

## O gerativismo musical de Schenker e suas aplicações na análise da canção: homologias entre estruturas musicais superficiais, intermediárias e profundas e categorias do conteúdo em “Trocando em Miúdos”, de Francis Hime e Chico Buarque de Holanda \*

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro \*\*

---

**Resumo:** O percurso gerativo de sentido se define como “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo” (Fiorin, 1992, p. 17). Em seu *Der freie Satz*, de 1935, Schenker defende que a análise da música tonal revela inapelavelmente uma estrutura fundamental que, por meio de um encadeamento de procedimentos de complexificação, atravessa uma série de camadas organizadas em três grandes níveis hierárquicos até chegar à superfície e à materialidade da partitura musical. O presente artigo, a partir de uma revisão de literatura em torno de um conjunto de autores fundamentais para a semiótica musical, toma como referência a utilização do gerativismo de Schenker sobretudo por Agawu, Hatten e Tarasti para investigar que subsídios essa técnica, que aborda simultaneamente aspectos harmônicos, contrapontísticos e formais, pode ter a oferecer para a análise e para o estudo do processo de construção de sentido no contexto sincrético cancional. O *corpus* analítico escolhido foi a canção “Trocando em miúdos”, música de Francis Hime com letra de Chico Buarque de Holanda, na gravação original do compositor lançada em 1977.

**Palavras-chave:** semiótica; musicologia; análise schenkeriana; análise da canção; sincretismo.

---

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.191294>.

\*\* Docente do Curso de Música na Universidade Federal do Cariri (UFCA), campus de Juazeiro do Norte, CE, Brasil. E-mail: [ricardo.monteiro@ufca.edu.br](mailto:ricardo.monteiro@ufca.edu.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2588-0887>.

## 1. Revisão de literatura

**D**entre os numerosos estudos sobre a análise da canção — entendida no presente artigo como qualquer texto sincrético que mobilize a palavra cantada —, encontram-se amiúde trabalhos que se contentam com tratar o texto sincrético cancional como se a substância de seu conteúdo fosse determinada, em essência, pela palavra. Tal perspectiva crítica assume uma abordagem em que ou se abandona por completo o tratamento das figuras de expressão, ou se efetua um recorte excluindo aquelas que não advenham seja da palavra escrita, seja da oralidade. Entre os autores que optam de maneira geral por abrir mão das figuras de expressão de maneira a mergulhar na dimensão literária, sociológica e cultural da canção, encontram-se os trabalhos de Stéphane Hirschi, o fundador da *cantologie* (estudos da canção enquanto gênero artístico e cultural específico), com sua *Chanson: l'art de fixer l'air du temps* (Hirschi, 2008), e Joël July, com sua *Esthétique de la chanson française contemporaine* (July, 2007). Já no que concerne aos autores que relevam as figuras de expressão a partir da oralidade, destacam-se nomes como Luiz Tatit, que com sua *Semiótica da canção* (Tatit, 1994) posicionou-se na vanguarda dos estudos da área, e Céline Chabot-Canet, com sua pesquisa sobre o papel da timbrística, acentuação e entoação vocal na construção do sentido cancional — estudo que ela desenvolve ao longo das mais de 800 páginas de sua monumental *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950* (Chabot-Canet, 2013).

Em um outro extremo, merecem menção também trabalhos que, mergulhando na problemática da significação musical, pouco interesse manifestam pela análise detalhada dos percursos temáticos e figurativos que pautam o discurso sincrético cancional — e, em geral, menos ainda pelas figuras de expressão típicas da dimensão verbal e suas eventuais relações semissimbólicas para com categorias do conteúdo. Entre esses autores, merece destaque, na área da música erudita, Charles Rosen, com as análises de trechos de óperas de Mozart que recheiam seu *opus magnus*, *O estilo clássico* (Rosen, 1972). Já na área da música popular, vale mencionar Drew Nobile, que, com seu *A structural approach to the analysis of rock music* (Nobile, 2014), aplica no repertório canônico do pop internacional — mais do que no rock propriamente dito — o modelo musical de cunho gerativista proposto nos anos 1930 por Heinrich Schenker, décadas antes de o termo se associar indelevelmente às obras que Noam Chomsky na década de 1950 e Algirdas Greimas nos anos 1960 produziram nas áreas da linguística e semiótica respectivamente. Por fim, cabe ainda nesse recorte boa parte da produção de ao menos dois dos principais expoentes da semiótica musical. O primeiro, Jean-Jacques Nattiez, apesar da sólida formação linguística construída sob a orientação de Jean Molino e Nicolas Ruwet, em geral manifesta maior interesse pela dimensão da significação musical

propriamente dita do que pelo estudo do sincretismo, como fica patente, por exemplo, no denso capítulo dedicado à análise de trechos de óperas de Wagner em seu *O combate entre Cronos e Orfeu* (Nattiez, 1993, p. 191-212).

Um dos pioneiros na semiotização do modelo analítico de Schenker, cabe a Kofi Agawu o mérito de ser um dos primeiros a enfrentar o desafio de mergulhar na problemática do sincretismo cancional — não raro ou a partir do método paradigmático de Nicolas Ruwet, ou, pelo contrário, a partir de uma perspectiva sintagmática que passa pela semiotização do instrumental analítico schenkeriano. Data de 1984 a publicação de seus “Structural ‘Highpoints’ in Schumann’s ‘Dichterliebe’”, em que se debruça sobre o célebre ciclo de canções de Robert Schumann sobre poemas de Heinrich Heine, investigando a problemática da construção dos pontos climáticos das obras e analisando, além da estrutura musical, também questões concernentes ao poema e às figuras de expressão por ele mobilizadas (Agawu, 1984, p. 159-180). Dentro desse estreito círculo de pesquisadores que em suas análises se debruçam tanto sobre a estrutura musical quanto sobre suas interrelações com as categorias de conteúdo expressas pela componente verbal do texto sincrético, valem destacar, além de Agawu, ao menos dois nomes cujas obras, em ambos os casos prolífica, muito vêm contribuindo para o aprofundamento da discussão sobre a construção de sentido no âmbito sincrético: Márta Grabócz, que em seu *Musique, narrativité, signification* dedica um capítulo inteiro a uma espetacular análise da ópera contemporânea *Medeamaterial*, com texto de Heiner Müller e música de Pascal Dusapin (Grabócz, 2009, p. 323-346); e Eero Tarasti, que em sua *Sémiotique de la musique classique*, apresenta uma lapidar análise da canção “Der Tod, das ist die kühle Nacht”, [A morte é a noite fresca] composição de Johannes Brahms sobre poema de Heinrich Heine (Tarasti, 2021, p. 226-246). No capítulo, Tarasti, cujo doutorado contou com a supervisão do próprio Greimas, investiga os diferentes níveis de significação do percurso gerativo do poema, aplicando o conceito de “orquestração” do formalista russo Iouri Tynianov para mergulhar em uma profunda análise fonética do texto de Heine, detectando as aliterações que o compõem e verificando as possíveis relações semissimbólicas constituídas a partir delas. Inventariando a seguir os principais motivos rítmico-melódicos que constituem esse *lied*, Tarasti os semiotiza através tanto de homologações com categorias do conteúdo patentes no poema quanto através da teoria musical das tópicas, a qual postula a validade de uma leitura simbólica, lexicalizável ou não, de certas estruturas musicais. Por fim, Tarasti interrelaciona as abordagens musical e verbal através de relações que ele define como de natureza icônica ou indicial. A análise da canção de Brahms coroa o longo e sólido percurso epistemológico e analítico de Tarasti na semiótica da canção, que tem outro pilar importante em seu estudo sobre *Après un rêve*, com música de Gabriel Fauré sobre poema de Romain Boussine, que aparece na sua obra *A theory of musical semiotics* (Tarasti, 1996, p. 271-292).

Não será contudo nem a narratologia de Márta Grabócz nem a semiótica existencial de Eero Tarasti que o presente artigo tomará como referência para sua proposta de abordagem analítica do texto sincrético cancional, mas sim uma aproximação entre o percurso gerativo de Greimas e o gerativismo de Schenker. Para melhor expor tal proposta, cabe uma breve incursão em torno da obra do musicólogo austríaco e sua disseminação tanto nos estudos musicológicos quanto semióticos.

## 2. O gerativismo de Schenker

Segundo José Luiz Fiorin, o percurso gerativo de sentido se define como “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo”, adicionando a seguir que, no modelo apresentado, o percurso se organizaria em três patamares (Fiorin, 1992, p. 17). Em seu *Der freie Satz*, Schenker defende que a análise da música tonal revela inapelavelmente uma estrutura fundamental em um patamar mais profundo da organização textual musical que ele chama de *Hintergrund* (que pode ser traduzido como *plano profundo*), a qual, por meio de uma série de procedimentos de complexificação, chega às camadas intermediárias do *Mittelgrund* (plano intermediário), chegando por sua vez finalmente, a partir de transformações similares, ao *Vordergrund* (plano de superfície) e à partitura musical — ou seja, ao discurso musical propriamente dito. Schenker esclarece que “de qualquer forma com que se desdobre o plano de superfície, a estrutura fundamental do plano profundo e os níveis de transformação do plano intermediário garantem sua organicidade” (Schenker, 1979, p. 5).<sup>1</sup>

Para Diana Luz Pessoa de Barros, a estrutura elementar do nível fundamental se define como “a relação que se estabelece entre dois termos-objetos – um só termo não significa –, devendo a relação manifestar sua dupla natureza de conjunção e de disjunção” (Barros, 1988, p. 21). Assim, como afirmou Greimas em sua *Sémantique structurale*, partindo-se da premissa de que os termos-objetos *de per se* careceriam de significação, residiriam pois no nível das estruturas as unidades significativas elementares, e não no nível dos elementos. Os *signos* teriam papel secundário na pesquisa sobre a significação, afirmando-se pois uma concepção pela qual a língua não constituiria um sistema de signos, e sim uma somatória de estruturas de significação (Greimas, 2007, p. 20, tradução nossa).<sup>2</sup> Tendo em vista tais colocações, chama a atenção a

<sup>1</sup> Tradução nossa do original: “Whatever the manner in which the foreground unfolds, the fundamental structure of the background and the transformation levels of the middleground guarantee its organic life”.

<sup>2</sup> “En effet, puisqu’il est convenu que les termes-objets seuls ne comportent pas de signification, c’est au niveau des structures qu’il faut chercher les unités significatives élémentaires, et non au niveau des éléments. Ceux-ci, qu’on les appelle *signes*, *unités constitutives* ou *monèmes*, ne sont que secondaires dans le cadre de la recherche portant sur la signification. La langue n’est pas un système de signes, mais un assemblage — dont l’économie reste à préciser — de structures de signification”.

compatibilidade entre as concepções de estrutura fundamental de Greimas e Schenker. Se a busca por dicotomias como *natureza x cultura* ou *vida x morte* pode se mostrar problemática, quando não francamente indefensável na análise de certas composições musicais (ao contrário de outras oposições apontadas por Greimas, como *continuidade x descontinuidade* ou *conjunção x disjunção*, melhor adaptáveis à estruturação do discurso musical), o conceito de estrutura fundamental proposto por Schenker, se analisado com a devida profundidade, apresenta uma aderência notável àquele abraçado pela semiótica francesa, considerando-se a diferença abissal entre os elementos articulados nas dimensões musical e verbal.

Entre os extremos da linha fundamental e do plano de superfície, da diatonia e da tonalidade, expressa-se a profundidade espacial de um trabalho musical — sua origem distante provindo do elemento mais simples, sua transformação ao longo de estágios subsidiários, e, finalmente, a diversidade do plano de superfície (Schenker, 1979, p. 5).<sup>3</sup>

Trechos como esse de *Der freie Satz* reforçam a analogia entre o gerativismo de Schenker e o conceito de percurso gerativo de Greimas. Contudo, ao tomarmos por referência oposições categóricas convencionais como *natureza x cultura* ou *vida x morte*, imediatamente surge a questão de como se manifestaria a oposição fundamental na estrutura musical. Para Schenker, a dicotomia fundamental oporia uma *linha fundamental* de natureza melódica a um *baixo fundamental*. Por serem ambos, a seu ver, emanações da série harmônica, satisfaz-se *a priori* a condição formulada por Fiorin ao reforçar que “para que dois termos sejam apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum, e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença” (Fiorin, 1992, p. 18-19).

Ao menos duas oposições ficam claras entre *linha fundamental* e *baixo fundamental*: 1) a *linha fundamental* caminha por graus conjuntos, ao passo que o *baixo fundamental* progride por saltos (em geral, de 5ª justa); 2) enquanto a primeira segue uma rota descendente, a segunda evoluiria ascendentemente (ainda que, na prática, possa haver transferência de registro com transposição de oitava). Também como decorrência da série harmônica, que com relação à fundamental da tonalidade é composta pelos intervalos de 8ª justa, 5ª justa e 3ª maior, a *linha fundamental* seria estruturada essencialmente a partir de movimentos escalares descendentes ao longo daquelas tessituras (Schenker, 1979, p. 10-13). Em suma, no discurso musical, a oposição fundamental: 1) seria essencialmente musical, e não necessariamente lexicalizável; 2) seria constituída

---

<sup>3</sup> Tradução nossa do original: “Within the poles of fundamental line and foreground, of diatony and tonality, the spatial depth of a musical work is expressed — its distant origin in the simplest element, its transformation through subsequent stages, and, finally, the diversity of its foreground”.

por uma oposição entre a *linha fundamental* e o *baixo fundamental*; 3) movendo-se a primeira por graus conjuntos e a segunda, por saltos, as duas se contraporiam também em termos de *continuidade* x *descontinuidade*; 4) a dicotomia *descendência* x *ascendência* organizaria também a relação entre as duas categorias, em uma oposição que pode ser aspectualizada em *fechamento* x *abertura*; 5) por ser o intervalo de 5ª justa (ascendente no modo maior, descendente no menor) o primeiro som distinto da fundamental na série harmônica, e, segundo Hugo Riemann, por essa razão constituir a oposição harmônica por excelência à tonalidade (Riemann, 1895, p. 6-9), podem ser ainda inferidas oposições do tipo *identidade* x *alteridade* ou, analogamente, 6) *conjunção* x *disjunção* (com relação à tonalidade original).

Schenker e seus seguidores terminam por desenvolver uma metodologia com razoável objetividade e solidez para se efetuar o percurso de sucessivas reduções necessário para, a partir do nível de superfície, chegar-se aos níveis estruturais mais profundos do *Mittelgrund* e, finalmente, atingir a estrutura fundamental (*Ursatz*) do *Hintergrund*. Para tal, baseiam-se em procedimentos provenientes de técnicas de contraponto sistematicamente estudadas desde a *Ars Nova* do século XIV, em tratados como o *Gradus ad parnassum* de Johann Joseph Fux, referência incontestada na área desde seu aparecimento em 1725. A partir desse arcabouço teórico de longa tradição, Schenker propõe que o discurso musical possa ser verticalizado em camadas gradativamente mais profundas a partir da identificação de quais elementos fariam parte de um núcleo estrutural e quais corresponderiam a prolongamentos e/ou ornamentações. Tais prolongamentos, segundo Thomas Pankhurst, poderiam ser classificados em 4 grandes categorias: notas vizinhas (abreviadas por N, de “neighbor notes”); arpejos (Arp); progressões lineares de *n* elementos (n-prog); e saltos consonantes (CS, de “consonant skips”) (Pankhurst, 2008, p. 21-34).

A título de ilustração, tomemos como exemplo o tema da peça que constitui o *corpus* do presente artigo:

Figura 1: Estrutura temática de “Trocando em miúdos”.

Fonte: elaboração própria.

No nível superficial (*Vordegrund*), a musicologia tradicional nos permite identificar o tema principal e nele reconhecer dois componentes distintos, indicados como “motivo A” e “motivo B”. Estes, vale apontar, apresentam uma relação estrutural bastante relevante:

Figura 2: Estrutura motívica de “Trocando em miúdos”.

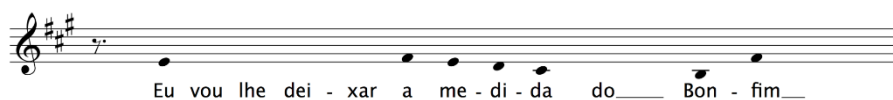


Fonte: elaboração própria.

Enquanto A é composto por uma 2ª maior ascendente e uma 4ª justa descendente, B se compõe de uma 2ª maior descendente e de uma 5ª justa (inversão do intervalo de 4ª) ascendente. O motivo B é construído portanto a partir da inversão dos componentes do motivo A.

O procedimento canônico, dentro do modelo schenkeriano, para um exame das conversões sucessivas da estrutura acima das camadas mais profundas da organização do texto musical se inicia pela suspensão da temporalidade. No modelo greimasiano, vale lembrar, a temporalidade, um dos pilares da estrutura discursiva ao lado da actorialização e espacialização, também é abandonada ao nos debruçarmos sobre os patamares seguintes da significação. Pankhurst preconiza, para a suspensão da temporalidade, a omissão das barras de compasso, da notação rítmica e da repetição de notas (Pankhurst, 2008, p. 25), resultando na seguinte representação gráfica:

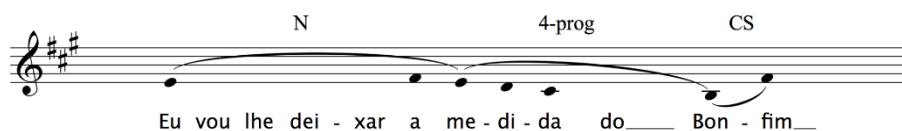
Figura 3: Preparação para a redução de “Trocando em miúdos”.



Fonte: elaboração própria.

Em uma etapa seguinte, identificam-se as estratégias de prolongamento que, neutralizadas, desnudarão as notas que de fato compõem a estrutura do segmento. Para tal, conforme explicado anteriormente, assinalam-se com ligaduras legendadas quais elementos corresponderiam a arpejos, notas vizinhas, saltos consonantes e progressões:

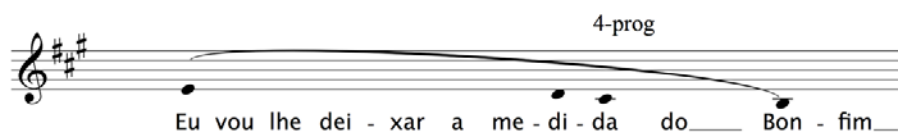
Figura 4: Prolongamentos na estrutura do tema de “Trocando em miúdos”.



Fonte: elaboração própria.

Eliminando-se pois os prolongamentos, resulta a seguinte estrutura:

Figura 5: Redução linear do tema de “Trocando em miúdos”.



Fonte: elaboração própria.

Ou, simplesmente:

Figura 6: Núcleo da redução linear do tema.



Fonte: elaboração própria.

Como se demonstrará a seguir, a mesma estrutura rege a fraseologia das três estrofes da canção — independentemente das diferenças melódicas, rítmicas e harmônicas que diferenciam as pares das ímpares:



Figura 7: Redução linear nas diferentes estrofes.

N (appoggiatura)

4-prg Arp. N Arp.

Eu vou lhe dei-xar a me-di-da do Bon-fim. Não me va-leu.

4-prg Arp. N Arp.

Mas fico co'o dis-co do Pi-xin-gui-nha, sim? O res-to é seu.

**A** 4-prg Dmaj7/A Arp N Arp

A que la-es pe-ran-ça de tu-do se-a-jei-tar Po-de-es-que-cer.

N 4-prg N Arp T Arp

A-qua ali-an-ça, vo-cê po-de-em-pe-nhar Ou der-re-ter.

**B** N 4-prg N N Arp N Arp

A-cei-te uma aju-da do seu fu-tu-ro a-mor pro a-lu-guel.

4-prg N N N Arp N Arp

De vol-va-o Ne-ru-da que vo-cê me-to-mou E nun-ca-leu.

Fonte: elaboração própria.

Chega-se assim de camada em camada à estrutura de invariância que, sob a forma de uma progressão, constitui a quintessência da estrutura temática em questão:

Figura 8: Núcleo da redução linear nas diferentes estrofes.

Eu vou lhe dei - xar a me - di - da do \_\_\_ Bon - fim\_\_ Não me va - leu\_\_

Mas fi co co' o dis - co do Pi - xin - gui - nha, sim? O res - to é seu\_\_

**A** que la espe - ran - ça de tu - do se a - jei - tar Po - de es - que - cer\_\_

A que - la ali - an - ça, vo - cê po - de em - pe - nhar Ou der - re - ter\_\_

**B** - cei te uma a - ju - da do seu fu - tu - ro a - mor\_\_ pro a - lu - quel\_\_

De vol va o Ne - ru - da que vo - cê me \_\_\_ to - mou E nun - ca - leu\_\_

Fonte: elaboração própria.

Se a equivalência estrutural das estrofes pode não surpreender, a relação de derivação, a partir da mesma progressão, das duas seções de contraste já escapa à obviedade, e o fato de tal relação se revelar prontamente à luz dos princípios compilados por Schenker referenda de maneira insofismável a produtividade de seu emprego enquanto ferramenta analítica.

O fato de se identificarem diferentes camadas no *Mittelgrund* pode parecer à primeira vista diferenciar drasticamente o gerativismo de Schenker do de Greimas. Dada a precisão conceitual de Greimas e a pletora de instrumentos analíticos desenvolvidos para um estudo em profundidade da sintaxe e semântica narrativa em textos originariamente verbais — malgrado sua intenção de constituir uma teoria geral da significação —, a falta de correspondência entre certas categorias musicais e verbais frequentemente é apontada como fator impeditivo para a construção de uma teoria do sentido consistente capaz de abarcar objetos tanto verbais quanto musicais. Nos textos verbais, é inquestionável por exemplo a produtividade de discussões em torno de relações

juntivas, ou estratégias de manipulação entre sujeitos de uma narrativa. Já dentro da música, a pertinência dos mesmos conceitos pode, em certos contextos, se mostrar no mínimo problemática. Isso porque a caracterização das modalizações do fazer e do ser, bem como conceitos como *sujeito* e *objeto*, que podem ser tratados com plena objetividade no âmbito verbal, não raro comportam na música um nível de subjetividade que seria inconcebível para um gramático. Jean-Jaques Nattiez, um dos principais nomes da semiótica musical, adverte em seu célebre e polêmico artigo “Peut-on parler de narrativité en musique?” sobre o risco de se “derrapar da metáfora narrativa a uma ilusão ontológica” ao se defender que “já que a música sugere uma narrativa, ela seria por ela mesma uma narrativa. Seria essa nuance tênue, mas essencial, que faria toda a diferença entre a narrativa literária e o discurso musical” — o qual ele grafa entre aspas (Nattiez, 1990a, p. 74).<sup>4</sup> Já Robert Hatten se opõe à ideia de que, por faltar à música a referencialidade intrínseca à linguagem verbal, ela careceria de recursos expressivos e de significação. Complementa ainda Hatten que o simples fato de não se poder expressar em palavras o significado expressivo de uma dada passagem musical não significa que não a compreendamos ou que não tenhamos como apreender suas referências dentro de um dado contexto cultural (Hatten, 1994, p. 247).<sup>5</sup> O próprio Greimas esclarece em sua *Sémantique structurale* não ser o modelo actancial mais do que “um dos princípios possíveis de organização do universo semântico, por demais considerável para ser apreendido em sua totalidade, em micro-universos acessíveis ao homem” (Greimas, 2007, p. 174).<sup>6</sup>

A questão pode ser contornada em parte através do recurso a outra abordagem igualmente consistente do nível narrativo, em torno do estudo das sucessivas mudanças de estado que constituem o simulacro do devir, oferecendo dessa forma “os elementos de apreciação permitindo explicitar a existência dos modelos de transformação das estruturas de significação” (Greimas, 2007, p. 193).<sup>7</sup> A partir daí, infere-se que a abundância de camadas do *Mittelgrund* em nada incompatibiliza uma eventual correspondência com o nível narrativo do modelo greimasiano, dado que o foco de sua análise não reside necessariamente na identificação das configurações em que se dariam as ações e interações de

---

<sup>4</sup> Tradução nossa do original: “Mais le risque reste grand de glisser de la *métaphore* narrative à une illusion ontologique : puisque la musique *suggère* le récit, elle serait *elle-même* récit. C’est cette nuance tênue, mais essentielle, qui fait toute la différence entre le récit littéraire et le ‘discours’ musical”.

<sup>5</sup> Tradução nossa do original: “I just challenge the argument, stemming from Hanslick, that because music lacks referentiality as in language, it lacks expressive meanings [...]. It does not follow that simply because we cannot securely state in language the expressive meaning of a musical passage, we do not know it or cannot have access to it as it relates to a cultural universe”.

<sup>6</sup> Tradução nossa do original: “Voilà où en est l’hypothèse d’un modèle actantiel envisagé comme un des principes possibles de l’organisation de l’univers sémantique, trop considérable pour être saisi dans sa totalité, en micro-univers, accessibles à l’homme”.

<sup>7</sup> Tradução nossa do original: “[...] offrir en même temps, du fait de leur succession dans le récit, des éléments d’appréciation permettant d’explicitar l’existence des modèles de transformation des structures de la signification”.

seus actantes, mas sim em suas transformações de estado. A corroborar tal fundamentação para a correspondência entre o *Mittelgrund* e o nível narrativo estão as palavras do próprio Schenker ao enfatizar o papel dos níveis de transformação do plano intermediário, reforçando assim a concepção desse patamar como aquele voltado ao estudo das mudanças de estado no texto musical. O foco nas transformações de estado, além de corresponder a um dos princípios possíveis de organização do universo semântico, como coloca Greimas, põe a seu serviço todo o sólido ferramental conceitual e metodológico que a musicologia tem a oferecer, conferindo assim a seu estudo um grau de objetividade que o foco na busca de determinadas correspondências mais estritas com o modelo actancial dificilmente proporcionaria. Afastam-se desta forma certas armadilhas que não raro suscitaram críticas severas, evitando-se assim que a análise da narrativa musical se resuma a uma “ilusão metafórica”, como acusa Nattiez (1990a, p. 73),<sup>8</sup> ou corra o risco de se tornar “um estéril exercício visando a conversão de entidades linguísticas fictícias em objetos linguísticos observáveis”,<sup>9</sup> como adverte Sebastian Shamyam em *A semiotic theory of language* (Shaumyan, 1987, p. 29).

### 3. Precedentes: Schenker e a semiótica musical

A utilização por parte da semiótica musical de recursos da análise schenkeriana não constitui novidade, encontrando-se particularmente presente na obra de Kofi Agawu já desde os anos 1980, valendo destacar o impacto da publicação na década seguinte de seu *Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music* (Agawu, 1991). Nattiez dedica ao assunto um tópico de seu *Music and discourse* em que desenvolve uma rica discussão sobre a análise do acorde de *Tristão e Isolda* de Wagner, abordando contudo o tema em termos puramente musicológicos (Nattiez, 1990b, p. 227-229).

Pioneiro na semiotização da proposta schenkeriana foi também Eero Tarasti, que já na década de 1990 discutia em seu *A theory of musical semiotics* os pontos de contato entre o conceito greimasiano de percurso gerativo e o gerativismo de Schenker (Tarasti, 1996, p. 16-24). Vislumbrando inicialmente o modelo de Schenker como uma ferramenta para a detecção e hierarquização de isotopias no discurso musical, a abordagem de Tarasti foi gradativamente evoluindo junto com sua proposta de uma semiótica existencial. No capítulo da *Sémiotique de la musique classique* dedicado à discussão sobre o caráter vanguardístico da obra mozartiana, o autor especula sobre as possibilidades de uma abordagem do modelo de Schenker enquanto instrumento para analisar o

<sup>8</sup> Tradução nossa do original: “C'est pourquoi bon nombre d'approches « narratives » de la musique, si j' en crois ce que j' a i lu ou entendu ces derniers mois, me semblent céder à une illusion métaphorique”.

<sup>9</sup> Tradução nossa do original: “[...] an attempt to justify fictitious entities in linguistics by devising mechanistic rules that convert fictitious linguistic entities into observable linguistic objects”.

processo de metaforização pelo qual se passa da superfície do discurso musical para a ideia transcendental a ele subjacente (Tarasti, 2021, p. 54-105).

Por fim, não menos interessantes são as aplicações semióticas de Schenker realizadas por Robert Hatten, que, ao analisar em seu *Musical meaning in Beethoven* o quinto movimento — conhecido como “Cavatina” — do quarteto de cordas em Si bemol maior *Op. 130* de Beethoven (Hatten, 1994, p. 203-223), assume que a redução schenkeriana realizada seria “altamente heterodoxa por apresentar diferentes níveis estruturais de condução de vozes simultaneamente em diferentes compassos” (Hatten, 1994, p. 319-320),<sup>10</sup> explicando que “essa técnica de redução *ad hoc* nada mais seria do que uma ilustração útil, ainda que não sistemática, de propriedades expressivas e estruturais” (Hatten, 1994, p. 319-320)<sup>11</sup> do trecho em questão. Assim, tais perspectivas não deveriam ser tomadas como análises consistentes e abrangentes de um patamar de significação, mas simplesmente como “ilustrações individuais que enfatizariam certas interações em particular entre diferentes níveis estruturais” (Hatten, 1994, p. 319-320).<sup>12</sup> Um dos principais nomes da semiótica musical contemporânea, Hatten demonstra dessa maneira não apenas a produtividade do modelo schenkeriano em termos semióticos, mas também o quanto determinadas adaptações do mesmo podem se mostrar particularmente convenientes — não para uma crítica, desconstrução ou mesmo revisão de certos aspectos conceituais ou metodológicos, mas simplesmente para melhor evidenciar as propriedades estruturais e expressivas de certas obras.

#### 4. Análise: “Trocando em Miúdos”, de Francis Hime e Chico Buarque de Holanda

Se persistem discussões sobre a capacidade ou não de a música exprimir conteúdos extra-musicais, correntes diferentes — por vezes, francamente antagônicas — da semiótica musical tendem a reconhecer, a partir tanto do gerativismo de Schenker quanto da análise paradigmática de Ruwet, um sentido musical propriamente dito não necessariamente lexicalizável. Cético quanto às limitações da linguagem verbal para a descrição de certos fenômenos musicais, Schenker acreditava que as representações gráficas de suas últimas análises dispensariam textos explicativos (Schenker, 1969, p. 6).<sup>13</sup> David Lidov, em seu provocativo *Is language a music?*, propõe que os efeitos de sentido na música

<sup>10</sup> Tradução nossa do original: “The analytical reduction is highly unorthodox in that it presents different levels of voice leading structure in different measures”.

<sup>11</sup> Tradução nossa do original: “This ad hoc reductive technique is nothing more than an unsystematic but helpful illustration of the interaction of expressive and structural features in this passage”.

<sup>12</sup> Tradução nossa do original: “Thus, such ad hoc ‘perspectives’ [...] should be read as neither consistent nor comprehensive analysis of a single level, but simply as individualized illustrations that highlight particular interactions among several levels of structure”.

<sup>13</sup> “The presentation in graphic form has now been developed to a point that makes an explanatory text unnecessary” (Schenker, 1969, p. 6).

poderiam ser comparados a formas de gestualidade, e a mobilização de tal imaginário somático seria o fundamento de uma discursividade musical de grande elaboração no que tange a seu escopo referencial – posição essa em que é seguido por Nattiez, Charles Rosen, e Robert Hatten, entre outros (Lidov, 2005, p. 131).<sup>14</sup> Vale reforçar ainda que, consolidada sobretudo a partir de Leonard Ratner em seu *Classical music* (Ratner, 1980), a teoria das tópicas preconiza que certas representações na linguagem musical teriam se tornado convencionais, de maneira que algumas figuras musicais poderiam sugerir objetos que não seriam meramente contingentes, mas sim parte de um universo semântico em que a música estaria inserida, de maneira que nenhum título ou texto verbal se faria necessário para que tais tópicos musicais assumissem uma dada significação (Monelle, 2000, p. 26).<sup>15</sup> A música não estaria portanto condenada a uma iconicidade auto-referente, apresentando também uma dimensão indicial remetendo a estilos, temporalidades e subjetividades (Grabócz, 2009, p. 22), e simbólica — acrescentando Tarasti que articulações metafóricas construídas a partir de elementos horizontais (contrapontísticos) e verticais (harmônicos) da estrutura musical tal como concebida por Schenker seriam capazes de engendrar uma terceira dimensão, onde residiriam os efeitos de sentido de transcendência (Tarasti, 2021, p. 94).<sup>16</sup> Postulando-se pois a existência, além de figuras de expressão musical homologáveis a categorias do conteúdo, de um conteúdo musical propriamente dito — lexicalizável ou não —, resta averiguar de que maneira ele contribuiria para a economia do texto sincrético cancional.

Para discutirmos tais questões, debruçemo-nos finalmente sobre a canção “Trocando em miúdos”, composição de Francis Hime com letra de Chico Buarque de Holanda escrita em 1976 e lançada no ano seguinte pelo compositor em seu álbum *Passaredo*. A transcrição musical utilizada se baseia na partitura original escrita pelo próprio compositor já com a letra de Chico Buarque (Hime; Holanda, 2021a), substituindo-se a mão esquerda do piano pela linha de baixo da gravação da versão original de 1977 e alterando-se pontualmente as cifras propostas por Hime por aquelas de fato executadas no fonograma. A questão central que a presente análise visa discutir gira em torno da interação de categorias dos diferentes patamares do percurso gerativo do sentido da semiótica francesa com figuras de expressão — ou mesmo categorias de conteúdo, lexicalizáveis ou não

<sup>14</sup> “[...] somatic imagery in music anchors the semantics of musical discourses that are very elaborate in their scope of reference” (Lidov, 2005, p. 131).

<sup>15</sup> “Ratner’s mission was to show that certain portrayals are conventional, and that musical figures can therefore suggest objects that are not merely contingent, but are part of a semantic universe within which the music is composed. Thus, no text or title is necessary for musical topics to carry signification” (Monelle, 2000, p. 26).

<sup>16</sup> “La théorie schenkérienne rend compte des mouvements horizontaux et verticaux. Il faut maintenant ajouter à cette sémiotique une troisième dimension : celle de la profondeur, ou métaphorisation [...], par laquelle se découvre l’idée transcendante derrière la musique entendue” (Tarasti, 2021, p. 94).

— geradas ao longo das diversas camadas da estrutura musical reconhecidas a partir do gerativismo schenkeriano.

Na figura a seguir, temos a melodia, o baixo e a harmonia dos primeiros compassos da canção:

Figura 09: Análise harmônica do trecho inicial.

Chords: A<sup>maj7</sup>(add9), A<sup>9</sup>(sus4), A<sup>9</sup>, D<sup>maj7</sup>(add9)/A, D<sup>m7</sup>/A, A<sup>maj7</sup>(add9)/E, A<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>/A, D<sup>m7</sup>/A, A, Am<sup>7</sup>.

Bass line: I<sup>7</sup>, I<sup>7</sup>, 7, IV<sup>3</sup>, ii 2, I<sup>3</sup>, I<sup>7</sup>, II<sup>3</sup>, ii 2, i 7.

Fonte: elaboração própria.

O próprio compositor, em depoimento (Hime; Holanda, 2021b), afirma conceber a estruturação musical de sua peça a partir de um motivo principal, que ele identifica com as cinco notas da seguinte passagem:

Figura 10: Motivo de cinco notas mencionado por Hime.

Chords: A<sup>maj7</sup>(add9), A<sup>9</sup>(sus4), A<sup>9</sup>.

Fonte: elaboração própria.

Enfatiza Hime a difusão do motivo ao longo da obra, apontando em particular para sua reincidência nas seções de contraste em menor:

Figura 11: Motivo de cinco notas na seção em menor.

Chords: A, Am<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>/G, F#<sup>o9</sup>.

Fonte: elaboração própria.

Ao apresentar o mesmo motivo no modo maior e, a seguir, no modo menor, a própria teoria das tópicas vem em nosso auxílio ao nos lembrar de imediato que à oposição *maior x menor* não raro se homologa a oposição *euforia x disforia*. Antes contudo de se cair na tentação de buscar uma relação mecanicista, cabe procurar nas palavras de Lidov as pistas para, relacionando a gestualidade a estruturas de maior profundidade e/ou às aspectualizações das modulações do devir, encontrar no texto sincrético homologações envolvendo articulações mais complexas e convincentes com relação à sua contribuição para a construção de sentido do texto sincrético. Consideremos pois alguns aspectos da estrutura harmônica da peça, de maneira a melhor compreendermos os traços semânticos por ela articulados dentro da oposição entre os modos maior e menor.

Um primeiro ponto a ser considerado é que, ao se iniciar a obra com um acorde maior com 7ª maior construído sobre o primeiro grau da escala, surge uma questão de grande interesse semiótico por conta das articulações entre *ser* e *parecer*. Isso porque a canção inicialmente *parece-mas-não-é* construída em tonalidade maior, apenas para ficar patente a seguir que ela *é-mas-não-parece* uma canção em menor. Um tal jogo de modalidades veridictórias na estrutura musical termina por apresentar um papel de relevo no sentido do texto sincrético, sobremodalizando algumas categorias do conteúdo articuladas a partir da letra da canção. Uma delas, partindo da semântica narrativa, atinge uma dimensão mais ampla ao definir um dos aspectos do *ethos* da enunciação: a *frustração*. Cuidadosamente urdida pela sintaxe harmônica, a ruptura de expectativa produzida pela cadência que não se confirma, e que sofre a inversão de seus aspectos tímicos iniciais, terminando por confirmar na instância do *ser* o contrário daquilo que sugeria seu *parecer*, gera em última análise um efeito de sentido de *desilusão* na narrativa do texto sincrético. Harmonicamente, o primeiro acorde maior sobre o primeiro grau, associado a uma 7ª maior (I<sup>#7</sup>), apresenta no 1º compasso função de tônica; no 2º compasso, quando a 7ª se torna menor (I<sup>7</sup>), a função do acorde passa a ser a de dominante individual da subdominante que virá a seguir (IV) — outra cartada do jogo entre *ser* e *parecer*. Mas a jogada de maior importância é aquela que aparece quando a subdominante maior se faz seguir, terminando a subfrase, por um acorde invertido de sétima do 2º grau da escala menor (ii2) — caminho que já prenuncia a chegada da tonalidade menor que tomará conta da seção seguinte. Tal acorde apresenta a função de conector isotópico entre uma cena enunciativa pautada euforicamente pela instância do *parecer* e outra disforicamente pela do *ser*, emergindo a partir dessa configuração um traço semântico de *ruptura de expectativa*, a que prontamente responde a sensibilidade da letra de Chico Buarque, conforme apontamos agora nas estrofes da canção correspondentes musicalmente à seção A:



Tabela 1: Estrutura harmônica x percurso narrativo da partilha.

	MODO MAIOR	modo menor (ii <sup>2</sup> )	
	<i>Expectativa</i>	<i>Frustração</i>	
IV <sup>4</sup> <sub>3</sub> (afastamento)	a medida do Bonfim	não me valeu	(para você)
II <sup>#4</sup> <sub>2</sub> (tensão)	fico com o disco do Pixinguinha	o resto é seu	(para mim)
IV <sup>4</sup> <sub>3</sub> (afastamento)	Aquela esperança de tudo se ajeitar	pode esquecer	(para você)
II <sup>#4</sup> <sub>2</sub> (tensão)	Aquela aliança,	você pode empenhar ou derreter	(de mim)
IV <sup>4</sup> <sub>3</sub> (afastamento)	Aceite uma ajuda	do seu futuro amor pro aluguel	(para você)
II <sup>#4</sup> <sub>2</sub> (tensão)	o Neruda	que você me tomou e nunca leu	(para mim)

Fonte: elaboração própria.

Merece a atenção o contraste de sentido entre os versos pares e ímpares das estrofes quando associados ao percurso narrativo da partilha: há uma comutação, suspensa apenas na 4<sup>a</sup> incidência, a partir da qual os versos ímpares se associam àquilo com que, na partilha, o enunciador acena para o *tu* discursivo: a medida do Bonfim; aquela esperança de tudo se ajeitar; a concessão de uma eventual ajuda de um futuro amor. Os versos pares, por sua vez — com exceção da 4<sup>a</sup> incidência —, aparecem associados àquilo que o enunciador exige para si: o disco de Pixinguinha e o livro de Neruda. Estando os versos pares associados ao acorde de dominante individual — associado à tensão harmônica —, chama a atenção a comutação apontar para um tensão que pode ser lida como intrínseca às relações polêmicas e às situações de litígio. Vale apontar a suspensão da comutação no 4<sup>o</sup> verso, em que ao invés da confirmação da lógica a partir da qual se esperaria nova reivindicação do enunciador, dá-se outrossim nova concessão ao *tu* discursivo: a aliança do casal — uma jóia em termos de valor descritivo, mas com forte valor modal e simbólico relacionado ao vínculo afetivo que um dia uniu o casal. Empenhá-la ou derretê-la converteria a aliança em valor monetário ou em um novo objeto de valor descritivo — mas aniquilaria seu valor afetivo. A suspensão da comutação, que constitui um caso de sincretismo na acepção hjelmsleviana, tem por efeito de sentido nesse ponto acentuar o aspecto de continuidade da primeira gestualidade — a concessão — com relação à segunda — a reivindicação —, definindo o ethos do enunciador como alguém que, por generosidade, por desinteresse ou por cansaço, abriria mão de algumas de suas reivindicações no programa de partilha, intensificando assim o seu sentido de perda.

A “medida do Bonfim” constitui um amuleto de boa sorte. O termo “medida” se refere ao fato de as fitas serem elaboradas tomando como base as dimensões das imagens dos santos católicos, estando a medida do Bonfim relacionada sobretudo, segundo Câmara Cascudo, à proteção contra “infelicidades” (Cascudo, 1999, p. 572). A primeira incidência do acorde de ii<sup>2</sup> se

homologa assim à ruptura da expectativa de que a fita fosse proteger seus donos da infelicidade — ruptura essa sancionada negativamente em “não me valeu”. Estrutura muito semelhante aparece em “aquela esperança de tudo se ajeitar”, rompida pela sanção cognitiva negativa: “pode esquecer”. Na quarta incidência, há um pequeno deslocamento fraseológico, sem prejuízo da lógica oposicional aqui descrita: no imaginário da “aliança”, há a expectativa de uma conjunção durativa entre os sujeitos, rompida pelo ato de empenhá-la ou derretê-la. Na quinta incidência, a frase “aceite uma ajuda” cria a expectativa ilusória de uma oferta de amizade que consolide um pacto fiduciário — rompida triplamente pela delegação do ônus da ajuda para terceiros, por reafirmar a ruptura através da menção a um eventual “futuro amor”, e pela quebra de um imaginário romântico ao remeter um apoio idealmente emocional à satisfação de questões de subsistência como o pagamento de despesas fixas. Na sexta incidência, o “Neruda” remete aqui menos ao imaginário de militância política que transparece no *Canto general* (1950) e em *Confieso que he vivido* (1974) do que na extraordinária popularidade da poesia amorosa de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) ou *Cien sonetos de amor* (1959). Assim, o “Neruda que você me tomou” pode ser lido nesse contexto não apenas como o livro físico, mas como todo um imaginário amoroso roubado ao enunciador (“que você me tomou”), frustrando-se a expectativa de que tivesse outrossim sido compartilhado pelo enunciatário (“e nunca leu”). Por fim, no caso da segunda incidência, ao se contrapor ficar com “o disco do Pixinguinha” a “o resto é seu”, coloca-se o valor descritivo associado ao autor de “Carinhoso” como objeto requerido pelo enunciador e ao qual ele se negaria a renunciar — recusa essa enfatizada pelo acento tensivo resultante do salto melódico ascendente de 7ª menor incidindo sobre a dominante individual construída sobre o segundo grau da escala (II<sup>#4</sup><sub>2</sub>).

Notam-se nas comutações horizontais e verticais apontadas que o papel da componente musical no texto sincrético não parece se restringir ao de figuras de expressão desprovidas de uma dimensão semântica, a qual seria exclusivamente ocupada pelas categorias de conteúdo construídas verbalmente. O que se constata outrossim é que a dimensão semântica — no mínimo, gestual, como querem Lidov, Hatten *et alii* — associada às funções harmônicas – tensão para a dominante, afastamento para a subdominante e repouso para a tônica (Koellreutter, 1986, p. 13) mostra-se inteiramente compatível com as categorias de conteúdo a elas associadas, de onde se infere que tal compatibilidade ou resultaria, como efeito de sentido no texto sincrético, em uma somatória de elementos lexicalizáveis e não-lexicalizáveis, ou tenderia a constituir uma condição — assim como se impõem condições métricas e de assonância em certos contextos poéticos — para a sobreposição de elementos verbais e musicais, ou as duas coisas simultaneamente.

Efetuiremos agora as mesmas operações de redução nas duas seções de contraste da canção, que chamaremos de B1 e B2 — a primeira correspondendo ao trecho que na letra vai de “Trocando em miúdos...” até “as nossas melhores lembranças”; a segunda, estendendo-se de “mas devo dizer...” até “meu peito tão dilacerado”. Estas duas seções contrastam musicalmente com as estrofes, seja por seguirem o modo menor — ao passo que as estrofes se estruturam em maior -, seja pelo contorno melódico inicial predominantemente monotônico.

Passemos pois para a redução de B1. Na camada de superfície, lê-se:

Figura 12: Seção B1 da canção.

Fonte: elaboração própria.

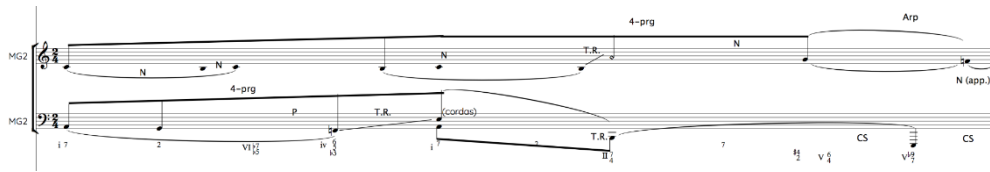
Na próxima figura, omitem-se as repetições de notas, assinalam-se as passagens constituídas por prolongamentos — conforme explanado anteriormente — e se excluem aquelas de função ornamental. Assinalam-se ainda as transferências de registro (TR), de maneira a se enxergar com maior clareza a nem sempre evidente continuidade das conduções de vozes que as perpassam, bem como as progressões, evidenciando-se o número *n* de notas que as compõem (*n*-prog):

Figura 13: B1 – 1ª camada.

Fonte: elaboração própria.

Reza o procedimento schenkeriano canônico que se omitam a cada etapa subsequente as notas de função meramente ornamental. Entre as notas estruturais da nova camada, pode haver — como há — novas ornamentações a assinalar e posteriormente retirar - e assim sucessivamente. Obtém-se assim em uma 2ª camada:

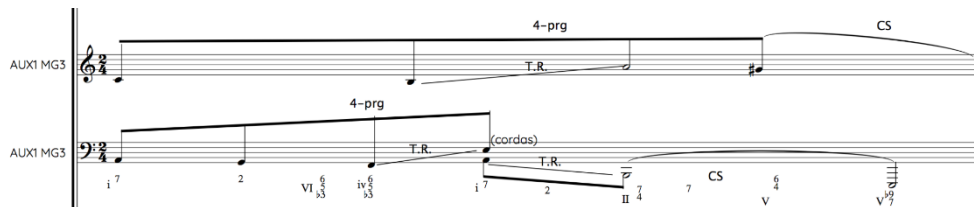
Figura 14: B1 - 2ª camada.



Fonte: elaboração própria.

Ao se atingir a 3ª camada, evidencia-se que B1, superficialmente tão diferente de A, em termos estruturais corresponde a uma sua variante:

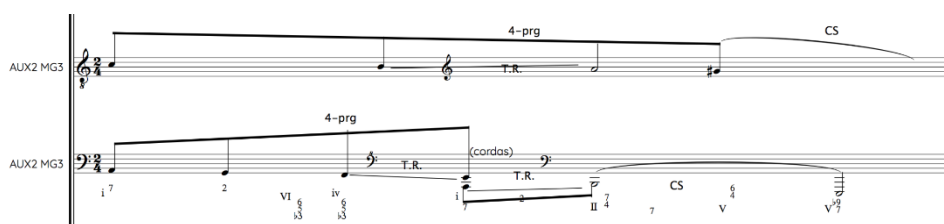
Figura 15: B1 – 3ª camada.



Fonte: elaboração própria.

Para se deixar mais clara a relação, basta, através de mudanças temporárias de claves, se anular o efeito das transferências de registro, evidenciando assim que tanto as estrofes, a melodia de B2 e sua linha de baixo derivam de uma mesma estrutura de maior profundidade:

Figura 16: B1 – 3ª camada com retificação da transferência de registro.



Fonte: elaboração própria.

Comparando-se pois as estruturas de A, da melodia e do baixo de B1, observa-se que as três essencialmente se equivalem, constando apenas como diferencial de B1 a incidência da transferência de registro:

Figura 17: B1 - comparação do nível intermediário das seções A e B1.

The diagram illustrates the structural comparison between section A and section B1. It consists of two musical staves. The top staff shows the melody of section A and the corrected melody of section B1. The bottom staff shows the bass line of section B1 with corrections. Red boxes highlight the melodic phrases being compared, and 'TR' markings indicate trill corrections in the B1 version.

Fonte: elaboração própria.

No caso da estrutura melódica de B1, a transferência de registro recai sobre a palavra “nós” do trecho:

Trocando em miúdos, pode guardar  
 as sobras de tudo que chamam lar  
 as sombras de tudo que fomos nós  
 as marcas do amor em nossos lençóis  
 as nossas melhores lembranças  
 (Hime; Holanda, op. cit)

Nesse caso, tal cisura aparece homologada à ruptura, no plano do conteúdo, da isotopia disfórica que reveste a construção temática da separação com “sobras” e “sombras”, e que repentinamente desfere o mais extenso salto melódico da canção — remetendo subitamente a uma passionalização, com a “ampliação do campo de tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas entre as frases”, como coloca Tatit (1998, p. 119). A sensação de falta é nesse ponto construída não pela insistência em um imaginário lúgubre e melancólico mas, pelo contrário, através de um lampejo do brilho dos elementos eufóricos — “as marcas do amor em nossos lençóis, as nossas melhores lembranças” —, cuja disjunção com o enunciador seria razão suficiente para justificar o *ethos* melancólico que caracteriza o início da seção em menor (cuja construção se vale, entre outros recursos, da monotonia — literal — que domina a melodia nos seis primeiros compassos das seções B1 e B2). Já no caso da linha de baixo, a ruptura incide, novamente com a maior propriedade, precisamente

sobre a palavra “lar”, agregando um sentido metafórico no qual o lar desmorona justamente no ponto em que se fratura o cantochão que o sustentava estruturalmente.

Repitamos agora o procedimento descrito acima para encontrarmos, na mesma camada do *Mittelgrund* em que se examinou B1, a estrutura contrapontística que rege B2. Tomemos inicialmente a camada de superfície:

Figura 18: Seção B2 da canção.

The image shows a musical score for a vocal line. Above the staff, guitar chords are indicated: Am7, Am7/G, F#m9, F#m9(add9), Am7, Am7/G, Bb9(b9), Bb9, Bb9(b9), Bb9, E9(b9), E9, E9(b9), and E9(b9). The lyrics are written below the staff: "Mas de-vo di-zer que não vou lhe dar... O e-nor-me pra zer de me ver cho-rar... Nem vou lhe co-brar pe-lo seu es-tra - go... Meu pei-to tão di-la-ce-ra-do A - liá:". The score is marked with a 'B' at the beginning and a 'C' at the end.

Fonte: elaboração própria.

Julgando desnecessária a recapitulação dos mesmos procedimentos metodológicos que levaram à redução de B1, apresentamos pois diretamente o resultado final da aplicação do processo a B2:

Figura 19: B2 - 3ª camada com retificação da transferência de registro.

The image shows a piano accompaniment score for the same piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes several markings: 'P' (piano), 'TR' (trill), 'CS' (crescendo), '4-prg' (four-part progression), and 'N (app.)' (ritardando). The treble line also has 'TR' and 'CS' markings. Below the bass staff, a series of Roman numerals and chord symbols are listed: i 7, 2, 4-prg, VI 1/5, IV 6/3, I 7, b4/2, VI 7/5, II 6, VI 6, II', V 9/4, CS, 7, I 4/3, and b7.

Fonte: elaboração própria.

Muito mais complexa que a configuração anterior, a estrutura de B2 envolve uma primeira linha de baixo com transferência de registro, uma segunda linha de baixo sem a transferência, e uma progressão ascendente com relações estruturais se mostrarão do maior interesse. Foquemos justamente nela, acrescida da nota que a antecipa, e confrontemo-la com o motivo A:

Figura 20: Comparação entre diferentes camadas de redução de A e de B2.



Fonte: elaboração própria.

Constata-se que a redução sucessiva de B2 corresponde, nessa camada, à inversão do motivo principal A. Todavia, nesse caso, estaríamos, como na análise de Hatten para a “Cavatina” de Beethoven, assumindo uma visão heterodoxa do modelo schenkeriano ao confrontar camadas diferentes da estruturação musical. Trabalhemos pois na mesma camada, e verifiquemos quais as implicações, para o sentido cancional, da relação especular encontrada:

Figura 21: Comparação entre reduções de A e B2 na 3ª camada do *Mittelgrund*.



Fonte: elaboração própria.

Fica assim patente que a inversão constatada anteriormente entre B2 e A em diferentes patamares pervade as diferentes camadas de organização musical, permanecendo perfeitamente válida na 3ª camada do *Mittelgrund* na qual nos atemos no momento. Resta agora responder à questão: haverá na forma do conteúdo alguma relação similar àquela que se constata estruturando a forma da expressão? Para responder a tal pergunta, inicialmente vale recordar ter ficado demonstrada a equivalência estrutural entre A e B1 – e, por conseguinte, caso haja isomorfia, ela deve por conseguinte ser detectável ao confrontarmos a organização das categorias de conteúdo de B1 e B2. Conforme visto, B1 é pautada essencialmente, no plano do conteúdo, pela apresentação eufórica do passado da relação. Consideremos pois os elementos verbais incidentes ao longo de B2:

Mas devo dizer que não vou lhe dar  
 O enorme prazer de me ver chorar  
 Nem vou lhe cobrar pelo seu estrago  
 Meu peito tão dilacerado  
 (Hime; Holanda, op. cit)

Em B2, a ruptura do registro na primeira linha de baixo incide justamente sobre a palavra “chorar”; por sua vez, a progressão ascendente acompanha a expressão “meu peito tão dilacerado”. Evidencia-se pois que a relação especular entre B1 e B2 aparece homologada às oposições no plano do conteúdo de categorias como *euforia* x *disforia*, *passado* x *presente*, bem como à oposição entre o prazer compartilhado das “melhores lembranças” ou das “marcas do amor nos nossos lençóis” e a dor solitária do “peito tão dilacerado”. Confirma-se pois, nesse caso, a isomorfia entre categorias de expressão e conteúdo, bem como a produtividade de uma análise semiótica cancional relevando-se não apenas a superfície da estruturação musical, mas também suas camadas mais profundas de organização.

## Considerações finais

Para encerrar a presente exposição, há mais dois pontos a abordar. Um primeiro diz respeito a outra estrutura especular de interesse que opõe A tanto a B1 quanto a B2: enquanto em A temos o baixo imóvel acompanhando a melodia estruturada descendentemente, tanto em B1 quanto B2 vê-se a melodia tendendo à imobilidade, ao passo que o baixo realiza a descendência:

Figura 22: 2ª relação especular entre A e B.

The figure displays two musical systems, A and B, illustrating a specular relationship. System A features a vocal line (treble clef) that descends and a bass line (bass clef) that remains static. System B features a vocal line that ascends and a bass line that descends. Both systems include chord symbols (i<sup>7</sup>, I<sup>4</sup>, 7, IV<sup>3</sup>, ii<sup>2</sup>, II<sup>4/2</sup> (2a x)) and performance markings such as '4-prg' and 'T.R.'. The bass line in system B is marked with '(cords)' and '2' at the end.

Fonte: elaboração própria.



Tal relação diria respeito exclusivamente à estruturação musical, ou pervadiria de alguma maneira o sentido cancional? Novamente, temos um caso de isomorfia. Além da oposição inicial entre o modo maior em A e o menor em B, a oposição semântica *euforia* x *disforia* a eles associada por meio de referências culturais e de tópicos a elas associados, bem como o aspecto de monotonia — literal — da melodia nas seções B, ao homologar-se com a letra de Chico Buarque, cria efeitos de sentido de grande interesse. Um primeiro deles é que, enquanto as estrofes correspondentes a A narram os programas narrativos referentes à partilha — todos remetendo a um imaginário pragmático de divisão de bens, ainda que permeado de inferências de cunho passional —, tanto B1 quanto B2 se estruturam em torno de uma verticalização nos estados de alma do enunciador. Assim, se a primeira incidência de A discute quem vai ficar com o quê, B1 contrapõe à aparente serenidade do enunciador a dimensão da perda afetiva que ele está vivenciando. Na segunda incidência de A, a isotopia da partilha, com seu discurso privilegiando valores descritivos, cede espaço para a apresentação de valores modais — como o *crer-poder-ser* da *esperança* que será perdida —, deixando-se envolver pela construção de efeitos de sentido passional mesmo quando da concessão do valor descritivo da *aliança*, que, seguisse para se *empenhar* ou *derreter*, não perderia contudo o estatuto simbólico de representação de uma relação amorosa que chegara a seu ocaso.

Note-se aqui um ponto interessante: se a letra procura construir um *ethos* de tranquilidade — quase indiferença — em A, a incidência sobre a imobilidade melódica de B de um discurso mais pautado por valores modais termina não apenas por construir em torno da figura do enunciador um *ethos* de contenção, como também por instaurar uma polarização entre *parecer* e *ser*. O enunciador de fala monótona que não quer ser visto chorando termina expondo seu “peito tão dilacerado” em uma progressão ascendente que conduz ao clímax tensivo da canção. A tensão entre *parecer* e *ser* aparece na presente análise também em sua dimensão musical, devido à configuração harmônica parecendo inicialmente maior, mas terminando por se revelar menor. Ponto interessante a destacar é que, no depoimento citado, Hime conta que Chico Buarque teria iniciado a construção da letra a partir da palavra “aliás” — a qual incide justamente sobre uma passagem em que o fá natural — associado ao modo menor — serve de apoijatura para a 5ª do acorde de lá maior, constituindo-se assim um signo cancional sincrético em que o traço semântico de contraposição inerente à conjunção adversativa é homologado à ambiguidade tonal.

Por fim, um comentário final sobre a estrutura fundamental da música. Ao se prosseguir com as reduções sucessivas, chega-se finalmente à seguinte *Ursatz*:

Figura 23: *Ursatz* da canção.

Fonte: elaboração própria.

Um primeiro ponto a chamar a atenção, tendo a gestualidade tão cara a Lidov e Hatten em mente, é a hesitação a ela inerente. Sendo muito frequente que a *Ursatz* se resuma a uma breve cadência, normalmente de 3 ou 5 notas descendentes, observam-se na composição de Hime três tentativas até o fechamento da estrutura. Um segundo ponto é que, também aqui, a tensão *parecer x ser* se reafirma: embora a primeira e a terceira subfrases sejam melodicamente idênticas, a primeira jamais poderia constituir uma *Ursatz* pelo fato de não apenas não terminar com um acorde de tônica, mas ainda o fazer com uma dominante individual — a qual aparece associada ao mais extenso salto ascendente da canção, e, por conseguinte, ao regime de passionalização discutido por Tatit. Esse acorde de tensão, o salto melódico e a conotação de uma frase musical que não conseguiu ser concluída, significativamente, incidem simultaneamente sobre a palavra “nós” — o “nós” eufórico das “melhores lembranças” do enunciador. A segunda tentativa, por sua vez, não é conclusiva por duas razões: primeiro, pelo fato de terminar com um acorde tenso - a dominante da tonalidade; segundo, pela descendência melódica não atingir o repouso do acorde de tônica. A nota final desse segmento musicalmente tenso e inconclusivo incide sobre a palavra “dilacerado” — tal como se a dor solitária do enunciador que crê que seu enunciatário teria “um enorme prazer” em vê-lo chorar não conseguisse chegar a seu termo. Por fim, o ciclo de tentativas frustradas de resolução, quando finalmente se encerra na 3ª tentativa, incide, sintomaticamente, sobre a palavra “tarde” — que marca a melancólica e hesitante anagnórise de uma personagem que, diante do abismo entre a felicidade do passado e a dor dilacerante do presente, busca entre a banalidade da partilha e a contenção de seu pranto levar consigo, junto à tardiamente resgatada carteira de identidade, o pouco que lhe restou de si mesmo. Observa-se pois, a partir da *Ursatz* da canção, a confirmação do eixo de metaforização que Tarasti concebe como o espaço para a expressão da dimensão transcendental subjacente à escuta musical (Tarasti, 2021, p. 94) — um espaço que não parece se resolver pelas

oposições clássicas de *natureza x cultura* ou *vida x morte*, mas por um complexo jogo de forças que ressignificam aquelas categorias em torno de articulações tensivas, valenciais e tímicas, em um processo cujo exame e descrição meticolosos constituem um promissor desafio para a semiótica do século XXI. ●

---

## Referências

- AGAWU, Kofi. Structural “highpoints” in Schumann’s *Dichterliebe*. *Music analysis*, Vol. 3, No. 2. New Jersey, Wiley, 1984, p. 159-180. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/854315?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- AGAWU, Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Ediouro, 1999.
- CHABOT-CANET, Céline. *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950*. Lyon: Université Louis Lumière - Lyon II, 2013.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1992.
- GRABÓCZ, Márta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L’Harmattan, 2009.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.
- HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HIME, Francis; HOLANDA, Francisco Buarque. Trocando em miúdos. Piano e voz. [S. l.: s. n.], 2021a. 1 partitura. *Acervo digital Francis Hime*. Disponível em: <http://francishime.com.br/wp-content/uploads/2017/11/trocandoemmiudos.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- HIME, Francis; HOLANDA, Francisco Buarque – *Trocando em miúdos as minhas canções: Trocando em miúdos*. Youtube. 2021b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=H0moESHd28E&t=4s&ab\\_channel=BloomsLivreria](https://www.youtube.com/watch?v=H0moESHd28E&t=4s&ab_channel=BloomsLivreria). Acesso em: 14 jun. 2021.
- HIRSCHI, Stéphane. *Chanson: l’art de fixer l’air du temps*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- JULY, Joël. *Esthétique de la chanson française contemporaine*. Paris: L’Harmattan, 2007.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Harmonia funcional*. São Paulo: Ricordi, 1986.
- LIDOV, David. *Is language a music? Writings on musical form and signification*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Peut-on parler de narrativité en musique?. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 10 (2), 68-91, 1990a.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990b.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. São Paulo: Via Lettera, 1993.
- NOBILE, Drew F. *A structural approach to the analysis of rock music*. Nova York: City University of New York, 2014.
- PANKHURST, Tom. *SchenkerGUIDE: a brief handbook and website for schenkerian analysis*. Nova York: Routledge, 2008.
- RATNER, Leonard G. *Classical music: expression, form and style*. Nova York: Schirmer, 1980.
- RIEMANN, Hugo. *Harmony simplified: the theory of the tonal functions of chords*. Londres: Augener Limited, 1895.
- ROSEN, Charles. *El estilo clásico*. Madri: Alianza Editorial, 1972.
- SCHENKER, Heinrich. *Five graphic music analyses*. Nova York: Dover, 1969.
- SCHENKER, Heinrich. *Free composition: Der freie Satz*. Nova York: Longman, 1979.
- SHAUMYAN, Sebastian. *A semiotic theory of language: advances in semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- TARASTI, Eero. *Sémiotique musicale*. Limoges: PULIM, 1996.
- TARASTI, Eero. *Sémiotique de la musique classique*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2021.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.

---

**📄 Schenker's musical gerativism and its application to song analysis:  
Homologies between superficial, intermediate and deep musical structures  
and categories of content in "Trocando em Miúdos", by  
Francis Hime and Chico Buarque de Holanda.**

**👤** MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro

**Abstract:** The generative path of meaning is defined as "a succession of levels, each one prone to receive an adequate description showing how meaning is produced and interpreted in a process that unfolds from the simple and abstract toward the concrete and complex (Fiorin, 1992, p. 17). In his 1935 *Der Freie Satz*, Schenker defends that the analysis of tonal music is bound to reveal a fundamental structure that, by means of an enchainment of complexification stages, crosses a series of strata organized in three superior hierarchical levels until reaching the surface and the materiality of the musical score. Departing from a literature review of some of the most prominent authors in musical semiotics, the present article investigates the application of Schenker's generativism by Agawu, Hatten and Tarasti, among others, in order to evaluate the resources that this technique, that investigates simultaneously harmonic, contrapontistic and formal elements, may offer to the analysis and the study of the process of construction of meaning in the syncretic context of songs. The chosen *corpus* is the song "Trocando em miúdos" (roughly translatable as *In other words*), a composition by Francis Hime with lyrics by Chico Buarque de Holanda, in the composer's original 1977 recording.

**Keywords:** semiotics; musicology; schenkerian analysis; song analysis; syncretism.

---

#### Como citar este artigo

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. O gerativismo musical de Schenker e suas aplicações na análise da canção: homologias entre estruturas musicais superficiais, intermediárias e profundas e categorias do conteúdo em "Trocando em Miúdos", de Francis Hime e Chico Buarque de Holanda. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: "Semiótica, Música e Canção". São Paulo, dezembro de 2021. p. 250-277. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Acesso em: dia/mês/ano.

---

#### How to cite this paper

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. O gerativismo musical de Schenker e suas aplicações na análise da canção: homologias entre estruturas musicais superficiais, intermediárias e profundas e categorias do conteúdo em "Trocando em Miúdos", de Francis Hime e Chico Buarque de Holanda. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: "Semiotics, Music, and Song". São Paulo, december 2021. p. 250-277. Retrieved from: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Accessed: month/day/year.

---

Data de recebimento do artigo: 08/10/2021.

Data de aprovação do artigo: 09/10/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

