

Tempo de valsa brasileira

Ana Cristina Fricke MATTE – FALE/UFMG

1. Duas cristalizações

A forma artística decorre ... da necessidade básica de reconstituição e perpetuação do CORPO sensível no “corpo” da obra. (...) Temos, então, como resultado, o presente extenso ou, ainda, o instante enunciativo que se transforma em duração e assegura, assim, os elos contínuos da obra. Nesse sentido, duração equivale à noção de corpo. (TATIT, 1998, p. 46-47)

A percepção do tempo na canção e mesmo na fala é relativa: aquilo que percebemos como de igual duração depende do contexto de realização. Por exemplo, se ouvirmos um /a/ e um /i/ de duração absoluta (em milissegundos) exatamente igual, tendemos a perceber o /i/ mais longo do que o /a/ em função da duração intrínseca de cada segmento no português brasileiro (BARBOSA, 2004). Em trabalho apresentado no “I Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais” (MATTE, 2005), nossos resultados permitiram argumentar que a interpretação musical depende de uma negociação entre a precisão e a emoção, sendo esta definida como perturbação do padrão esperado. Em outras palavras, a naturalidade na execução musical seria obtida pela introdução de imperfeições no que se refere à precisão rítmico-melódica instrumental, incluída aí a voz como instrumento.

Temos, portanto, uma relação entre a precisão, a reiteração, a memória, de um lado, e a imperfeição e a novidade, de outro. Precisão e reiteração como recursos para a memorização criam o efeito de sentido de global, enquanto a imperfeição e a novidade emergindo da regularidade são efeitos locais, trazem a atenção para o local. Podemos, então, inferir uma relação entre a tematização e o extenso e a passionalização e o local, como pode ser observado no gráfico da Figura 1, onde a profundidade extensa recebe a categoria local/global e a profundidade intensa recebe a categoria racional/emocional. Cabe lembrar que aqui a categoria racional/emocional remete a

perfeito/imperfeito, tal como a oposição entre a arte clássica e a arte barroca, e, por isso, o emocional recebe intensidade máxima, a imperfeição tendendo ao infinito. O limite para a emoção é, segundo o gráfico, o local, o instante, aquém do qual não é possível a existência corporal – como diz Tatit, duração é corpo – enquanto o limite para o global é infinito, pois a reiteração que define o global não possui, ao menos conceitualmente, limites para sua existência. Esses limites definem a forma da linha no gráfico.

O gráfico da Figura 1, portanto, é uma outra maneira de apresentar a oposição entre a tematização e a passionalização. A tematização, pelo recurso à reiteração, produzindo efeito de corporificação cujo propósito é unir as pontas soltas das relações, transforma a canção, ao extremo, em um elemento tátil, delimitável, um corpo com peso e medida que pode ser carregado e reproduzido tal qual foi originalmente produzido. Uma cristalização que produziria cristais de tempo. A passionalização, pela exacerbação das durações e das linhas melódicas, cujo propósito é medir e, assim, reafirmar a distância entre os corpos, transforma a canção, ao extremo, num elemento etéreo, sem peso, sem propriedades físicas. Essa cristalização produziria o brilho dos cristais.

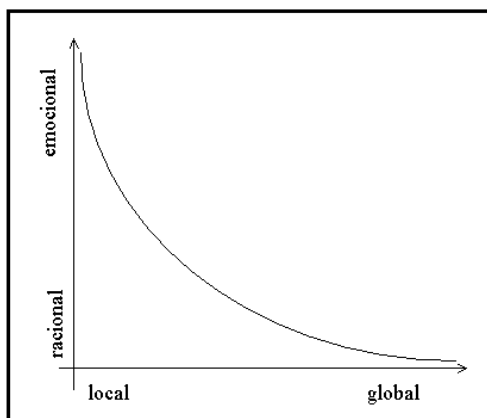


Figura 1

Os dois extremos mencionados explicam a necessidade de que tais processos – a passionalização e a tematização – sejam, na canção, necessariamente complementares. A canção como matéria delimitável não existe mais como canção, assim como a canção como pura energia inefável também não. Sendo assim, o gráfico proposto para uma correlação de valores tensivos na canção é compatível com a noção de arquicanção proposta por Tatit.

Outro aspecto importante a ser notado é que a profundidade extensa não carrega uma categoria temporal, tal como instantâneo/durativo, mas uma categoria espacial, local/global. Apostamos nessa relação em função do sentido da palavra cristalizar: formar cristais, de caráter permanente, a partir de uma matéria provisória, efêmera. Permanente e efêmero contém semas que se opõem em uma categoria temporal, mas o objeto de origem e o objeto criado ocupam espaço, são matéria. É a partir dessa leitura que podemos verificar, no sistema expresso pelo gráfico da Figura 1, os dois tipos de cristalização propostos na introdução: a cristalização passional é aquela que investe no local, na intensidade emocional, no brilho dos cristais, enquanto a cristalização temática é aquela que investe no global, na extensidade racional, na corporeidade dos cristais. Nenhuma das duas ocupa posições extremas no sistema, permanecendo nos limites entre o quase corporal da canção temática e o quase inefável da canção passional. Em outras palavras, a canção temática simula a corporificação do tempo, enquanto a canção passional simula sua dissolução.

2. Aspectualização temporal

A debreagem temporal é capaz de causar efeitos diversos, bastante explorados por Fiorin (1996, p.127-255). A projeção do tempo depende, em primeiro lugar, da concomitância entre o tempo da enunciação e o tempo da referência; em segundo lugar depende da concomitância ou não do tempo de referência com o tempo do discurso.

O momento de referência pode ser a queda de uma estrela cadente. Vejamos alguns textos com esse referente e diferentes concomitâncias: a) *Adormeceu antes de a estrela cair*: texto enuncivo, não concomitância entre tempo de referência e tempo do discurso

(anterioridade); b) *Ele acordou muito depois de a estrela cair*: texto enuncivo, não concomitância entre tempo de referência e tempo do discurso (posterioridade); c) *Estávamos olhando quando a estrela caiu*: texto enunciativo, concomitância entre tempo de referência e tempo do discurso; d) *Calma que logo você verá a estrela cair*: texto enunciativo, não concomitância entre tempo de referência futuro e tempo do discurso presente.

A aspectualização, *stricto sensu*, é um parecer de um observador sobre as formulações processuais que recobrem a organização narrativa na conversão para o nível discursivo (GREIMAS & COURTÉS, s/data, p. 28-30). Esse observador é um ator do discurso, que pode estar sincretizado com papéis actanciais ou mesmo com a figura do narrador, o que, aliás, é bastante freqüente. Resumidamente falando, o observador sobre-determina as projeções sintáticas de tempo/espaço e pessoa com o caráter de continuidade ou descontinuidade. No tempo, vão aparecer as formulações de aceleração/desaceleração e de duração/pontualidade, dentre outras. A aspectualização tem papel importante na caracterização da disposição passional do sujeito: um tímido seria, por exemplo, uma pessoa exagerada, com espaço restrito e fechado; o ansioso, por sua vez, uma pessoa também exagerada, mas com tempo acelerado: vive aos sobressaltos.

Tempo, espaço e pessoa, portanto, aparecem em cinco patamares de organização: da enunciação, da referência, do discurso, do texto e da aspectualização. Em textos simples podemos mesmo fazer um quadro desses patamares (textos mais complexos apresentam variações que exigiriam mais de um quadro). O mesmo exemplo pode ser retomado para exemplificação dos patamares temporais.

Tabela 1: Aqui estou muito sozinho, pois a Maria não quis deixar o campo e vir para a cidade comigo

	peessoa	espaço	tempo
enunciação	Eu	Aqui	Agora
referência	eu	aqui	agora
discurso	eu, Maria	aqui (cidade), campo	presente, passado
texto	eu – maria – comigo (eu + Maria)	aqui – campo – cidade	presente – passado – passado
aspectualização	insuficiência/ justa medida	perto/longe vasto/restrito	prospectividade/ retrospectividade continuação/ terminatividade

Passemos, agora, à análise da canção *Valsa Brasileira* (Edu Lobo/Chico Buarque) propriamente dita:

*Vivia a te buscar porque pensando em ti corria contra o tempo
 Eu descartava os dias em que não te vi
 Como de um filme a ação que não valeu
 Rodava as horas pra trás
 Roubava um pouquinho
 E ajeitava o meu caminho pra encostar no teu
 Subia na montanha não como anda um corpo mas um sentimento
 Eu surpreendia o sol antes do sol raiar
 Saltava as noites sem me refazer
 E pela porta de trás da sala vazia
 Eu ingressaria
 E te veria
 Confusa por me ver
 Chegando assim
 Mil dias antes de te conhecer*

Esse texto baseia-se na exploração dos recursos de debragem para criar um efeito de sensível, baseado no inteligível (no plano do conteúdo). Como é construído esse efeito? O ponto de partida é a subversão figurativo/temática da expressão “correr contra o tempo”. A

expressão significa correntemente uma aceleração do fazer em busca de uma performance máxima num mínimo de tempo. Performance máxima é fazer mais do que o esperado, ou seja, um fazer exagerado. Nesse texto, a expressão é tomada palavra por palavra: “correr” significa deslocamento espaço-temporal, “contra” é tomado como indicando direção contrária (uma das acepções possíveis) ao invés do sentido de concorrência. Nem o tempo é o mesmo: no uso comum, o tempo da expressão é andamento: correr contra o tempo significa competir com o andamento do tempo. No texto de Chico, o tempo é cronológico: correr contra o tempo é seguir na direção oposta à direção do tempo.

A debragem de tempo, nesse texto, cria um tempo de referência *agora*, embreagem enunciativa, pois tempo de referência é concomitante com tempo da enunciação. Este é um dos recursos usados para presentificar o relatar e não o que está sendo relatado, pois isso acontece em não concomitância com o tempo de referência, sempre em relação de anterioridade.

São cinco momentos de anterioridade, onde o *antes 2* é anterior ao *antes 1* e assim por diante (Tabela 2).

Tabela 1 – Tempo

enunciação	agora
referência	passado
antes 1	passado inespecífico (vivia)
antes 2	passado específico (dias em que não te vi)
antes 3	passado inespecífico (horas pra trás)
antes 4	passado inespecífico (as noites saltadas)
antes 5 = referência 2	passado específico (mil dias antes de te conhecer)

Tabela 2 – Espaço

enunciação	aqui
referência	lá (te buscar)
longe 1	nega a referência / corria contra
longe 2	caminho encostar
longe 3	montanha
longe 4	porta de trás
longe 5	sala vazia

Em termos de espaço, o *longe 2* é mais distante que o *longe 1*, e assim por diante (Tabela 3).

Tabela 3 – Pessoa

enunciação	Eu
referência	Eu/Tu
presença 1	ausência generalizada: vivia a te buscar
presença 2	ausência específica: dias em que não te vi
presença 3	não ausência: caminho pra encostar no teu
presença 4	não ausência generalizada: montanha/ sentimento/ sol
presença 5 = referência 2	ausência específica: sala vazia
presença 6	presença: te veria

A aspectualização actancial indicada na Tabela 6 relaciona a *presença 2* como mais “presente” que a *presença 1* e assim por diante.

O próximo passo da análise consiste em definir a tabela geral da debreagem (Tabela 5).

Tabela 4 – Debreagem

	pessoa	espaço	tempo
enunciação	eu	aquí	agora
referência	eu/tu	lá	passado
discurso	eu, tu, sol	indefinido, caminho, montanha, sala	dias, horas antes
texto	eu – tu – eu – tu – meu – teu – eu – sol – eu – tu	rodar pra trás, meu caminho, encostar, teu (caminho), montanha, andar, porta de trás, sala vazia, ingressar, chegar	passado → dias em que não te vi → antes do sol raiar → mil dias antes de te conhecer
aspectualização	ausência/presença geral/específico excessivo/na medida	longe/perto frente/trás alto/baixo dentro/fora vasto/restrito vazio/cheio	continuação/parada aceleração/desaceleração prospectividade/ retrospectividade incoatividade/terminatividade/ duração

O tempo cria uma segunda referência no passado, um passado específico que se contrapõe ao passado inespecífico tanto do momento de referência quanto da primeira anterioridade. O tempo salta para o

passado, acelerado, descontínuo, numa prospectividade às avessas, que é saudade de um tempo que ainda “vai ter sido”. Trata-se de uma conjunção apressada e gulosa de um agora da enunciação com um passado distante: o tempo é simulacro de tempo.

O espaço tem também duas referências, e o percurso de uma a outra é concebido como um percurso que vai de um espaço amplo, ilimitado, o “todo lugar” característico da busca, até um espaço fechado, restrito, limitado, o ponto final da busca: a sala. A aspectualização cria, no texto como um todo, um efeito de concentração.

A pessoa de referência é uma só, ou melhor, duas vinculadas: o eu/tu cuja concomitância com a enunciação cria uma presença específica, a qual será dissolvida e retomada no final do percurso.

Mudam o tempo e o espaço do discurso: as pessoas permanecem, mas sua presença é fruto da completa negação inicial da presença. Assim, a concomitância inicial de pessoa transforma-se em concomitância de espaço e tempo. Sendo assim, as pessoas permanecem? O texto produz o efeito de concomitância entre um eu e um tu num espaço/tempo em que eu/tu ainda não existiam. Por isso, posso tomar o sol como ator: o sol antes do sol raiar é a figurativização do eu/tu antes de se conhecerem (e, portanto, antes do eu/tu ter sido criado).

3. Cristalização subversiva do tempo

Observemos agora como a *Valsa Brasileira* produz efeito de cristalização do tempo. A cristalização é um efeito de reembreagem: seja retrospectivo – um passado a ser lembrado –; prospectivo – um futuro desejado – ou mesmo centrado no presente – prazer catártico –; qualquer tempo ao qual a canção se referira será, em função da cristalização, transformado em “agora”. Isso é possível porque a canção pode ser repetida, não importando se sua repetição depende da memória do sujeito que aprendeu a cantá-la ou se depende de uma máquina (um tocador de CD, por exemplo). Sua repetição cria um simulacro de reviver o mesmo momento.

O ritmo dessa canção é um $\frac{3}{4}$, uma valsa, como o próprio nome não deixa duvidar. Enquanto os compassos de número par (binários e quaternários) remetem a um movimento de vai e vem, simulando

movimentos corporais como o caminhar com pesos iguais na categoria do ir/vir, os compassos ternários e mesmo as subdivisões ternárias criam diferentes pesos para os pólos dessa categoria. Podemos dizer que continuamos tendo um movimento de ir e vir, mas o vir, que pode ser definido como a volta ao tempo forte, demora mais do que o ir, que é a partida do tempo forte. Assim, tomada à parte da canção, a valsa seria um ritmo potencialmente passional, pois se baseia na micro-estrutura do descompasso, a estrutura mínima da distância entre o sujeito e o objeto.

Retomando o esquema apresentado na tabela 4, temos uma gradiência entre a *ausência generalizada*, que é o máximo da inespecificação do objeto, e a *presença específica*, o máximo de sua especificação (Figura 2).

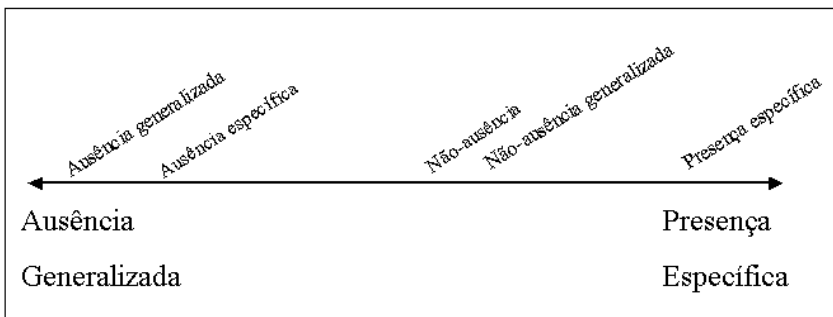


Figura 2

A relação entre o sujeito (eu) e o objeto (tu) da letra da canção no agora imediato da letra – desconsiderando-se o agora produzido pela cristalização, que é de outra natureza, não cronológico – é indefinida. Excelente apelo ao enunciatário, que pode ser desejoso e prospectivo, ou saudoso e retrospectivo, ou alguém que tem, mas quer mais ou, mesmo, alguém que nunca teve nem jamais terá, mas gostaria de ter, ou seja, uma indefinição que permite identificações as mais diversas do enunciatário com o enunciado. Retomando a análise aspectual realizada no tópico anterior, o que temos é um simulacro de concomitância do sujeito com o objeto (outro sujeito) no agora e, vale lembrar, um desejo dessa mesma concomitância num passado definido.

Observando a Figura 1 e a Tabela 5, temos o seguinte movimento do texto: a) nos versos de 1 a 11: da ausência generalizada à não-ausência generalizada; b) nos versos de 11 a 13: da não-ausência generalizada à ausência específica, invertendo, portanto, a direção inicialmente assumida; c) nos versos de 13 a 18: da ausência específica à presença específica, retomando a direção inicial.

Em relação ao tempo, a diferença entre um passado específico e um passado inespecífico consiste na determinação ou não de um horizonte, de um limiar. Ambos são enfoques retrospectivos, mas somente o passado específico é candidato a tornar-se, via simulacro no processo de cristalização, um agora. Vemos, então, que há uma coincidência no texto entre a ausência específica e o passado específico, no início da letra, e entre a presença específica e o passado específico, no final do texto, criando uma linha tensiva que mescla tempo e pessoa e que revela o tema da canção: a transformação, num passado específico, de uma ausência específica em presença específica, ou seja, a conjunção de um eu/tu num passado onde, de fato, estavam não só disjuntos como impossibilitados de estar disjuntos, já que não partilhavam o mesmo espaço (não se conheciam).

Referências

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica – Ensaio*. São Paulo: Anna Blume, 1998.

BARBOSA, Plínio. Elementos para uma tipologia do ritmo (lingüístico) da fala à luz de um modelo de osciladores acoplados. *In Cognition – Cadernos Romênicos em Ciência Cognitiva* 2(1), p. 31-58, 2004.

MATTE, Ana Cristina Fricke. Seria, a poesia, fala emotiva por excelência. In: 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2005, Curitiba. *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes/UFPR, v.1, p. 71-78.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. [sem data]. *Dicionário de Semiótica*. Trad. A. D. Lima, D.L.P. de Barros, E.P.Cañizal, E.Lopes, I.A.da Silva, M.J.C. Sembrá e T.Y.Miyazaki. São Paulo, Ed. Cultrix.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação*. São Paulo, Ática, 1996.