

## AUSÊNCIA EM “MICHELANGELO ANTONIONI”

Renata Mancini<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise da canção “Michelangelo Antonioni”, de Caetano Veloso. Contando com o auxílio da metodologia de análise que nos coloca em mãos a semiótica francesa, procuraremos explicitar os mecanismos textuais utilizados pelo compositor para render homenagem ao grande diretor italiano. Captando com sutileza o eixo principal da obra de Antonioni, Caetano concede em sua canção um papel preponderante à *ausência* e ao *silêncio*. Para isso, traz à tona um certo vácuo existencial que passa a ser enfatizado e expandido na leitura que Antonioni faz das situações e das relações interpessoais. É como se o mestre italiano desse forma com sua proposta a um “déficit existencial” que nos move em direção aos planos, escolhas e ações que nos caracterizam e que nos fazem perceber o mundo em que vivemos de maneira singular. Com um jogo primoroso entre melodia e letra, Caetano foi perspicaz em construir em sua canção essa mesma situação de ausência, esse vácuo tão central na obra de Antonioni.

**PALAVRAS-CHAVE:** Michelangelo Antonioni; semiótica francesa; semiótica da canção.

**ABSTRACT:** This article presents an analysis of the song “Michelangelo Antonioni, by Caetano Veloso. Through the use of the methodology developed by the French semiotics, we show which mechanisms of textual construction are used by the composer to pay his homage to the great Italian director. With a deep understanding of the very core of Antonioni’s work, Caetano ascribe a central role to the *absence* and to *silence* in his song. By doing it, he gives light to a certain existential void that is emphasized in the way Antonioni interprets the inter-personal relationships. It is as if the Italian director could give shape to a certain “existential deficit” responsible to define our goals, choices, and actions that characterize us and make us to perceive the world in a singular way. By putting together song and lyrics in a very clever way, Caetano constructs in his song the same absence situation, this void that is so central to Antonioni’s works.

**KEY WORDS:** Michelangelo Antonioni; French semiotics; semiotics of songs

*A própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor.*

*Essa relação não é “natural”; sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado. A esse silêncio corresponde uma parada repentina de todo o movimento no espaço, uma imobilização do objeto-mundo...*

A.J. Greimas

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto - Universidade Federal Fluminense.

## 1. Introdução

A canção “Michelangelo Antonioni”, de Caetano Veloso (CD – *Noites do Norte*), presta uma homenagem a uma das grandes figuras da célebre escola italiana de cinema dos anos 50. A obra do renomado diretor parece espelhar a mesma ambigüidade observada em sua recepção pelo público e crítica, já que, enquanto uns a exaltam como um dos grandes marcos inovadores da linguagem cinematográfica, outros a repudiam por seu caráter hermético. Os filmes de Antonioni são inegavelmente complexos – seja esteticamente, seja no que diz respeito à temática desenvolvida – e exigem do espectador certa abertura às narrativas em que a lógica da simples causalidade é matizada por exercícios de abstração muitas vezes impermeáveis a conclusões diretas.

Antonioni parece querer trazer à tona os mistérios da existência que, ao fim e ao cabo, conduzem nossas vidas por trás de nossas ações e escolhas, e que, ao mesmo tempo, nos são intangíveis. Embora sua obra seja marcada por diferentes fases, o autor concede a esse caráter de intangibilidade, numa palavra, à ausência, um papel preponderante. É como se nossa percepção da realidade fosse mediada por um vácuo que passa a ser enfatizado e expandido na leitura que Antonioni faz das situações e das relações interpessoais. Daí a centralidade do tema do abandono na constituição de suas narrativas, o que faz com que a realidade retratada ganhe uma roupagem enigmática e “a ação dê lugar a uma estagnação ocupada por vagos sentimentos, humores e idéias”.<sup>2</sup> Nesse sentido, os filmes de Antonioni são tidos como textos incompletos, alicerçados no silêncio, de modo a permanecerem abertos à interação com o espectador que é chamado a vivenciar esse vazio e a preenchê-lo com suas próprias incertezas.<sup>3</sup> Essa parece ser a tônica da obra de Michelangelo Antonioni que Caetano Veloso, com maestria, transporta para sua canção.

## 2. A letra

*Visione del silenzio*  
*Angolo vuoto*

---

<sup>2</sup> BROWN, J. Site <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/antonioni.html>, consultado em 22/09/2005. Na versão original: “Displaced dramatic action leads to the creation of a stasis occupied by vague feelings, moods and ideas.”

<sup>3</sup> Cf. NORTON, G. Site <http://www.geocities.com/hollywood/3781/modernism.html>, consultado em 22/09/2005.

*Pagina senza  
parole  
Una lettera scritta sopra un  
viso Di pietra e vapore  
Amore  
Inutile finestra*

A ausência e o abandono, temas que, como já apontamos, permeiam a obra de Michelangelo Antonioni, são trazidos para a canção de Caetano Veloso de maneira inequívoca. Uma leitura ainda que superficial da letra aponta para as isotopias figurativas “silenzio” (silêncio), “vuoto” (vazio), “senza” (sem), que convergem para o tema da ausência, do vazio total. As figuras “pietra” (pedra) e “vapore” (vapor) postas em contraposição negam-se mutuamente, dado que são estados opostos da matéria (sólido e gasoso) que inexistem ao mesmo tempo. Assim, a imagem criada pelo verso “una lettera scritta sopra un viso di pietra e vapore” (uma carta escrita sobre um rosto de pedra e vapor) indica que a única figura representando a existência de algo concreto (“una lettera”) foi escrita sobre algo inexistente (“un viso di pietra e vapore”), o que sugere que, nesse universo difuso, qualquer esforço de criação – que poderia ser também entendido como um esboço de movimento – não se sustenta e se volta novamente ao nada. É a própria figurativização de uma ausência de orientação que desfaz qualquer esforço de criação de sentido.

É um estado de vertigem que imobiliza, e essa ausência de movimento é construída na canção não no nível dos temas e figuras, mas na própria estruturação do texto. Como não há verbos, podemos dizer que aqui predominam os valores remissivos (ZILBERBERG, 2006a, pp.133-4) próprios da nominalização. E, considerando que a esse fazer remissivo corresponde uma *parada* e, no caso dessa letra, uma *parada* que dura, é forçoso reconhecer que o tempo emissivo – ou seja, o tempo da ação e do movimento – se mantém em suspenso. Essa situação caracteriza um estado passional pleno, por assim dizer, já que este é marcado pelo estatismo, por não se resolver em uma ação, isto é, em um programa narrativo. Em outras palavras, nesse caso, não há o desdobramento da paixão em ação, inclusive porque não há uma direção estabelecida para que a ação se desenvolva.

A *debreament actancial*<sup>4</sup> é *enunciva* (tudo de que se fala é assunto), não há marcas temporais *debreadas* (há apenas o particípio passado do verbo escrever) e nem tampouco marcas de espaço. Há, portanto, um distanciamento da instância de enunciação que, projetando o vazio, parece querer construir uma dimensão etérea onde domina a ausência.

Por fim, o amor é apresentado como um esboço de fuga dessa situação de inanidade, como uma janela que poderia significar uma saída, uma orientação, portanto, que apontasse para fora desse estatismo (“amore inutile finestra”). No entanto, essa possibilidade é logo descartada, visto que o amor se mostra um expediente inútil para levar a cabo um afastamento da dimensão passional. Ao contrário, ele não representa uma quebra nessa *parada*, o que faria recobrar o movimento. Embora se mostre como um rudimento de inclinação orientada, o amor, na verdade, representa uma abertura ao estado passional. Ele próprio é fonte de uma condição de emotividade que se impõe e dissipa as metas, as escolhas, em uma palavra, a orientação do movimento. Sem isso, tudo permanece estático e vazio.

No artigo “A Duração Estética” (1999), Luiz Tatit examina algumas idéias de A. J. Greimas, o fundador da semiótica discursiva, para quem a duração é uma “‘realidade escondida’ ou um ‘ser escondido’ num contexto de ‘parada do tempo’, durante o qual surgem os sinais de estesia na forma de ‘esperança de uma vida verdadeira’ ou ‘de uma fusão total de sujeito e objeto’”. A canção de Caetano, fiel à visão de Antonioni, parece querer reconstituir essa realidade “verdadeira” que subsume os fatos através dos quais existimos. É, dessa maneira, uma representação desse momento de estesia tratado por Greimas, momento este em que há o simulacro da conjunção plena entre o *sujeito* e o *objeto*. Há, nesse caso, uma desintegração dos pólos *sujeito* e *objeto* pelo restabelecimento da situação de um *uno* indiferenciado que apenas se desfaria – ou melhor, que apenas seria resolvido – com o início do processo oposto, ou seja, com o movimento que tende à cisão (discretização). Nesses termos, a *estese* é entendida como o movimento inverso da resolução dos sincretismos, dado que é uma tensão para a unidade. Assim sendo, na

---

<sup>4</sup> Quando o sujeito da enunciação toma a palavra, define-se um “*eu* que diz” – que pode ser projetado no enunciado ou permanecer implícito. A *debreament actancial* é a estratégia de projeção desse *eu* no enunciado. Esta projeção pode se dar seja pela instauração direta no enunciado do *eu* enunciativo em primeira pessoa (*debreament actancial enunciativa*), seja por sua ocultação, com o emprego da terceira pessoa (*debreament actancial enunciva*). A primeira estratégia constrói um efeito de sentido de subjetividade, em contraposição à segunda, que constrói um efeito de objetividade. Para um tratamento detalhado da operação de *debreament*, ver Fiorin, 1999.

situação de estesia, não há ainda a noção de orientação, nem mesmo a noção de polaridade. É a situação de vazio total de sentido (entendido aqui como direção). Desse modo, a idéia do sujeito que vai atrás do objeto para construir a sua própria identidade passa a não existir ou, em outras palavras, o ser que é processo deixa de existir como estado fixo.

Pela perspectiva tensiva, e contando com o auxílio da noção – inspirada na fenomenologia de Merleau-Ponty – de *campo de presença*, fica clara a razão pela qual nessa dimensão estática a identidade do ser não se delinea. Relembremos que o *campo de presença* é a arena onde se relacionam os pólos *sujeito* e *objeto*, sendo que a própria constituição de ambos se dá na simultaneidade da presença de um para o outro. Entendido dessa maneira, o *campo de presença* nada mais é do que a contrapartida tensiva<sup>5</sup> das relações *juntivas* entre *sujeito* e *objeto*. Entretanto, ao fazermos esta afirmação estamos dizendo uma meia verdade. Expliquemo-nos brevemente.

A *junção* tem como pré-requisito a mobilização de um sujeito que se entende como tal a partir do momento em que entra em movimento para liquidar uma falta que decorre de sua distância (temporal ou espacial) em relação a um objeto-valor. Isso quer dizer que, neste caso, o sujeito apenas assume uma identidade definida a partir de seu estado disjuntivo e, conseqüentemente, em sua busca da conjunção com o objeto-valor. O *campo de presença* trata da mesma relação, porém a apresenta numa versão mais tênue. Refuta exatamente a predeterminação dos pólos – sujeito/objeto – dessa interação e propõe sua contínua e ininterrupta determinação mútua. Não se trata apenas de privilegiar a junção em si mesma, em detrimento de seus pólos constitutivos, mas, sobretudo, trata-se de conceber os pólos na e pela relação, na simultaneidade da presença de um para o outro. Desse modo, o *ser* e o *mundo*<sup>6</sup> definem-se na reciprocidade que estabelecem entre si. E não apenas isso: é dada primazia absoluta ao *ato perceptivo* na própria organização do *campo de presença*. Como conseqüência, a *existência semiótica* passa a ser idealizada como um objeto de saber para um sujeito cognitivo, com a importante ressalva a ser feita de que “haveria que dar um passo a mais e reconhecer, em tal relação cognitiva, a base perceptiva da apreensão de toda significação” (FONTANILE e ZILBERBERG, 2001, p.124).

<sup>5</sup> Para maiores informações sobre os estudos tensivos do texto, ver Fontanille e Zilberberg, 2001 ou Zilberberg, 2006a e 2006b.

<sup>6</sup> Usamos o termo *mundo*, nesse contexto, para denotar tudo aquilo que não foi demarcado como *eu* pelo ato perceptivo do sujeito. Ao usar este termo, não estamos, de maneira alguma, nos apartando da dimensão textual.

O *campo de presença* é a arena perceptiva onde o sujeito se constitui como tal em relação ao seu entorno. Precisamente nesses termos é que se consolida a formulação da *existência semiótica* como uma existência temporal, pela qual o *ser* apenas se configura como tal, quando inserido em um percurso delimitado por sua própria interação com o *mundo*. Dito de outro modo, o *ser* se constrói na passagem por um percurso que é delimitado por sua própria percepção. O domínio considerado para a delimitação desse percurso é aquele determinado pelo *alcance espaço-temporal* do *ato perceptivo*, que pode ser expresso tanto em termos da extensão dos objetos percebidos, denominada por Fontanille e Zilberberg (2001) *apreensão*, quanto em termos da intensidade das percepções, ou *foco*.

Dito de outro modo, para que qualquer grandeza tensiva se estabeleça, é necessário haver uma correlação entre um eixo da extensidade (que diz respeito aos estados de coisas, ao inteligível) e um eixo da intensidade (que diz respeito aos estados de alma, ao sensível). Especificamente no tocante à função *percepção*, esses eixos da extensidade e da intensidade são, respectivamente, *apreensão* e *foco*. A *apreensão* pode ser entendida como a delimitação, feita pelo ato perceptivo, de uma extensão da arena perceptiva, de um domínio para circunscrever o *objeto*. O *foco*, por sua vez, diz respeito à intensidade da tensão entre *sujeito* e *objeto*. A categoria *presença*, dessa forma, repousa sobre a correlação entre gradientes de tonicidade do *foco* (dimensão “temporalizante”) e da *apreensão* (dimensão “espacializante”). Estabelece-se, assim, uma profundidade espaço-temporal que, por ser orientada a partir de um observador, “proporciona à presença um devir e uma extensão” (Idem, p.129).

Em suma, essa profundidade espaço-temporal continuamente demarcada e orientada por um observador constitui o *campo de presença*, responsável por organizar a experiência do *ser* no *mundo* como um processo significativo. Assim sendo, é impossível conceber a existência do *ser* e do *mundo* que lhe serve de correlato em sua constituição sem que ambos tenham sido previamente demarcados como *identidade* e *alteridade* por um *ato perceptivo*. É precisamente essa demarcação do ato perceptivo que serve de baliza para que o sujeito se coloque em movimento e construa para si próprio um percurso de busca que lhe é significativo e que, por sua vez, o revele como uma identidade definida, para si mesmo e para os outros. No entanto, vale a ressalva de que essa é uma demarcação

fluida, por assim dizer, uma demarcação que se ajusta a cada momento da interação entre o *sujeito* e o *mundo*, e que, por isso mesmo, os transforma continua e ininterruptamente.

A letra da canção “Michelangelo Antonioni” aborda exatamente uma situação em que esse arranjo perceptivo não se estabelece, já que retrata um estado de ausência de direção, direção esta que organizaria o percurso desse sujeito. É um contexto estático em que a percepção do sujeito é embotada pela falta de um direcionamento que serviria de base para seu movimento. Trata-se, portanto, de um estatismo que impede a relação entre os componentes temporal (*foco*) e espacial (*apreensão*) da função *percepção*. Dessa forma, nem *sujeito* nem *objeto* delineiam-se mutuamente. Precisamente esse estado de “não- percepção” primordial em que nem o *eu* nem o *mundo* apresentam forma definida é o que Caetano procura evidenciar em sua homenagem a Michelangelo Antonioni. É uma situação de estagnação, um vácuo existencial que Antonioni parece enfatizar em suas leituras das situações e que, paradoxalmente, serve de base para as vivências significativas. Diz respeito a um estado passional primordial, em que os sentimentos vagos e desorientados não conduzem à ação, ou a um encadeamento de ações que faça sentido. É, entretanto, ponto inicial e final dos percursos e, assim sendo, se presta como base para o sujeito sempre buscar a preencher certo “déficit de existência”.

Vejamos, agora, como a melodia interage com a letra para criar o efeito de sentido global da canção.

### 3. A melodia

Pioneiro nos estudos semióticos sobre a canção no Brasil, Luiz Tatit estabeleceu as balizas e as linhas mestras para uma análise semiótica voltada para a canção popular (TATIT, 1994). Em termos amplos, a teoria de Tatit é formulada em torno da correlação de duas categorias do plano da expressão melódica, a *tessitura* e o *andamento*. A primeira é o correlato categorial-tensivo da *altura*, ou seja, das variações de frequência dos sons musicais, enquanto a segunda é o correlato categorial-tensivo da *duração*, ou seja, das variações de tempo dos sons musicais. A hipótese do autor é que tanto a categoria da *tessitura* – que se articula em expansão *versus* concentração – quanto a do *andamento* – que se articula em aceleração *versus* desaceleração – invariavelmente se combinam na

construção da cadeia melódica. O componente variável, ou seja, o que torna as canções diferentes umas das outras, é o peso que cada um desses termos tem no conjunto e as diferentes dominâncias que daí decorrem. Dessas múltiplas correlações resultam verdadeiros *estilos melódicos*.

Assim, uma cadeia melódica pode apresentar um perfil dilatado, em *expansão*, o que significa dizer um perfil que explora os percursos entre intervalos extremos das notas graves e agudas. Por outro lado, essa cadeia pode também apresentar um perfil caracterizado pela *concentração*, no qual o campo da tessitura é bastante restrito. No que concerne à categoria do *andamento*, há melodias nas quais as notas musicais, de tão curtas, aproximam-se umas das outras, criando um efeito de *aceleração*, ao passo que no extremo oposto estão as melodias que criam o efeito de sentido de *desaceleração*, graças à grande duração das notas que compõem seus motivos. Evidente que, assim definidas, expansão, concentração, aceleração e desaceleração são apenas situações-limite e que, embora teoricamente concebíveis, raramente se encontram em forma pura, predominando, ao contrário, vários graus de *mistura*.

Tatit sustenta que é possível estabelecer uma tipologia da canção com base no papel desempenhado por esses quatro termos, com os quais se criam certas configurações melódicas que parecem mais estabilizadas do que outras. Assim, não é raro encontrarmos canções nas quais predomina a *concentração* da tessitura, combinada com uma *aceleração* no andamento. Estas são classificadas por Tatit como melodias *temáticas*, isto é, melodias “horizontalizadas”, com pequena exploração da altura e grande reiteração de motivos rítmicos de curta duração. Um exemplo canônico pode ser encontrado em “O que é que a baiana tem” (Dorival Caymmi). O *modus operandi* das melodias temáticas é a *reiteração*, e daí sua tendência *involutiva*, de um eterno retorno ao ponto de partida, como se não houvesse distância a ser vencida.

Se, ao contrário, coexiste na cadeia melódica um andamento desacelerado e uma expansão da tessitura, teríamos, então, o que Tatit denomina *melodia passional*, como é o caso de “Travessia” (Milton Nascimento e Fernando Brandt), por exemplo. Aqui a reiteração dá lugar à desaceleração e à presença de saltos intervalares, que, não poucas vezes, são empregados apenas uma única vez. Daí o sentido de *progressão* ou *evolução* que caracteriza esse tipo de melodia.



A tipologia de Tatit prevê ainda um terceiro tipo de canção, caracterizada pelo que denominou de *melodia figurativizada*, em que se observa a emergência da fala no tecido melódico. Nesse caso, temos um plano da expressão em que irrompem os traços da fala cotidiana, contrapondo-se ao que há de estável nos perfis melódicos *temáticos* e *passionais*, na exata medida em que a simulação da fala na melodia se contrapõe ao efeito de estabilização que esses processos mantêm no plano da expressão. Para Tatit, pela “figurativização, captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução” (2002, p.21). A *figurativização* é equacionada por Tatit como a *não-tematização* e a *não-passionalização*, ou seja, a negação dos componentes melódicos. Em suas próprias palavras, o autor a concebe como “a neutralização dos investimentos melódicos” (1997, p.143).

Ao detalharmos essa neutralização entre os componentes melódicos, acreditamos poder lançar uma luz sobre o processo de figurativização melódica que facilite sua compreensão. Julgamos pertinentes duas maneiras pelas quais essa neutralização pode ser levada a cabo: i) pela negação simultânea dos componentes do enunciado melódico – a *tematização* e a *passionalização* –, proposta por Tatit; ii) pelo equilíbrio desses componentes na malha melódica<sup>7</sup>. No primeiro caso, a negação dos componentes melódicos talvez possa ser vista como a própria fala, a fala em si, por assim dizer – com a instabilidade “melódica”, que caracteriza a descartabilidade do seu plano de expressão – trazida para os limites de uma canção. Já a *figurativização* entendida como a simulação da fala na melodia seria, segundo essa perspectiva, o equilíbrio entre os componentes melódicos – *tematização* e *passionalização* –, um termo médio (MANCINI, p. 73-7 e p. 80-3), um ponto em que nenhum dos dois pudesse dominar. Assim entendida, essa última não nega, mas sim faz uso dos componentes melódicos na sua construção.

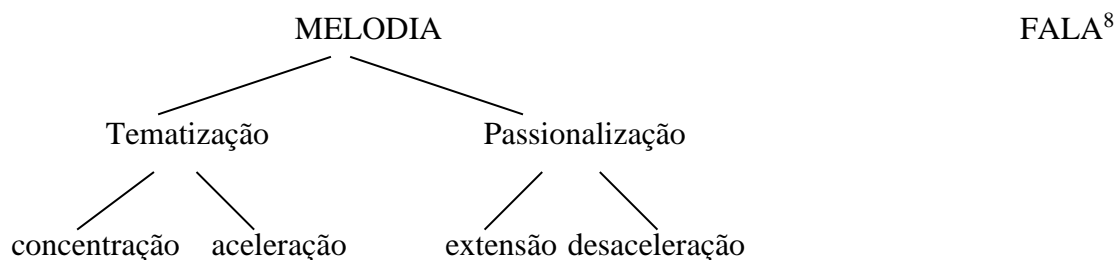
No primeiro caso, em que há a negação simultânea dos componentes melódicos, estaríamos contando com a presença da fala na melodia (e não simulação), que instaura a instabilidade e a não-previsibilidade da entoação. Este é o caso das primeiras partes de várias das canções de Jorge Ben Jor, ou do “breque” do samba de breque, bem como do rap etc. No segundo caso, em que há uma co-presença equilibrada dos componentes

---

<sup>7</sup> Para uma discussão mais detalhada, ver Mancini, 2005.

melódicos, a *figurativização* constrói uma simulação da fala na melodia, na qual a entoação da fala é, até certo ponto, estabilizada e recebe um componente de previsibilidade. Isso faz com que a instabilidade da fala seja atenuada e a entoação não tenha apenas o papel de portador descartável de um conteúdo pertinente, mas que seja, ela mesma, elemento de pertinência na construção do sentido final do texto. Poderíamos tomar como ilustrações, “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa, ou mesmo “Samba do Ernesto”, de Adoniran Barbosa. Um bom exemplo em que ambas, a simulação e a presença da fala na melodia, são utilizadas em uma composição é o caso de “Acertei no milhar”, de Wilson Batista e Geraldo Pereira. Nesse caso, a melodia simula a fala até o momento do breque, em que irrompe a fala propriamente dita.

A tipologia proposta por Tatit – já incorporada à ressalva feita acima – dependeria, portanto, da seguinte disposição hierárquica de seus componentes:



Apesar de não constar num esquema que abarca grandezas quantitativas, a melodia figurativizada seria, então, decorrência de um equilíbrio entre os componentes temático e passional, em favor de uma dicção oral. A fala, por sua vez, seria a negação de ambos os valores, temáticos e passionais, ou seja, um produto que se desligou do enunciado melódico.

Segundo essa tipologia, a melodia da canção “Michelangelo Antonioni” é predominantemente figurativizada ou, ainda, nos termos tratados acima, trabalha com a simulação da fala na melodia. Como já mencionamos, a tipologia propõe as balizas teóricas com as quais analisamos as canções, mas sabemos que, na prática, não há uma

<sup>8</sup> Esquema baseado no modelo proposto por B. Pottier em Le Bulletin, n. 17, Intitut de la Langue Française, 1981.

melodia puramente passional, temática ou figurativa. No caso em questão, trata-se de uma melodia figurativizada mesmo que, em certos momentos, não deixe de transparecer sua inspiração passional.

Inicia-se com um fragmento longo de uma única altura, sem qualquer inflexão melódica, o que corresponde ao trecho inicial da canção, em que a letra é praticamente recitada. A partir daí, há uma progressão descendente que esboça um sentido melódico – por ser um trecho em que a melodia se estabiliza –, mas que, ao invés de levar a melodia para uma outra tessitura a ser explorada, essa descendência é interrompida por uma ascendência brusca. O andamento lento, aliado à ampla exploração da tessitura em sua porção final, denota o caráter passional dessa melodia. Aplicada ao diagrama de Tatit<sup>9</sup>, obtemos o seguinte perfil melódico:

								nes tra
							cri tta	
Vi	sio	ne	del	si	len	zio	an	go lo
vuo	pa	gi	na	sen	za	pa	ro	le u
na	le	ras	so	Di	fi			
	to	tte	praun	vi	pie	le	ti	
					so	va		
					trae	po	A	nu
							re	mo
								I
								re

O intervalo descendente, cuja orientação nos parece esboçar um sentido para a melodia, é marcado, na letra, pela introdução da figura da carta (“lettera”) que, se num primeiro momento indica o ingresso de um elemento de concretude para quebrar a isotopia do etéreo, a seguir revela-se inexistente, por conciliar elementos opostos que não coexistem. O momento em que a descendência melódica é mais acentuada – que esboça uma perspectiva de direção para o desenrolar melódico – coincide, na letra, com a palavra “*amore*”. Esse paralelo entre melodia e letra dá força à idéia da exploração do amor como uma possibilidade de fuga dessa dimensão estática e vazia, já que estaria “tirando” a melodia de seu desenvolvimento monótono e transportando-a para outra tessitura a ser explorada. De fato, seria esse o desenrolar melódico esperado, se esta fosse uma canção passional padrão.

<sup>9</sup> O diagrama apresenta o perfil melódico, a partir da correspondência entre melodia e letra na canção. Cada uma das linhas representa um semitom. Para uma leitura mais detalhada, ver Tatit, 1994

No entanto, contrapondo-se bruscamente à descendência, como que para anulá-la, uma elevação de 14 semitons interrompe a evolução melódica anterior. Essa inversão de movimento é compatível com a idéia expressa na letra de que o amor como meio de fuga dessa dimensão vaga seria uma saída infrutífera. Essa ascendência final, além de configurar uma ruptura, leva a um longo vocalize (sons vocálicos contínuos) que reenvia a canção ao seu início. Apesar de a interação entre melodia e letra ser completamente aberta a várias possibilidades combinatórias, a melodia dessa canção parece acompanhar de perto os movimentos da letra, agindo em sinergia para enfatizar a idéia do abandono e do vazio de direção que impedem a cristalização de uma situação definida.

Por fim, há uma contraposição entre letra e melodia que é digna de nota. Enquanto na letra há um afastamento da instância da enunciação por meio do efeito de sentido de objetividade criado pela debreagem enunciativa, na melodia há a sua reaproximação pelo emprego da melodia figurativizada, que traz para a canção a voz do sujeito da enunciação com toda a carga subjetiva que a caracteriza. Se na letra esse distanciamento se dá para que uma dimensão etérea, indefinida e impessoal seja criada, na melodia a carga subjetiva trazida pela figurativização introduz uma voz que se doa como testemunho dessa experiência enigmática que todos ressentimos, mas que nos escapa à compreensão.

#### **4. Para finalizar**

Se Michelangelo Antonioni é um mestre na construção de realidades estáticas, que deixam em segundo plano as ações e a concatenação previsível dos eventos e priorizam a dimensão dos sentimentos e humores para retratar a vida, Caetano Veloso não deixa por menos em sua habilidade de reconstruir na canção tal “realidade”. Este artigo procurou explicitar os mecanismos textuais utilizados pelo compositor para render homenagem ao grande diretor italiano, captando com sutileza sua mensagem principal, qual seja, que todos tentamos dar forma a um certo “déficit existencial” que nos move em direção aos planos, escolhas e ações que nos caracterizam como quem somos e que nos faz perceber o mundo em que vivemos de maneira singular. Com um jogo primoroso entre melodia e letra, Caetano foi perspicaz em construir uma situação de ausência sustentada por uma estagnação, que impossibilita o esboço de algo com sentido. É a ausência que preenche a

obra de Michelangelo Antonioni e que nos transporta para a dimensão dos sentimentos precariamente definidos, mas que, por seu turno, definem nossas ações.

## 5. Referências bibliográficas

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo, Ática, 1999.

FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. São Paulo, Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH, 2001.

GREIMAS A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo, Cultrix, 1979. GREIMAS, A. J. **Du sens II**. Paris, Le Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage II**. Paris, Hachette, 1986.

GREIMAS, A. J e FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo, Ática, 1993. GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo, Hacker Editores, 2002.

MANCINI, R. C. **Dinamização nos níveis do percurso gerativo: canção e literatura contemporânea**. (Tese de doutorado), São Paulo, FFLCH/USP, 2005. POTTIER, B. Du carré sémiotique “flou” au cycle. In: *Le Bulletin*, n.17, Institut de la Langue Française, 1981.

TATIT, L. A duração estética. In: LANDOWSKI, E., RORRA, R. e OLIVEIRA, A. C. de (Eds.) **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo, EDUC/PUEBLA: UAP, 1999. TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo, EDUSP, 2002.

TATIT, L. **Semiótica através das letras**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, L. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo, Annablume, 1997.

TATIT, L. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo, Escuta, 1994.

ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. São Paulo, Edusp, 2006a.

ZILBERBERG, C. **Éléments de grammaire tensive**. Limoges, PULIM, 2006b.