIRA, Rui Manuel Martins. *Amália Rodrigues: com que voz, cho(ra)rei meu triste fado! A poesia no universo da fadista de Amália*. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as mulheres. Universidade Aberta, Lisboa, 2006.

FREITAS, Frederico de. Fado, canção da Cidade de Lisboa: suas origens e evolução. *Língua e Cultura III*, 3, 1973.

GOUVEIA, Daniel. *Ao fado tudo se canta?* 2 Ed. Lisboa: DG edições, 2013.

GRAÇA, Fernando Lopes. *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1953.

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.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

LOPES, Samuel. *Fado Portugal: 200 anos de fado*. Lisboa: Seven Muses Musicbooks, 2011.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira. *Da Semiótica da Ação à Semiótica das Paixões*. MOARA, Univ. Federal do Pará, v.1, p.123-142, 2004.

MOURA, Vasco Graça. *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados*. Lisboa: Tugaland, 2009.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina. *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. 3 Ed. São Paulo: Cortez, 2007.

NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. 2 Ed. Lisboa: Público/Corda Seca, 2012.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PAIS, José Machado. *Nos rastros da solidão: deambulações sociológicas*. Porto: Editora Ambar, 2006.

_____. *Tempos de solidão*. Ciência Hoje, Universidade Federal de Minas Gerais, v.14, p.14-15, 2013.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. Ed. reorganizada e acrescida de novos textos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIMENTEL, Alberto. *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado*. Lisboa: Dom Quixote, 1904.

RODRIGUES, Amália. *Versos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1997.

SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália – Uma Biografia*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

SARDINHA, José Alberto. *A origem do fado*. Lisboa: Tradisom, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

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*. 2 Ed. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical*. Lisboa: Companhia Tipográfica, 2 Ed. I, 1899.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

APÊNDICES

APÊNDICE A

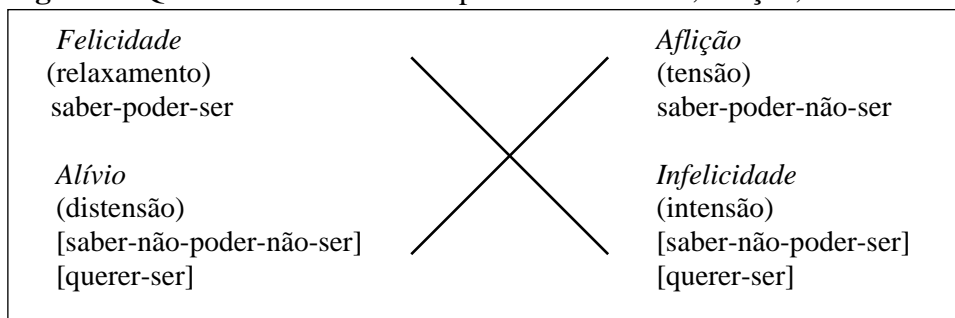
Quadro 1 – Sobremodalizações decorrentes do querer-ser e dever-ser

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).

APÊNDICE B

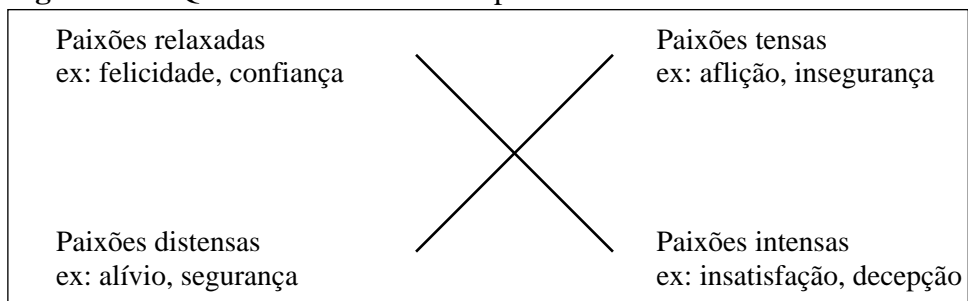
QUADRADO SEMIÓTICO DA FELICIDADE E DA AFLIÇÃO

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

Fonte: Barros, (1990, p.60)

APÊNDICE C

Quadrado Semiótico das Paixões Relaxadas e Tensas

Figura 2 - Quadrado semiótico das paixões relaxadas e tensas**Fonte:** Barros, (1990, p.63)

APÊNDICE 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)

APÊNDICE E

Canção 1 – “Trago Fados nos Sentidos”

1 Trago fados nos sentidos

2 Trago fados nos sentidos

3 Tristezas no coração

4 Trago os meus sonhos perdidos

5 Em noites de solidão

6 Trago versos, trago sons,

7 De uma grande sinfonia

8 Tocada em todos os tons

9 Da tristeza e da alegria

10 Trago amarguras aos molhos

11 Lucidez e desatino

12 Trago secos os meus olhos

13 Que choram desde menino

14 Trago noites de luar

15 Trago planícies de flores

16 Trago o céu e trago o mar

17 Trago dores ainda maiores. (RODRIGUES, 1997, p.26)

APÊNDICE F

Canção 2 – “O Fado Chora-se Bem”

1 O fado chora-se bem

2 Mora numa rua escura

3 A tristeza e amargura,

4 Angústia e a solidão.

5 No mesmo quarto fechado

6 Também lá mora o meu fado

7 E mora o meu coração

8 E mora o meu coração

9 Tantos passos temos dado

10 Nós, as três, de braço dado

11 Eu, a tristeza e a amargura

12 À noite, um fado chorado,

13 Sai deste quarto fechado

14 E enche esta rua tão escura

15 E enche esta rua tão escura

16 Somos usineiros do tédio

17 Senhor que não tem remédio

18 Na persistência que tem

19 Vem pra o meu quarto fechado

20 Senta-se ali ao meu lado

21 Não deixa entrar mais ninguém

22 Não deixa entrar mais ninguém

23 Nesta risonha amurada

24 Não há lugar pra mais nada

25 Não cabe lá mais ninguém

26 Só lá cabe mais um fado

27 Que deste quarto fechado

28 O fado chora-se bem

29 O fado chora-se bem. (RODRIGUES, 1997, p.34-35)

APÊNDICE G

Canção 3 – “Estranha forma de vida”

1 Estranha forma de vida

2 Foi por vontade de Deus

3 Que eu vivo nesta ansiedade.

4 Que todos os ais são meus,

5 Que é toda minha a saudade.

6 Foi por vontade de Deus.

7 Que estranha forma de vida

8 Tem este meu coração:

9 Vive de forma perdida;

10 Quem lhe daria o condão?

11 Que estranha forma de vida.

12 Coração independente,

13 Coração que não comando:

14 Vives perdido entre a gente,

15 Teimosamente sangrando,

16 Coração independente.

17 Eu não te acompanho mais:

18 Pára, deixa de bater.

19 Se não sabes onde vais,

20 Porque teimas em correr,

21 Eu não te acompanho mais. (RODRIGUES, 1964)

APÊNDICE H

Canção 4 – “Com que voz”

1 Com que voz

2 Com que voz chorarei meu triste fado,
3 que em tão dura paixão me sepultou.
4 que mor não seja a dor que me deixou
5 o tempo, de meu bem desenganado.

6 Mas chorar não estima neste estado
7 aonde suspirar nunca aproveitou.
8 triste quero viver, pois se mudou
9 em tristeza a alegria do passado.

10 Assim a vida passo descontente,
11 ao som nesta prisão do grilhão duro
12 que lastima ao pé que a sofre e sente.

13 De tanto mal, a causa é amor puro,
14 devido a quem de mim tenho ausente,
15 por quem a vida e bens dele aventuro. (RODRIGUES, 1970)

APÊNDICE I

Canção 5 – “Solidão”

1 Solidão

2 Solidão de quem tremeu

3 A tentação do céu

4 E dos encantos, o que o céu me deu

5 Serei bem eu

6 Sob este véu de pranto

7 Sem saber se choro algum pecado

8 A tremer, imploro o céu fechado

9 Triste amor, o amor de alguém

10 Quando outro amor se tem

11 Abandonado, e não me abandonei

12 Por mim, ninguém

13 Já se detém na estrada. (BRITO, 1955)

APÊNDICE J

Canção 6 – “Triste Sina”

1 Triste sina

- 2 Mar de mágoas sem marés
- 3 Onde não há sinal de qualquer porto.
- 4 De lés a lés o céu é cor de cinza
- 5 E o mundo desconforto
- 6 No quadrante deste mar, que vai rasgando,
- 7 No horizonte, sempre iguais à minha frente,
- 8 Há um sonho agonizando
- 9 Lentamente, tristemente...

- 10 Mãos e braços, para quê?
- 11 E para quê, os meus cinco sentidos?
- 12 Se a gente não se abraça e não se vê,
- 13 Ambos perdidos.
- 14 Nau da vida que me leva
- 15 Naufragando em mar de treva,
- 16 Com meus sonhos de menina.
- 17 Triste sina!

- 18 Pelas rochas se quebrou
- 19 E se perdeu a onda deste sonho
- 20 Depois ficou uma franja de espuma
- 21 A desfazer-se em bruma
- 22 No meu jeito de sorrir ficou vincada
- 23 A tristeza, de por ti, não ser mais nada
- 24 Meu senhor de todo o sempre,
- 25 Sendo tudo, não és nada! (RODRIGUES, 1985)

APÊNDICE K

Canção 7 – “Ai esta pena de mim”

1 Ai esta pena de mim

2 Ai esta angústia sem fim

3 Ai este meu coração

4 Ai esta pena de mim

5 Ai a minha solidão

6 Ai a minha infância dorida

7 Ai o meu bem que não foi

8 Ai a minha vida perdida

9 Ai lucidez que me dói

10 Ai esta grande ansiedade

11 Ai este não ter sossego

12 Ai passado sem saudade

13 Ai minha falta de apego

14 Ai de mim que vou vivendo

15 Em meu grande desespero

16 Ai tudo o que não entendo

17 Ai o que entendo e não quero. (RODRIGUES, 1997, p.18-19)

APÊNDICE L
Canção 8 – “Grito”

1 Grito

2 Silêncio!

3 Do silêncio faço um grito

4 O corpo todo me dói

5 Deixai-me chorar um pouco.

6 De sombra a sombra

7 Há um Céu...tão recolhido...

8 De sombra a sombra

9 Já lhe perdi o sentido.

10 Ao céu!

11 Aqui me falta a luz

12 Aqui me falta uma estrela

13 Chora-se mais

14 Quando se vive atrás dela.

15 E eu,

16 A quem o céu esqueceu

17 Sou a que o mundo perdeu

18 Só choro agora

19 Que quem morre já não chora.

20 Solidão!

21 Que nem mesmo essa é inteira...

22 Há sempre uma companheira

23 Uma profunda amargura.

24 Ai, solidão

25 Quem fora escorpião

26 Ai! solidão

27 E se mordera a cabeça!

28 Adeus

29 Já fui para além da vida

30 Do que já fui tenho sede

31 Sou sombra triste

32 Encostada a uma parede.

33 Adeus,

34 Vida que tanto duras

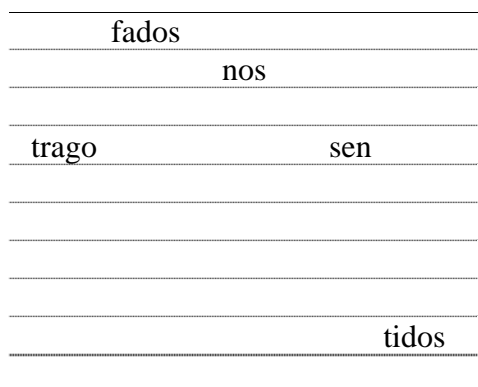
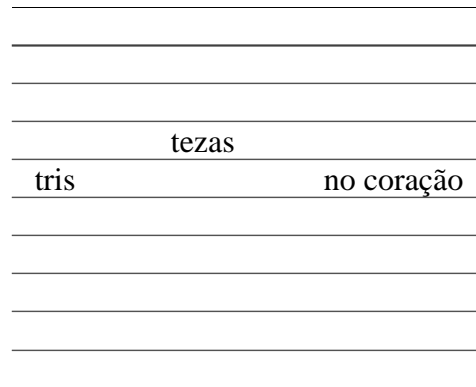
35 Vem morte que tanto tardas

36 Ai, como dói

37 A solidão quase loucura. (RODRIGUES, 1997, p.42-43)

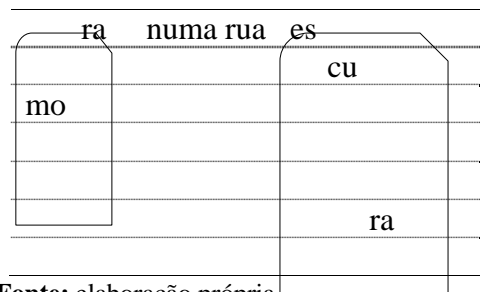
APÊNDICE M

Mapeamentos Melódicos da Canção 1

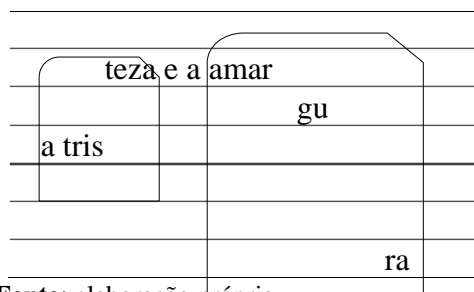
Figura 3 - Mapeamento melódico 1**Fonte:** elaboração própria**Figura 4** – Mapeamento melódico 2**Fonte:** elaboração própria

APÊNDICE N

Mapeamentos Melódicos da Canção 2

Figura 5 – Mapeamento melódico 1

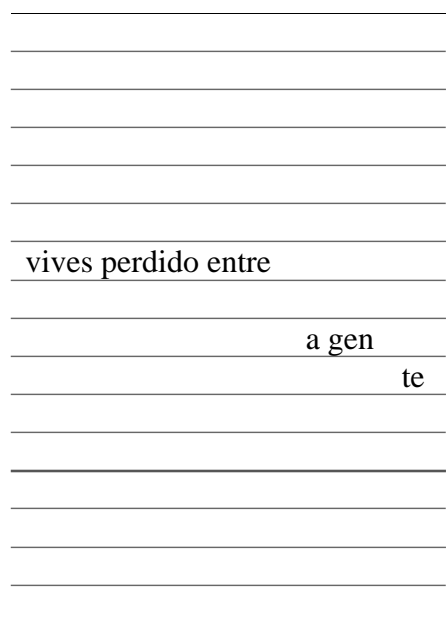
Fonte: elaboração própria

Figura 6 – Mapeamento melódico 2

Fonte: elaboração própria

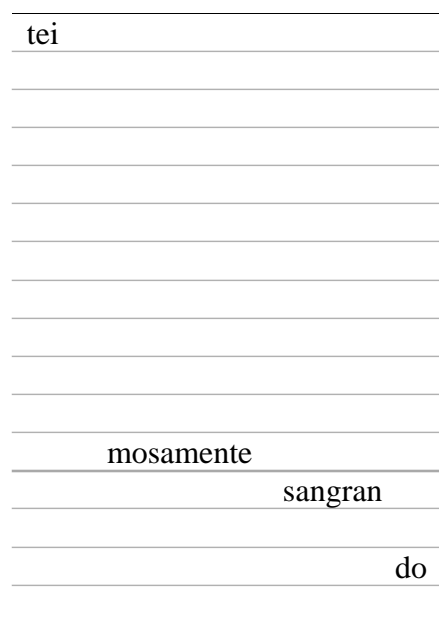
APÊNDICE O
Mapeamentos Melódicos da Canção 3

Figura 7 – Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

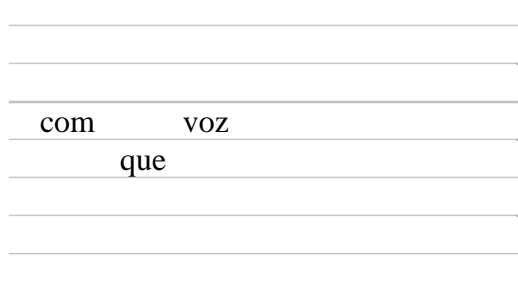
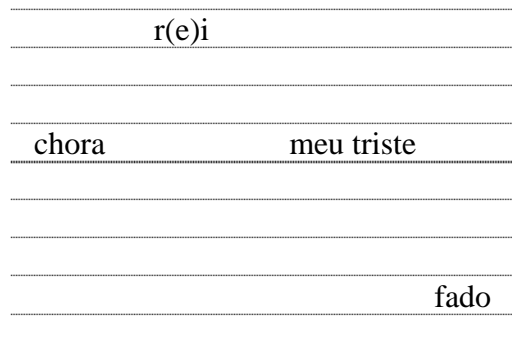
Figura 8 – Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

APÊNDICE P

Mapeamentos Melódicos da Canção 4

Figura 9 – Mapeamento melódico 1**Figura 10** – Mapeamento melódico 2

APÊNDICE Q
Mapeamentos Melódicos da Canção 5

Figura 11 – Mapeamento melódico 1

meu
dão de quem

soli
tre

Fonte: elaboração própria

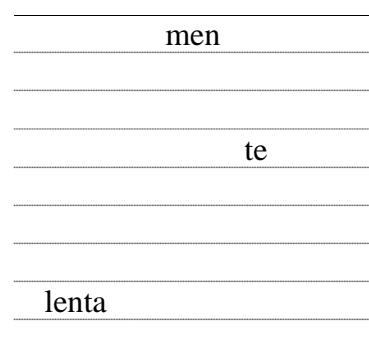
Figura 12 – Mapeamento melódico 2

ção
a tenta
do céu

Fonte: elaboração própria

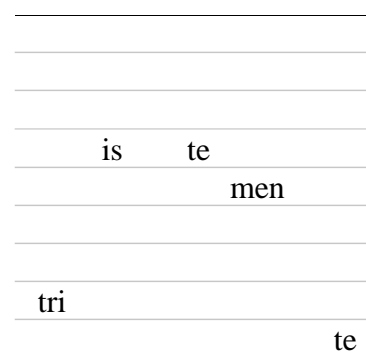
APÊNDICE R -
Mapeamentos Melódicos da Canção 6

Figura 13 – Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria

Figura 14 – Mapeamento melódico 2



Fonte: elaboração própria

APÊNDICE S

Mapeamentos Melódicos da Canção 7

Figura 15 – Mapeamento melódico 1

ai esta
pena de

mim

Fonte: elaboração própria

Figura 16 – Mapeamento melódico 2

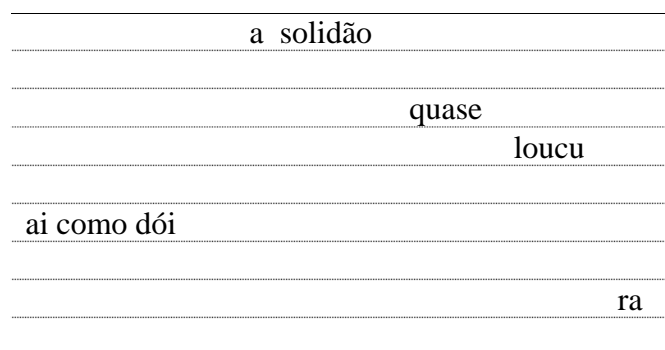
mi
ai a nha soli

dão

Fonte: elaboração própria

APÊNDICE T
Mapeamento Melódico da Canção 8

Figura 17 – Mapeamento melódico 1



Fonte: elaboração própria