

**A VOZ: ENTRE  
A PALAVRA  
E A MELODIA**

***JOSÉ ROBERTO  
DO CARMO JR.***

**Resumo** O delicado equilíbrio entre verbo e música que se manifesta na canção popular está intimamente ligado à dupla natureza da voz humana, instrumento de fala e instrumento de música a um tempo. O autor propõe que uma revisitação às teorias formalistas da linguagem, sobretudo à glossemática de Hjelmslev, poderia iluminar esse jogo de parentescos, afinidades e encontros entre a música e o verbo. Disso se valeria uma teoria crítica da canção, especialmente da canção popular, certamente uma das mais ricas e instigantes realizações desse encontro. **Palavras-chave** Hjelmslev; música vocal; música instrumental; semiótica; glossemática.

---

**Abstract** *The delicate balance between words and music displayed in popular songs is closely linked to the double nature of the human voice, an instrument of speech and of music at once. In this work the author argues that a revival of the formalist theories of language, in particular the glossematics of Hjelmslev, could lighten the array of relationships, affinities, and encounters between music and words. Undoubtedly, a song theory would profit from this approach specially when it comes to the popular song genre, one of the richest and most compelling results from this meeting.* **Keywords** Hjelmslev; vocal music; instrumental music; semiotics; glossematics.

---

**O problema da melodia** Num ensaio hoje clássico<sup>1</sup>, Walter Benjamin descrevia, já em 1936, as transformações sofridas na produção artística com o advento das técnicas de reprodução, que, não apenas alteraram a percepção das obras de arte tradicionais, mas também fizeram nascer uma nova poética, como foi o caso da fotografia e do cinema. Inspirando-nos neste texto modelar do ensaísta alemão, faremos algumas reflexões, não sobre as *técnicas de reprodução*, mas sobre as *técnicas de produção* da linguagem oral, o que quer dizer, sobre a materialidade envolvida no ato de falar e no ato de cantar. Os aspectos técnicos da oralidade nos informam como operam e quais são os limites e as possibilidades do aparelho fonador e dos instrumentos musicais na criação de efeitos de *significação*. Tal questão não se ajus-

1 BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: *Textos escolhidos de Walter Benjamin, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.3-28. (Os Pensadores)

ta muito confortavelmente a nenhum domínio claramente delineado. Não é teoria do texto porque discute, ainda que tangencialmente, aspectos da fisiologia da voz e da organologia, o ramo da musicologia que tem por objeto a história e a evolução técnica dos instrumentos de música — e a voz é decididamente um instrumento musical. Porém, também não é lingüística articulatória, porque estamos preocupados, antes de mais nada, com a produção de *significação*, no texto da melodia e no texto da canção.

**A**pontemos desde já o que nos parece ser o ponto nevrálgico do problema. Segundo nossa perspectiva, a questão central da melodia, independentemente de ser ela cantada ou executada por um instrumento, é a *identificação*. Uma teoria crítica da música e da canção teria que tentar dar conta do fato de que identificamos milhares de melodias diferentes, não obstante a melodia não ter nenhuma referência, nem nos remeter a algum conceito claramente delimitável. A expressão de qualquer palavra tem como contraparte um conceito, por mais abstrato que seja. A palavra sempre remete para algo fora dela própria. Mas uma melodia carece desse “apontar”. A melodia é um signo vazio, uma forma significante “grávida” de conteúdo. Mário de Andrade chamará esse caráter pregnante, de valor *dinamogênico* da música.

**A** gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicológicas por excelência. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos, as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreográfica podem também expressar a psicologia com certa verdade. Tomo expressar no sentido de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão.

**P**ois a música não pode fazer isso. Não possui nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogênicos e só... E como as dinamogenias dela (música) não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável.<sup>2</sup>

**A** despeito disso — e talvez por isso mesmo —, nossa memória é prodigiosa quando se trata de melodias. Cada um de nós tem um tesouro de centenas, talvez milhares de melodias que guardamos intactas, que sabemos “de cor”. Memorizamos

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 40-1.

melodias assim como memorizamos palavras e isso não deixa de ser surpreendente. A lingüística do século xx prestou um serviço inestimável à compreensão dos mecanismos básicos da fala. O estruturalismo e o gerativismo deitaram por terra as concepções da velha gramática, de modo que hoje temos um quadro relativamente bem organizado de como funciona a linguagem verbal. Esta, no entanto, é uma lingüística da *palavra falada*. Não é muito o que se sabe, do ponto de vista lingüístico, sobre a *palavra cantada*<sup>3</sup>, e menos ainda sobre o *cantar* que, não custa lembrar, não está necessariamente vinculado à palavra.

**A voz e as origens da dialética entre verbo e música** A voz é um instrumento a serviço de dois distintos *fazeres*. Em primeiro lugar, a voz é um *dizer*; diz fonemas, palavras, frases, discursos, numa palavra, a voz é *lógos*. Mas a voz também é um *cantar*; canta notas, motivos melódicos, frases musicais, melodias. A voz agora é *mélos*. São duas diferentes manifestações da oralidade que podemos analiticamente distinguir mas que, concretamente, são indissociáveis, porque complementares. Como aponta ainda Mário de Andrade,

A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel.<sup>4</sup>

Segundo a fonética articulatória, haveria um correlato fisiológico para estas duas manifestações orais. Não será necessário discorrer aqui sobre todas as minúcias que envolvem o funcionamento do aparelho fonador. Basta-nos apontar, aqui e ali, alguns fatos a respeito desse mecanismo que parece gerir em segredo esta combinatória de verbo e música que chamamos *canção*.

De maneira bastante simplificada pode-se dizer que da geração da fala participam dois processos. Em primeiro lugar, a produção da sonoridade propriamente dita, cu-

3 Devemos ao pesquisador Luiz Tatit quase tudo o que se sabe sobre o encontro entre letra e música de um ponto de vista semiótico. Os textos fundamentais são: TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994, e TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

4 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 43-4.

jo órgão responsável são as cordas vocais; em segundo lugar, um processo de modulação desse som glótico, do qual participam a laringe e a cavidade oral/nasal. Nas cordas vocais são geradas apenas as vibrações, ou seja, os sons com intensidade, altura e duração determinada. São os sons musicais ou, na terminologia da fonologia, os *epifonemas*. O restante do aparelho fonador modifica esse som básico através de oclusões, constrictões, nasalizações etc. São os sons articulados ou *fonemas*.

Na glote não há diferença que não seja de altura, intensidade ou duração. As cordas vocais não produzem fonemas, mas apenas epifonemas, ou seja, um *sincretismo* de todos os fonemas sonoros, incluídas aí as vogais. É a conformação especial dos órgãos bucais que introduzirá, posteriormente, e graças à mobilidade do conjunto ressoador, os traços distintivos dos fonemas. Antes de receber os traços de um /a/ ou de um /u/ — *central vs. posterior, baixo vs. alto* — o som glótico já tem os traços altura, duração e intensidade. Aliás, uma das técnicas do canto lírico, a *bocca chiusa* (ou seja, boca fechada), consiste na emissão do som sem nenhuma articulação, sem que nenhum fonema acompanhe as variações prosódicas.

#### Conjunto Enegético

Cordas vocais

*Epifonemas*

#### Conjunto Ressoador

Cavidade oral/nasal

*Fonemas*

Um instrumento musical melódico tem muitas semelhanças com este aparelho fonador que esquematicamente acabamos de descrever. É também dotado de um corpo vibrante, onde são produzidos sons com altura, duração e intensidade; e de um conjunto ressoador que amplifica e modifica os sons provenientes do corpo vibrante. Aquilo que no aparelho fonador são as pregas vocais, nos instrumentos musicais são cordas esticadas, placas de madeira, palhetas de cana, metal etc. Já a cavidade oral-nasal do aparelho fonador é, nos instrumentos melódicos, câmaras, caixas e tubos nas mais diversas dimensões e formatos, construídas com os mais diversos materiais.

Mas há diferenças. A mais crucial delas consiste na imobilidade do elemento ressoador dos instrumentos musicais. Enquanto o aparelho fonador possui um conjunto ressoador móvel capaz de produzir as articulações que constituirão os fo-

nemas, o conjunto ressoador dos instrumentos de música é imóvel, sendo essa imobilidade a razão pela qual este é incapaz de produzir diferentes sons articulados. Daí que, enquanto a voz humana produz fonemas e sons musicais, (*lógos* e *mélos*), um instrumento produz apenas sons musicais, (*mélos*). Este *apenas* tem que ser tomado com certa cautela, como veremos adiante.

Tudo isso é bastante claro e não apresentaria maiores dificuldades, não fossem algumas interrogações que nascem de um exame mais atento do timbre dos instrumentos musicais. De fato, é legítimo perguntar: como um instrumento musical pode substituir a voz humana numa melodia, uma vez que a cadeia mínima da voz é a sílaba? Ou melhor, como um instrumento musical pode “cantar”, como dizem os músicos? Se o menor sintagma fonologicamente pertinente produzido pelo aparelho fonador é a sílaba, ou seja, se toda emissão vocal é silábica, um instrumento que pode substituir a voz tem que partilhar, de alguma maneira, dessa mesma natureza. Talvez a melhor pergunta seja: o que se transforma numa melodia quando substituimos a voz por um instrumento? Uma das respostas possíveis, aquela que nos oferece a glossemática, é a de que os instrumentos emitem, não diremos uma simples sílaba, mas uma sílaba arquetípica, uma *arqui-sílaba*. Trata-se de uma sílaba que, por conter um número de traços comuns a todas as sílabas, pode substituir qualquer uma destas, neutralizando os traços específicos que opõem as sílabas entre si.

Num instrumento musical, esta *arqui-sílaba* é um parâmetro invariável, ou seja, é algo que se mantém constante ao longo de toda a progressão melódica. Solidariamente ligada à *arqui-sílaba* há uma ampla gama de alturas, durações e intensidades, que constituem seus parâmetros variáveis. A hipótese proveniente do modelo glossemático procura explicar por que uma melodia instrumental vocalizada pode ser cantarolada como uma cadeia de uma única sílaba, como *lá-lá-lá-lá-lá...*, por exemplo. A manifestação acústica dessa *arqui-sílaba* é o que se denomina timbre.

**Uma prosódia transfigurada** A dupla natureza do aparelho fonador (e, em parte, também dos instrumentos musicais) apresenta duas importantes consequências. Em primeiro lugar, parece possível concluir pela anterioridade do *mélos* sobre o *lógos*, pois que pode haver epifonemas sem fonemas, mas não o contrário. O *mélos* parece ser uma linguagem *primeira*. Em certo sentido, o *mélos* é uma lin-

guagem mais “primitiva” porque mais visceral. É a linguagem da emoção que se imiscui na fala através da entoação.

**M**as há um segundo aspecto a ressaltar. O sujeito que tem a voz pode ocultar ou revelar a música ou o verbo assim como o desejar. Falar é o mesmo que virtualizar o *mélos* e atualizar o *lógos*; cantarolar é o mesmo que virtualizar o *lógos* e atualizar o *mélos*. Assim como em algumas ilusões de ótica existe um jogo entre figura e fundo, parece que estamos diante de uma espécie de jogo auditivo, em que se contrapõem música e verbo, em que cada um destes modos de oralidade pode ocupar, alternativamente, o primeiro plano.

**P**ara aclarar esses mecanismos de revelação e ocultação, de atrofia e hipertrofia que parecem cercar o fenômeno da oralidade, dependemos de uma teoria científica, em que pesem as imprecações exorcizantes de Drummond. Diríamos mesmo que para encontrar um dos caminhos possíveis a nos conduzir para fora dessas aparentes aporias, temos que percorrer os estreitos labirintos de uma ciência tão árida quanto a glossemática, adotando uma perspectiva formalista da linguagem. Isso tem uma série de implicações e impõe alguns limites mas, em contrapartida, abre algumas perspectivas novas. O ponto de vista glossemático nos conduz a uma investigação formalista desse domínio pouco freqüentado chamado *prosódia*, o lugar natural dos epifonemas, e que, paradoxalmente, parece estabelecer um limiar dentro da expressão oral.

**V**ejamos o caso através da obra de Guimarães Rosa, que faz da exploração das possibilidades sonoras da língua uma profissão de fé. Não deixa de ser intrigante constatar que uma criação verbal vertiginosa, quase que irrefreável, como a de Guimarães, nunca transponha, de fato, os limites impostos pela prosódia. Se abundam os neologismos, há princípios prosódicos que os disciplinam. *Êssezim, maravilhal, cis-morro, gaviãoão* são apenas alguns exemplos desse “manancial imagético”, no dizer de Rosenthal<sup>5</sup>, aparentemente isento a quaisquer restrições de ordem lingüística.

**N**ós, músicos, “ouvimos” esse manancial imagético, transmutando-o num *manancial sonoro*. A criação roseana torna particularmente saliente um fato sobre a oralidade, qual seja, o de que *é possível dizer tudo, mas não de qualquer maneira. Ga-*

5 ROSENTHAL, Erwin Theodor. “Desformação lingüística como elemento da representação da ‘realidade flu-tuante’: Joyce, Walser, Rosa”. In: *O universo fragmentário*. São Paulo: Editora Nacional, 1975, p. 40.

*viãoão* tem um único acento tônico, e a alternância acentual de suas sílabas é regida pelos princípios do acento secundário do português. Isto nos conduz a uma face interessante da fala: parece haver pouco “espaço” para se criar no campo da prosódia. A prosódia é um *dever-dizer*, uma gramática da fala ou, se se preferir, uma sintaxe da palavra falada. Quem diz gramática diz coerção. Em contrapartida, a livre combinação fonemático-silábica, completamente independente da prosódia, é um *poder-dizer*. Guimarães Rosa *pode dizer* combinando as unidades fonemáticas, mas *deve dizer* obedecendo às leis prosódicas. Como aponta Valéry,

O escritor é... um *desvio*, um agente de desvios. Isto não quer dizer que todos os desvios lhe sejam permitidos; mas é precisamente sua tarefa, sua ambição, encontrar os desvios que enriquecem, — aqueles que criam a ilusão de potência, ou de pureza, ou de profundidade da linguagem...<sup>6</sup>

**S**e trazemos à baila esses aspectos do texto de Guimarães, não é, evidentemente, para apontar-lhe restrições, mas para salientar um fato que em Guimarães se torna particularmente evidente, ou seja, o quanto a prosódia participa de um jogo de coerções que só conhecerá a liberdade irrestrita quando *transfigurada* em melodia. O paradoxo da melodia reside no fato de que é do embrião dessa gramática, desse jogo de coerções entre alturas, durações, e intensidades, que a melodia, o livre jogo combinatório das categorias prosódicas, poderá se desenvolver. É a expansão das categorias prosódicas que explica o nascimento da melodia. Das poucas curvas entoativas fonologicamente pertinentes da fala, a melodia extrairá milhares de motivos. A singela distinção entre sílabas longas e breves, a melodia transformará num repertório de algumas figuras de duração que, combinadas, se multiplicarão na forma de motivos rítmicos.

**M**as esse nascimento é uma verdadeira subversão da prosódia. Na melodia, altura, duração, intensidade são, agora, a essência mesma do *poder-dizer*, embora seja um poder dizer melódico e não mais verbal. Para haver criação, a prosódia tem que ser travestida em melodia, ou seja, tem que perder suas coerções. A partir da glossemática é possível sugerir uma hipótese razoável para as transfigurações que

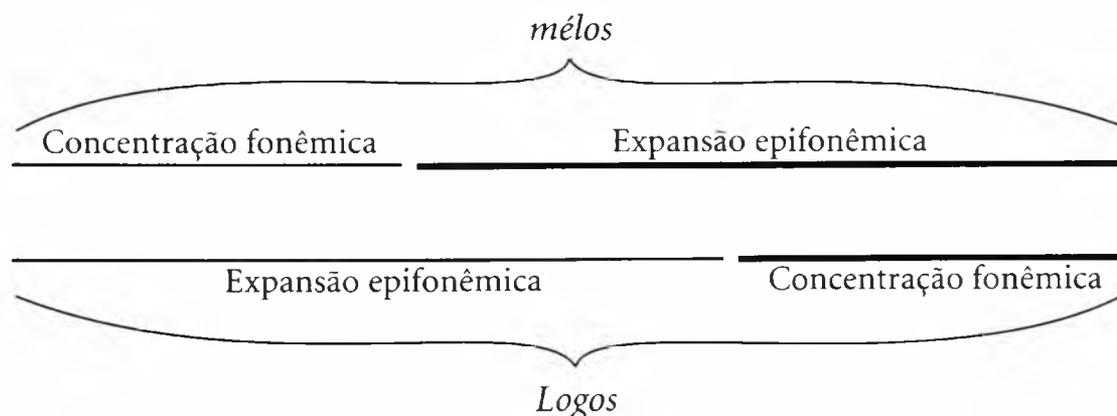
6 VALÉRY, Paul. “Les droits du poète sur la langue”. In: *Pièces sur l’Art*. Paris: Gallimard, 1934, p. 49. (tradução minha)

habitam uma oralidade titubeante entre o *lógos* e o *mélos*. Evidentemente que não cabe, no espaço que nos foi concedido, entrarmos em todos os detalhes da reflexão glossemática. Apontemos apenas seus resultados.

Uma melodia é uma *entoação cristalizada* na forma de células que têm, por isso mesmo, a capacidade de estabelecer relações de *identidade e diferença* típicas das *silabas*. São essas relações que permitem que reconheçamos uma melodia, independentemente do andamento, timbre ou qualquer outro parâmetro. As células melódicas tem um poder de referência muito semelhante ao da palavra, mas com uma importante diferença. Na linguagem verbal, graças à função semiótica, estamos permanentemente comutando expressão e conteúdo. Na melodia, isto não é possível. A única possibilidade de desenvolvimento sintagmático da linha melódica é a alternância entre a identidade e a diferença. Uma célula é idêntica a outra, ou não.

Ao mesmo tempo, uma melodia guarda as características *tensivas* típicas da prosódia. Não fosse por isso, uma melodia não poderia ser dotada de sentido. É por acumular essa dupla função que a melodia de uma canção tem uma “vida própria”, independente do verbo de onde ela eventualmente se tenha originado.

A música cifra-se, portanto, por uma expansão prosódica (epifonêmica) e por uma concentração fonemática, concentração esta que resultará naquela *arqui-sílaba* à qual já nos referimos. O verbo, ao contrário, expande as categorias fonemáticas e concentra as categorias prosódicas, que ficam então acantonadas em distinções mínimas, como *átono vs.ônico* e *tom ascendente vs. tom descendente*. A prosódia é uma *música mínima* da fala, assim como a arqui-sílaba é uma *voz mínima* dos instrumentos musicais.



**Os instrumentos musicais e a arte do *bel canto*** A voz não é apenas o instrumento do uso lingüístico por excelência, ela é o mais primitivo dos instrumentos musicais. A organologia mostra que os chamados instrumentos melódicos surgem na história como clones da voz humana. Durante muito tempo a voz foi, de longe, o mais perfeito e acabado instrumento musical, servindo de modelo para os outros instrumentos, que quase sempre se restringiam a dobrar a melodia cantada. Temos um exemplo vivo dessa relação servil entre voz e instrumento de “acompanhamento”, ainda hoje, nas nossas *modas de viola*, em que muito pouco é solicitado ao instrumento acompanhante, a não ser duplicar aquilo que é cantado. O instrumento é um eco — ou uma sombra — da voz.

Essa hegemonia é quebrada em meados do século XVIII, quando se registra um impressionante desenvolvimento na construção de instrumentos musicais. A direção dessa evolução foi precisa e constante: a conquista do espectro sonoro nas suas três grandes dimensões, ou seja, o domínio das alturas, das durações e das intensidades. A música do período clássico-romântico fez muito mais que estabelecer a sonata-forma enquanto modelo privilegiado de composição. Ela experimentou a descoberta das regiões sonoras assim como o século XX experimentará a descoberta dos timbres e das cores sonoras.

Os instrumentos melódico-harmônicos, a partir desse momento, são concebidos para produzir uma ampla gama de *diferenças qualificadas* — altura, duração, intensidade — e, ao mesmo tempo, para a produção de *identidades* — o timbre. Espera-se de um instrumento musical melódico que, ao longo de toda sua extensão (que deve ser a mais ampla possível), não apresente variações timbrísticas. É a invariância timbrística que dá identidade a um instrumento. Se, como mostrou Saussure, na língua “*somente existem diferenças*”, na música, ao menos na categoria do timbre, *não pode haver diferenças*. A excelência é atingida quando um instrumento alia a identidade timbrística (tecnicamente, a concentração máxima das categorias fonemáticas) com a máxima amplitude dinâmica, tonal e duracional, (extensão máxima das categorias epifonemáticas).

As “famílias” de instrumentos, ou seja, a família das cordas, a família dos saxofones etc., são um reflexo da busca desse ideal. Um instrumento de cordas que tenha uma extensão que englobe a do contrabaixo e a do violino com equilíbrio timbrístico é uma impossibilidade prática.

Se pensarmos nesses domínios sonoros, que na teoria da linguagem são categorias, é possível dizer que a melodia se apresenta como um caso extremo de organização de um sistema de linguagem. Por situar-se nos limites do sistema, a música é quase um paradoxo semiótico. Se o sentido da fala depende de um complexo mecanismo articulatório de geração de diferenças silábicas, o sentido melódico pressupõe um instrumento musical “arqui-silábico”, um instrumento “limpo” que, embora produzindo um timbre complexo, apresente-se impecavelmente regular ao longo de toda sua extensão. Eis o instrumento musical ideal para o músico. É certo que essa limpeza timbrística levará um Cage, já no século xx, a “sujar” o piano para poder executar suas peças para piano preparado. Mas essa já é uma outra história.

Nessa trajetória de conquista dos domínios musicais, famílias inteiras de instrumentos desapareceram, como as violas da gamba, os alaúdes, os instrumentos de sopro destituídos de chave, e tantos outros que não puderam fazer face à corrida pela conquista do timbre mais equilibrado, da maior extensão dinâmica e tonal e do maior controle possível sobre a duração. O ápice dessa evolução está bem representado no piano de concerto, instrumento capaz de substituir uma orquestra inteira.

A orquestra clássica é fruto direto dessa experimentação que envolveu cantores, instrumentistas, luthiers e compositores. Quando em 1607 é feita a primeira montagem da ópera *Orfeo*, de Cláudio Monteverdi, a orquestra então empregada contava trinta figuras. Quase trezentos anos depois, Mahler provocará escândalo ao apresentar sua oitava sinfonia para um conjunto de cento e cinqüenta figuras e Berlioz, pouco antes, apresentará o seu Réquiem que, entre as duas orquestras e os quatro coros necessários à execução, superará a casa dos quatrocentos músicos... O que faz a voz diante de ambientes cada vez mais opressivos? A voz, como dizem os músicos, tem que “furar” a orquestra.

Para atender a essa demanda os cantores passaram a desenvolver complexas técnicas vocais visando homogeneizar o timbre, equalizar os registros vocais e aumentar o controle sobre os três parâmetros melódicos. Frente a essa tendência avassaladora, a voz sofre um processo de metamorfose. De modelo de instrumento ela passa, pouco a pouco, a copiar e a imitar as propriedades de outros instrumentos. A vítima mais patente deste processo foi a dicção. As técnicas de canto criaram uma outra dicção, a dicção do canto, cada vez mais alheia à dicção da fa-

la. Se *lógos* e *mélos*, verbo e música, têm algo em comum, se compartilham categorias, este compartilhar perdeu-se ao longo da história da música vocal.

Tomemos um exemplo apenas, familiar a nós brasileiros: a Cantilena da quinta *Bachiana* de Villa-Lobos, para voz de soprano e orquestra de violoncelos, sobre texto de Ruth Valladares Correa. Chega a tal ponto a exigência técnica da peça, que o texto da poeta se esconde por trás da melodia. As duas gravações que tomo como base são as de Renée Fleming e Barbara Hendricks. Poderiam, no entanto, ser quaisquer outras. Por mais que os cultores da ópera advoguem a favor do canto lírico — que fique claro que não advogamos contra! — não há como negar que a dicção destas cantoras não é a de quem fala. O texto se esconde atrás da melodia. Se isto nada tem a ver com a música, tem a ver com o efeito de significação produzido pela obra. Não é possível ouvir o texto do poema, apenas a melodia. Renée canta muito, mas diz pouco. É sacrificando o texto que ela consegue cantar. O que faz um cantor lírico? Uma comutação, um chaveamento na linguagem. Quando fala, ele se priva de cantar e, quando canta, se priva de falar. O cantor lírico *ou* canta *ou* fala. E nisso ele se afasta do cantor popular, que pretende cantar *e* falar.

**Pensando a música popular, Mário de Andrade se pergunta:**

Por que será que as músicas populares se diferenciam tanto duma raça pra outra, dum pra outro país?... É fácil e sem valor crítico nem técnico nenhum, secundar que isso deriva das diferenças de psicologia racial. Mas esta psicologia se exprime... Esta psicologia é que faz também as diferenciações de linguagem... Mas a psicologia também deriva dos corpos, e uma e outra derivam, meu Deus!, das paisagens, dos climas, das condições geográficas, da alimentação, do diabo. E si o latim se transformou em tantas línguas; e si o português já se transfigura no caboverdeano ou na língua nacional, força é reconhecer que esses avatares derivaram também, e porventura predominantemente, das exigências fisiológicas de cada raça. É a boca. É a boca também a exigir que o *bâijo* portuga se transfigurasse num *bêjo* porventura de lábios mais grossos. As linguagens crescem e se transformam, não por “vícios de linguagem”, mas pelas exigências psicofísicas das gentes. São estas exigências que fazem as variações dos fonemas, as variantes de timbre e movimento, as diferenças sintáticas do ritmo.<sup>7</sup>

7 ANDRADE, Mário de. Op. cit., p.115-6.

Por que não levar às últimas consequências esta tese de Mário de que as línguas se transformam “pelas exigências psicofísicas das gentes”? Por que não extrapolar os limites das línguas naturais — o português, o caboverdeano, a língua nacional — e estender esta tese às linguagens *lato sensu*? O verbo e a música são também, e pensamos ter deixado isto claro neste ensaio, uma resultante daquelas “exigências psicofísicas das gentes”. São estas as grandes variantes que moldam o canto e a fala, para não dizer que os constituem. Na palavra-síntese de Mário, *é a boca*.

Esta moldagem mostra-se flagrantemente na canção popular. Um cantor popular é um enunciador sincrético por excelência. Ele flexibiliza a oposição entre música e verbo, entre *mélos* e *lógos*. Como vimos, as palavras por vezes se escondem atrás de melodias; outras vezes são as melodias que se escondem atrás das palavras. Mas na canção popular ocorre algo diferente. O cancionista consegue driblar esse jogo de figura-fundo, trazendo para o centro da cena o cantar da palavra e o dizer da linha melódica. O segredo da relação que guardam entre si, música e verbo, *lógos* e *mélos*, parece ser decifrado pelo cantor popular, um artífice que busca a síntese — possível — entre esses universos opostos.

---

José Roberto do Carmo Jr. é doutorando em Lingüística pela Universidade de São Paulo e membro do Grupo de Estudos Semióticos da USP. É autor de *Música e palavra: uma aproximação glossemática*, a sair pela Annablume.