

## Comunicações - Sessão 4

### Saudade: territórios para uma iconografia semio-musical

Cleisson Melo

Universidade Federal de Campina Grande

“Não pode haver palavras sem imagens.”

*Aristóteles*

Ícone na representação da cultura lusófona, a saudade foi gradualmente transfigurando-se num sentimento universal. Isso se dá devido a capacidade de permanência/existência num espaço heterogêneo, ou seja, espaço de percepção enquanto lugar de fala, de pertencimento ou até mesmo de construção, o que vai muito além da dor, da perda e da ausência e assim por diante. Porém, enquanto sentimento que transita na reflexão temporal, sua característica paradoxal – amor e sofrimento, alegre e triste, sofrimento e prazer – traz à tona essa universalidade permitindo uma visão que vai além da trajetória indivíduo-sociedade. Conseqüentemente, dentro de uma visão luso-brasileira, aspectos valorativos do antagônico conceito da saudade, permite uma ponderação sobre a consciência reflexiva do tempo enquanto sentimento comum a diversas sociedades. Assim, a saudade como um “problema” na construção de um *ethos* e sua capacidade evocativa, enquanto expressão de temporalidade, passa a ser ela mesma a expressão da realidade da ideia que ela própria representa. Então, a saudade como categoria sócio-existencial, vista como um ícone na formação do brasileiro (enquanto, ser social e individual), pode ser um ponto de partida para elucubrar entender a saudade como fenômeno capaz de criar uma iconografia própria.

Por outro lado, enquanto fenômeno, este sentimento tão singular tem particularidades filosóficas epistêmicas, seja na representação ou na estruturação desta experiência universal; o ser enquanto ser individual ou social, como veremos mais adiante. Dentro do campo filosófico, social ou histórico, a problemática da saudade pode se estabelecer nos mais diversos lugares desde de seu início - sua existência antes mesmo de nos darmos conta de sua presença. É necessário ao indivíduo primeiramente existir para depois tomar consciência de sua existência numa dimensão mais consciente. Neste sentido, a saudade enquanto fenômeno, sua existência

e essência se apresenta com lugar de fenômeno/existência, onde nos constitui e constitui como cultura.

Segundo Guimaraes Rosa, “a saudade é ser, depois de ter” (ROSA 1983, p. 68). Isso nos leva ao conceito de Levi Strauss do existir corpóreo – sentimento como emoção, intenção, de haver; saudade enquanto prática social (lugar de fala), cultura, é fruto de uma existência ainda inconsciente. Como expressão, constitui-se de traços identitários.

Trazendo para o prisma brasileiro, este ícone da alma portuguesa influencia significativamente a construção do discurso brasileiro – imagem da nação como representação e identidade. Enquanto mito-melancólico, é parte fundamental no desenvolvimento do mito imaginário do povo brasileiro, bem como na construção do povo brasileiro como sociedade. Esta pluralidade cultural e individual (sociedade e indivíduo) esta presente no termo “tigrada” proposto pelo antropólogo Gilbert Durand (2002). Isso dá conta da forma miscigenada/mestiça com que o mito imaginário do povo brasileiro foi constituído.

Tens, às vezes, o fogo soberano  
Do amor: encerras na cadência, acesa  
Em requebros e encantos de impureza,  
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza  
Dos desertos, das matas e do oceano:  
Bárbara poracé, banzo africano,  
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos  
Acordes são desejos e orfandades  
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,  
Lasciva dor, beijo de três saudades,  
Flor amorosa de três raças tristes  
(BILAC, 1940, p. 140)

Neste poema de Olavo Bilac (1940), intitulado *Musica Brasileira*, é possível notar seu enfoque nos aspectos mestiços juntamente com a saudade como elementos culturais presentes na construção da sociedade e no mito brasileiro. Esses três beijos de saudade (portuguesa, africana e indígena), mesmo que abstratamente constituem a formação sociocultural brasileira, onde os aspectos mestiços se estendem a vários setores (psico-socio-culturais), colocando a saudade como elemento essencial neste desenvolvimento. Podemos notar que as influências portuguesa, africana e indígena estão presentes nos mais diversos aspectos do nosso povo,

principalmente na formação como sociedade, fortemente fundamentada nestas influências. Isso reforça o mito das três raças tristes, colocando um caráter melancólico/nostálgico como parte deste povo.

Por outro lado, apesar da dor (tristeza/nostalgia), a esperança parece ter estado presente nesta construção, dando uma nova dose de ânimo (talvez um pouco de otimismo) ao saudosismo, no intuito de fazer crescer o desejo de ter e também de lembrar, em concomitância com a dor; o desejo de liberdade, de mudanças, de algo novo. “Saudade Brasileira! Uma saudade nova, mais alegre que triste, mais imaginação que dor” (ORICO, 1940, p. 44). Este ar mais esperançoso, uma mistura de dor e esperança, ao mesmo tempo melancólica são os componentes que ajudaram a compor a “alma brasileira”. Assim, considerando simultaneamente aspectos psicológicos, antropológicos e filosóficos, podemos refletir sobre os “conteúdos arquétipos, míticos que pensamos caracterizar a alma ancestral brasileira na perspectiva hermenêutica-simbólica” (CHAVE e ARAÚJO, 2014, loc 562). Olhando desta forma para a saudade enquanto sentimento, expressão e fenômeno, já estamos dentro de uma abordagem semiótica. O simbolismo e representatividade que circundam este traço identitários brasileiro, estabelecem uma forte carga semântica e signatária nos mais diversos elementos constitutivos do brasileiro; seja como indivíduo ou como ser social, se colocando com observador e observado.

Antes de continuarmos, vale ressaltar que não irei abordar questões de semântica da palavra saudade ou de seus possíveis significados enquanto tradução de um sentimento. Entendo que isso já foi muito discutido e está amplamente internalizado nos povos lusófonos. Farei pequenos insertos neste sentido no decorrer do texto para esclarecer alguns pontos necessários.

## Semiótica e Saudade

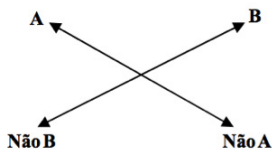
A semiótica nas últimas duas décadas vem se desenvolvendo num sentido mais empírico e filosófico, pelo menos são as mais recentes abordagens e teorias apresentadas neste mais recente período. Neste sentido, o finlandês Eero Tarasti parece ter avançado significativamente neste campo. Sua teoria, a Semiótica Existencial (SE), apesar de bastante densa, pode ser resumida sem grandes perdas para este trabalho. De um modo geral, a SE me permite discorrer de forma ampla e aberta com base na semiótica de Algirdas Julien Greimas<sup>1</sup> (base da SE), fundamentando minha abordagem.

---

1 Algirdas Julien Greimas (1917–1992), pensador e cientista lituano radicando na França, onde desenvolveu a maior parte de seus trabalhos, é considerado um dos fundadores da semiótica francesa.

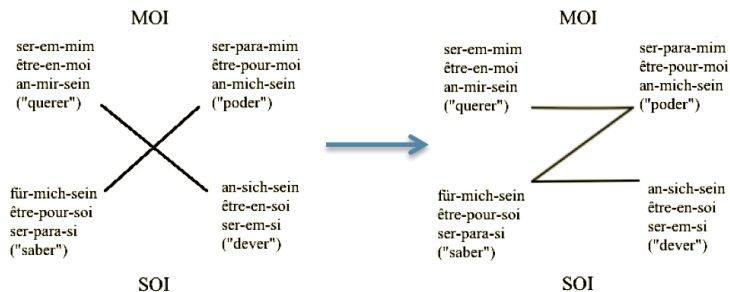
A SE leva em consideração o mundo a nossa volta, contendo sujeitos e objetos. Este mundo/universo (*Dasein*<sup>2</sup>), essa existência, considera não só o indivíduo, mas também os objetos que nos circundam. Mais além do *Dasein*, está uma “área” chamada de *transcendência*, que é algum ausente, mas presente em nossas mentes. Com isso em mente, Tarasti desenvolve, com base no modelo semiótico francês de Greimas, considerando os quatro modos do ser, arranjados em forma de quadrado em seu modelo Z (*Zemie*). O quadrado semiótico de Greimas pode ser assim representado (ver Figura 1):

**Figura 1:** Quadrado Semiótico de Greimas



Este modelo da escola semiótica de Paris foi usado para articular as quatro modalidades da lógica hegelianas do ser – ser-em-mim/ser-para-mim, adaptado por Jean Paul Sartre em sua Filosofia Existencialista. Da mesma forma, Tarasti pega emprestado a teoria semiótica do corpo de Jaques Fontanille (*sema/soma*) e as categorias filosóficas de *Moi/Soi* de Paul Ricouer. Assim temos quatro casos: *Moi1*, *Moi2*, *Soi2* e *Soi1* (M1, M2, S2, S1). Isto corresponde ao corpo, identidade (a pessoa, indivíduo), práticas sociais e, finalmente, valores e normas sociais, correspondentes as modalidades greimasianas de querer, poder, saber e dever (nesta ordem). Temos então:

**Figura 2:** *Moi/Soi* – Tarasti



2 Literalmente, *Dasein* quer dizer “ser aí” – *being there*. Não pretendo usar tradução, pois penso que as nuances de seu significado podem ser desconsideradas com uma tradução que ainda não tem condição de abarcar toda a carga filosófica/significativa.

De um modo geral e resumido, a SE como um quadro teórico, o *Moi* refere-se aos aspectos individuais do sujeito, englobando duas dimensões da subjetividade: corpo e espírito (alma, psique). O *Soi* está referendado à esfera social; processos de comunicação e nível simbólico. Assim, ao lidar com o indivíduo e o coletivo, o ser e a sociedade, expondo a transformação do ego corpóreo caótico em sua identidade, Tarasti está propondo um novo modelo da mente humana. É exatamente nesta tensão dialética entre o ser e a sociedade (*Moi – Soi*) com base nas modalidades greimasianas que podemos notar o processo de intercomunicação/transformação entres os *Mois* e *Sois*. É possível notar que neste processo fica evidente as considerações do impacto e poder do social sobre nós a partir da internalização destes valores em nossas mentes. Posso dizer que esta teoria me permite avançar numa discussão cultural (representativa) a respeito da saudade enquanto traço cultural identitário, capaz de estabelecer territórios plurais de existência. Portanto, “a saudade é também sujeito que fala, tem vida e autonomia, numa demonstração nítida de que é uma categoria que vem da sociedade para dentro de cada um de nós. Categoria que deseja ser, estar e deter o tempo” (DAMATTA, 1993, cap.1, 28).

Ampliando um pouco mais a visão, com foco numa semiótica geral, a representação aparece com amplas possibilidades de conceitos. Tendo o signo com objeto central, a imagem como representação imagética está presente no âmbito da significação, bem como a produção de valores. Assim, a semiose implícita na função sgnica da representação está presente nas diversas instâncias das atividades representativas, sejam estas fruto de manipulação ou de produção de representação. Então, como falar de um sentimento/emoção que depende muito de uma experiência da consciência íntima incapaz de ser transferida a outro?

Esta intransponibilidade enquanto sentimento e também como termo/palavra, parece transparecer os problemas de tradução, uma vez que cada sociedade tem seus próprios modos de estabelecer elementos representativos e significativos relativos às suas realidades. Este caráter “intraduzível” juntamente com sua significação colocam a saudade numa dimensão subjetiva, colocando o indivíduo em contato com seu ser como si. Ou seja, o observador também é o observado. É nesta dimensão subjetiva que aspectos de conjunção e disjunção estão aflorados, o que permite uma maior compreensão da atemporalidade da saudade, estando esta em (con)junção ou não com seu objeto.

O que podemos perceber é uma experiência (a)temporal facultada pela memória do passado ou o desejo de um futuro inaudito. Isso está aflorado na essência do ser brasileiro como o desejo de (continuar a) reviver algo, ou até mesmo no desejo de recriar algo. Essa “saudade do futuro” capaz de perpetuar um aconteci-

mento, mas também de alterar os rumos da experiência vivida, possibilita dentre outras coisas, criar uma nova história, um novo “final” – o desejo de continuar naquela memória, criando novos detalhes, acontecimentos e/ou experiências. Devido a brevidade deste trabalho, não irei me aprofundar neste ponto. Isso serve para demonstrar como a construção da saudade no ser brasileiro tem repercussões próprias, claro, refletindo diretamente na construção imagética e imaginativa deste povo. Sendo assim, a reinvenção destas memórias, enraizadas nas camadas do tempo, através de experiências específicas de vida, social, cultural (e suas miscigenações), irão ajudar a moldar uma identidade local, regional e/ou nacional, dependendo do nível a ser analisado - indivíduo ou coletivo.

A saudade como parte constitutiva da alma brasileira, presente em nós, transita na transcendência como algo ausente, mas presente em nossas mentes. Neste caso, como lugar de fala e de pertencimento, é elemento importante da narrativa brasileira. Assim, ao retratar uma imagem através de uma pintura, por exemplo, mesmo esta nos sendo apresentada como o retrato de um momento, a construção desta “realidade” está repleta de signos, simbolismos, representações e principalmente significados. O modo como percebemos esta figura revela como os significados são construídos e como esta realidade está repleta de signos. Entender este processo é papel da semiótica.

## **Imagem e Semiótica**

De um modo geral, sendo a comunicação um ato de transferir significados, e a imagem uma espécie de mensagem aberta, as possibilidades de transmitir signos significativos são inúmeras através de uma imagem. Como uma linguagem, a sua complexa capacidade de códigos e signos é enorme. Assim, uma imagem como um complexo de signos, seus significados vão além dos elementos constitutivos da imagem em si. Parte de sua “carga” significativa está em como estes signos são transmitidos e recebidos. Ou seja, considerando que cada cultura define suas fronteiras entre o real e a representação, significados podem ser criados ou percebidos de distintas formas a depender de um contexto. Isso não quer dizer o um signo não possa ser universal ou mesmo “criado” para uma determinada significação.

Ao nos debruçarmos sobre a interpretação de uma imagem, sua superfície significativa (elementos de conteúdo) nos mostra inicialmente o que quer dizer. Porém, todos os elementos que fazem parte do todo (elementos de expressão/significação) têm uma participação na construção do signo. Aí temos a comunicação propriamente dita.

Da mesma forma, o mundo a nossa volta está repleto de signos. Essa interação mundo/signo e signo/imagem nos faz refletir a respeito dos processos de construção de significados que constituem o mundo e a importâncias dos signos no entendimento desses processos. Com isso, a semiótica pode ser uma ferramenta essencial para trazer luz a este complexo. Isso está refletido nos questionamentos a respeito do significado de uma imagem e das possíveis relações entre os objetos representados, sejam estes reais ou não. Com isso a análise de uma imagem pode ir além de identificar elementos culturais presentes no nível conotativo, podendo estabelecer relações dialéticas entre o presença e ausência, permitindo entender como signos imagéticos podem expressar ou representar valores.

O que podemos notar com isso é que há uma inter-relação entre iconografia e semiótica, podendo uma ser um campo dentro da outra. Os estágios analíticos iconográficos e iconológicos buscam identificar estados e representações dos “objetos” presentes nas imagens, a semiótica lida com desvendar os processos significativos e seus mecanismos. Assim, uma pintura é não só um complexo de signos, mas uma linguagem na qual este complexo sistema de signos esta presente nas diversas camadas representativas de cada elemento.

### **Iconografia e Semiótica**

José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), pintor e desenhista brasileiro, tinha uma forma bastante peculiar de lidar com a representação do nacional em suas obras, distanciando-se das alegorias românticas e aproximando-se do ser humano comum. Em sua obra intitulada *Saudade* (1899), a representação deste sentimento (saudade) é apresentada através de um rico esquema compositivo, mostrando em detalhes o sofrimento e os sentimentos de uma mulher.

Antes de mais nada, vale ressaltar que a obra em evidência retrata a companhia do pintor. Este retrato de um momento pode até sido pintado diante da modelo em tempo real, não irei discutir este mérito, mas imagino que seja a representação de um estado memorativo do artista. Há de se dizer que era uma representação do estaria por vir, pois neste mesmo ano Almeida Junior vem a falecer. Mas isso é pura especulação.

De nome bastante sugestivo, a pintura se propõem retratar uma “situação” de saudade, falta, ausência (uma vez sugerido pelo título da obra). Este sentimento parece permear as camadas desta pintura, também nem sua dimensão imagética representativa.

**Figura 3:** *Saudade* (1899) de Almeida Junior

O uso de cores de tons mais escuros e sombrios, iluminação quente tipicamente do ambiente interiorano paulista (alvo recorrente na representação em suas obras de temática caipira), coloca o autor em diálogo com a dialética cotidiana em um cenário bastante comum e de aparência rústica. Talvez essa proximidade com o ser humano comum na representação do nacional em suas obras facilite a identificação do expectador que tem contato com esta obra. Da mesma forma, a representação de uma realidade, ou melhor, o tom realista representativo dialoga de alguma forma com o espectro de tradições na representação do nacional, mas também emana um mergulho no mundo interior e sentimental.

Esta aparente transgressão estética em relação às normas artísticas vigentes é um ponto a ser notado como o desafio na construção de um senso comum que irá constituir o universo do pintor e de outros artistas. Esta busca por autenticidade e também independência, até então não muito explorado, definem a sua legitimidade enquanto artista independente (no melhor sentido da palavra).

Ao mesmo tempo a aridez resultante dos cromatismos do tom de preto, realça o vazio, a perda e a profunda tristeza (perda) também retratada nas lágrimas da mulher. O contraponto com os tons das paredes, da luz que entra pela janela, e até mesmo o tom da pele, avolumam a saudade enquanto entidade virtual, trazendo a aridez necessária para realçar o vazio/ausência presente nesta obra.

O chapéu masculino à esquerda no alto, é mais um elemento da privação, possivelmente do companheiro, um signo da perda, a presença da ausência. Não creio que o fato de estar numa posição acima da modelo possa ser interpretado como a superioridade masculina, mas como um signo representativo da convivência, da ausência do companheiro – um indício de que um dia ele ali esteve, realçando a perda.



O papel na mão, pode ser uma foto, mas também um breve texto, um recado amoroso que desperta as lágrimas com a dor da lembrança do momento. Ou olharmos como uma foto, o campo se amplia mais. Uma história, como já comentamos anteriormente, poder ser lembrada, recriada e até mesmo (re)construída; a saudade como fio condutor de memórias. O livro encoberto por um tecido branco encima do baú entre aberto reforçam ainda mais a representação de um personagem ausente. Sendo o branco a cor representativa da pureza, da paz, neste sentido pode simbolizar a pureza do sentimento deste amor implícito na saudade, na tristeza, na dor da perda. O livro, por sua vez, como a memória (viva) que não irá desaparecer, o desejo que não passa de ter de volta.

Olhando pelo nível mais básico, da superfície da pintura, a técnica usada na pintura da pele deixa esta mais linear, mais “macia” que o tecido ou as paredes. Este aspecto real torna ainda mais conectada as dimensões representativas desta obra. Nesta obra ao transitar do nível mais básico (corpóreo) ao nível dos valores, é possível perceber a realidade e a saudade simbolicamente representadas. Isso estabelece a construção de uma entidade humana, conseguindo uma imagem representativa eloquente do mundo sem artificialidades, consolidando a saudade como um signo cultural que pode ser apreendido e transmitido através de comunicação simbólica. É possível notar a “performance” comunicativa que qualifica a saudade com signo, mas também como fator qualificador de experiências.

Por outro lado, apesar da provável construção de descontinuidade, há a identificação do espectador com estes signos e símbolos de modo a se colocar dentro da obra, “anulando” sua presença fora do sentimento representado na obra, neste caso, a saudade. São os aspectos transcendentais e as entidades presentes no *Dasein*. Posto isto, podemos observar a obra *O Violeiro* (1899), também de Almeida Junior, que retrata um violeiro e uma mulher, com base nesta construção iconográfica correlata para discutirmos aspectos musicais.

**Figura 4:** *O Violeiro* (1899) de Almeida Junior



Mas antes vamos observar a composição desta obra. Indo do *Moi* ou *Soi*, do nível mais primário, do corpóreo ao valorativo, podemos observar as pinceladas, as cores, os gestos. Esta primeira camada, o gesto, o traço como esboço, o contorno (*Moi1*), parece ter sido usada duas diferentes técnicas na aplicação da tinta sobre a tela. Olhando mais minuciosamente, percebe-se uma aplicação mais linear da tinta no maior parte da obra, enquanto especialmente na parte descoberta da parede (barro parente) nota-se mais tinta e traços distintos. Passando pela plasticidade, escolha das cores, a posição de cada componente, até a luz, os detalhes como uma espécie de tópica caipira; do ser pertencente a uma realidade.

Da mesma forma que em *Saudade*, esta obra constitui uma entidade humana com alto grau de realismo e saudosismo. Isso não se refere somente a representação/recorte de uma realidade/momento, mas a uma realidade existente e simbolizada na representação de uma comunidade. A identificação do espectador com a obra se dá pelo produto como um todo, ou seja, a união súnica representativa que chega como valores, são percebidos/recebidos de acordo com a seguinte ordem: a) pré-signos, o virtual, o que antecede a ação do signo, as ideias, a imagem mental; b) signo atuante, a ação súnica em si; c) pós-signo, recepção do signo pela audiência.

Como a leitura é simultânea, estas 3 etapas estão integradas como um só signo complexo. Talvez por isso a representação imagética seja tão significativa e expressiva em retratar situações com alto grau de abstração.

Assim, seguindo parâmetros analíticos iconográficos, na busca por elementos externos à obra, o âmbito social está presente nestas duas obras. Como uma representação tópica ampla (tópica paulista caipira – *Soi2*), o regionalismo é o tema central destas duas obras. A representação que não cria um estereótipo ridicularizado, muito pelo contrário, traz uma aproximação entre o real e o imaginário com base numa estética de significados intrínsecos.

O teor nostálgico (que é tanto interoceptivo como exteroceptivo) aproxima as duas obras, culminando numa relação de construção da entidade saudosa como elemento social e cultural. A nostalgia/saudade está implícita nas obras, mas também induzida pela projeção externa enquanto experiência sociocultural (*Soi1*). Este paradoxo também é parte da representação saudosa; amor e dor, alegria ou sofrimento.

Voltando ao nível do *Moi*, podemos observar tanto o violeiro como a cantora em primeiro plano, e em segundo plano o cenário – janela de uma casa rústica e simples. Através da arquitetura simétrica da obra, uma persuasão a focarmos no violeiro, e tendo a viola como elemento central, o que colocar ainda mais em foco o personagem tocado.

Os traços realistas são evidentes, retratando personagem de uma vida no campo. Os detalhes tornam a obra ainda mais realista. O lenço nos ombros da cantora e como segura as pontas, o cantar desprezioso e sem grande esforço.

A luz, vinda da perspectiva externa à casa, a sombra e as cores fazem um plano profícuo na ambientação desta cena que simboliza um acontecimento recorrente. A impossibilidade de perceber o ambiente interno da casa parece ser uma estratégia do pintor em criar um plano primário dando mais visibilidade à cena como um todo.

A viola, como é comumente chamada a viola caipira, cabocla ou sertaneja, é um instrumento oriundo das violas portuguesas que, por sua vez, são oriundas do alentejo. Estas violas portuguesas, muito usadas pelos jesuítas na catequese dos indígenas, ao serem copiadas de maneira rústica, dão origem à viola caipira brasileira.

Não demora muito e os trovadores quinhentistas usam a viola como acompanhamento para músicas românticas, serestas, cantigas das mais variadas. Ricardo Cravo Albin (2003), relata que, nos mais longínquos registros da música popular brasileira, o poeta/escritor Gregório de Matos costumava tentar seduzir escravas no recôncavo baiano cantando versos acompanhando por uma viola de arame.

O lundu, de origem nas ditas indecorosas danças africanas, acaba por se cristalizar como gênero musical brasileiro a partir das práticas de músicos amadores e profissionais tendo como acompanhamento à viola.

A modinha, gênero que se difunde no Brasil tanto nas camadas populares como nas castas mais elevadas da sociedade, tanto portuguesa como brasileira, na sua maioria amorosas ou eróticas, era comumente tocada por violeiros acompanhado por percussão. Oriunda de comunidades rurais portuguesa, a modinha se hibridiza aos poucos com o lundu, dando origem à modinha brasileira.

A viola, então, constante elemento das manifestações indígenas, negras e mestiças, não é raro ocorrência de discriminação, uma vez que os movimentos populares crescem na contra mão das manifestações palacianas baseadas nos “modismos” europeus. Uma vez tendo a viola como instrumento de acompanhamento, tanto a modinha como o lundu são apontados como provocadores da dissolução dos costumes da corte, chegando este último a ser denunciado ao tribunal da inquisição em Lisboa.

Por outro lado, o papel da viola no fado, dando suporte e coesão ao grupo, contando com uma base harmônica e rítmica, nuances necessárias para uma boa performance. É fato que a saudade é um dos temas mais recorrentes nos fados. Talvez isso se dê pelas características melancólicas e tristes, mas com uma certa dor “doce” presente nas interpretações dos cantores fadistas. O tom lamentoso

da saudade de outras épocas, de um amor perdido, da terra distante, e assim por diante, dão o “sabor saudoso” que permeia os fados.

Tendo a viola como um elemento preponderante nos fados, a conexão com a entidade saudade é inevitável e necessária. Sendo esta o suporte do acompanhamento das canções fadistas, há todo um conceito no entorno de como toca, montar os acordes e fazer o devido acompanhamento que sonorize (por assim dizer) a saudade existente nas letras.

Nas obras percebemos a construção da entidade virtual *Saudade* que transita na transcendência com algo ausente para presente em nossa mentes, sendo “concretizada” no *Dasein* através da ação do indivíduo (ser tanto social como individual). Isso abre para uma representação imagética e, neste sentido, não só como memória, mas como uma fotografia étnica na construção identitária de uma comunidade (o social); comunidades como representação local, território simbólico.

Neste sentido, esta construção imagética com base na saudade, como já vimos antes, possibilita uma territorialização desta em definir possíveis parâmetros que funcionam como reflexos musicais. Se na SE temos M1 como o corpóreo, energia cinética; M2 como identidade, personalidade; S2 como práticas sociais (na música como tópicos); e S1 como normas e valores sociais; confrontando com o exposto termos como um caminho a ser seguido as seguintes indagações: a) M1 - lugar de intenção, o ímpeto que move o compositor, o fazer musical; b) M2 - lugar de expressão, é o pertencimento como parte da formação identitária de um indivíduo, como parte do coletivo, de uma sociedade (análogo à identidade), os caminhos do compor; S2 - lugar de fala, o estímulo, a busca pelo saber consciente, experiência cultural que serve como estímulo para o compor; e S1 - lugar de fenômeno/existência, lugar que nos constitui como cultura, local onde todas as tramas se definem, o ideal composicional.

## Na Música

Nascido em 5 de março de 1887 na cidade do Rio de Janeiro, Heitor Villa-Lobos, um dos maiores nomes da música brasileira do século 20, é um dos personagens fundamentais na história da nossa música.

Com um vasto número de obras, sua brasilidade se destaca em inúmeras delas. Como primeiro exemplo, destacamos a *Bachianas Brasileiras No. 5, I. Ária (Cantilena)*. É sabido que Villa-Lobos se inspirou em obras do compositor J. S. Bach, mais especificamente na *Tocatta N. 2 para Orgão* para compor esta obra. A intertextualidade é evidente, como aponta Arcano Jr. (2007, p. 128-9). Porém, a forma usada por Villa-Lobos, bem como a instrumentação (soprano e cellos), com os cellos em

pizzicato (apenas o cello 3 com arco) dão uma alusão ao dedilhado de uma viola. A melodia inspirada em Bach, mas como ênfase na nota mais grave do grupo de 4 semicolcheias (ver Figura 5), como podemos notar nos primeiros compassos da introdução, trazem um ar saudosista para esta obra. A intenção melódica de ir seguindo para a região mais grave que a inicial, dá ainda mais uma melancolia característica que vai permear todo este movimento. Talvez essa estratégia seja uma forma de sonoramente representar o saudosismo presente (e talvez necessário) nesta introdução. É inevitável o questionamento a respeito de quanto de saudade há nestes pizzicatos iniciais, bem como em todo o movimento. Provavelmente, esta questão é uma característica nossa em quanto povo brasileiro. Isso está ainda mais evidente nos trecho a seguir (ver Figura 6).

**Figura 5:** *Bachianas N° 5 I. Ária (redução)*, comp. 01 e 02.

The image shows a musical score for two parts: Voice and Piano. The Voice part is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It is marked 'Adagio' and 'rall.' and contains a long horizontal line indicating a rest for the duration of the two measures. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. It is marked 'p' (piano) and 'rall.' (rallentando). The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes beamed together. The overall mood is somber and expressive.

Este trecho, está “carregando” por uma tristeza muito expressiva não só na voz, mas o modo como os cellos estão orquestrados, Villa-Lobos consegue expressar uma dor que está descrita na letra, conseguindo, assim, transmitir tamanha tristeza e dor. O uso de pouquíssimo movimento na voz, como uma espécie de lamento, em contraste com os cellos, que seguem a estratégia descendente, corroboram com a ideia de representação saudosa, seja esta como a dor da ausência ou a dor da perda.

Villa-Lobos tinha plena noção dos aspectos antagônicos (aqui discutidos) da saudade. “A cruel saudade que ri e chora”, como diz a letra neste trecho, descreve algo belo e doloroso presente nas estratégias composicionais desta obra. Não é possível apontar com precisão uma tópica saudade, mas estes elementos levam a cogitar que um dos componentes para isto seja o movimento melódico descendente, com certa ênfase no deslocamento do tempo forte. Neste caso, o movimento induz, em conjunto com a harmonia e o rallentando (característica muito recorrente em Villa-Lobos), a uma interpretação de uma dor grande, mas bela ao mesmo tempo (elementos característicos do paradoxo presente na saudade).

Figura 6: *Bachianas N.º 5 I. Ária* (redução), comp. XX a XX

4 Grandioso  
a tempo

Na - tu - re - - zal Ca - la - pas - sa - ra - da aos seus tris - tes quei -  
plante su lute her. All the birds have ceased their sad and mourn-ful com -

xu - mes, E re - fle - to o mar to - da su - a ri - que - za... Sua - ve - a luz da lu - a des - per - ta a -  
plaining now ap - pears on the sea in a sil - ver re - flection moon - light soft - ly wak - ing the sea and con -

go - ra, A cru - el sau - da - de que ri e - cho - rat Tar - de u - ma nu - vem ró - sea  
strain - ing hearts to cru - el tears and bit - ter de - jec - tion. Lo, at mid - night clouds are slow - ly

len - ta e trans - pa - ren - te, So - bre o es - pa - ço so - nha - do - ra é be - la! (Humming)  
pass - ing ros - y, and lus - trous o'er the spo - cious heav - ens dream - t - ly woo - drous.

Liberamente  
bocca chiusa

AMP104547

Na *Bachianas Brasileiras N.º 2 III. Dansa (Lembrança do Sertão)*, temos a mesma intenção movida pelo ímpeto representativo villalobiano da uma lembrança saudosa e não caricata do sertão. Esta visão pela lentes/filtros do compositor, já estabelecida no título deste movimento, colocam em evidência o discurso expressivo, com base no presente ausente representado pelas suas memoráveis lembranças; saudosismo estabelecido pelo processo de apropriação e pertencimento de valores representativos. Isso pode ser visto como uma transgressão na desterritorialização na construção de territórios. Ou seja, ao “des-construir” uma realidade sertaneja, Villa-Lobos está construindo territórios com base numa estética musical.

Os pizzicatos dos violinos e viola, remetes à mesma representação vista no exemplo anterior. O trombone (solo) é o elemento popular/folclórico, não só pela sonoridade, mas a melodia em si faz uma menção ao aboio e ao berrante. De uma

maneira mais prática, este exemplo trata do sentimento tal como ele é pensado; é trazer ao presente uma consciência inter-relacionada com o pertencimento.

Figura 7: *Bachiana N° 2 - III. Dansa (Lembrança do Sertão)*, comp. 01-06.

Podemos dizer que estes exemplos são uma representação, ainda que em primeiro estágio, tópica, que serve de signo intramusical. Há uma relação simbólica com a representação e como elementos presentes na própria obra. São estratégias discursivas presentes na experiência cultural do compositor, realçando a ideia de uma origem comum de uma tradição compartilhada (PERREIRA, 2008).

Indo um pouco mais adiante, como último exemplo, estes aspectos podem ser notados na música *Chega de Saudade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Olhando por outro prisma, em toda a primeira parte a letra trata da saudade com base na perda, na amada ausente, tristeza, melancolia, e assim por diante, vejamos:

Vai minha tristeza e diz a ela  
Que sem ela não pode ser  
Diz-lhe numa prece que ela regresse  
Por que eu não posso mais sofrer

Chega de saudade a realidade  
É que sem ela não há paz  
Não há beleza e só tristeza e a melancolia  
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai

Mas se ela voltar, se ela voltar  
Que coisa linda, que coisa louca  
Pois há menos peixinhos a nadar no mar  
Do que os beijinhos que eu darei na sua boca

Dentro dos meus braços os abraços  
Hão de ser milhões de abraços apertado assim  
Colado assim, calado assim  
Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim  
Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim  
Não quero mais esse negócio de você viver sem mim

Toda a construção harmônica está no campo harmônico menor. O repouso em notas no âmbito mais grave, essa tendência descendente, apesar dos constantes saltos, dão esse tom melancólico de dor, de saudade, como expresso no título e na letra desta expressiva canção (ver Figura 7).

**Figura 8:** *Chega de Saudade*, comp. 01 a 16. (Fonte: Editora Musical Arapuã 1958)

The image shows a piano score for the first 16 measures of the song 'Chega de Saudade'. The score is written on three systems of five-line staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The word 'PIANO' is written in the left margin of the first system. The music features a descending melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. The overall mood is melancholic, consistent with the text above.



Na segunda parte, a letra muda completamente. Há uma esperança, – “Mas se ela voltar, que coisa linda, que coisa louca” – , traz o lado positivo da saudade, antes negativo na primeira parte. Desta forma, a construção harmônica é modificada e vai para o campo harmônico maior, que simbolicamente representa a alegria, diferente do tom menor, tido como triste. Não vou discutir os méritos dessa representação maior-menor, mas neste contexto há uma construção simbólica de alegre e triste como forma de estratégia composicional com base nos campos maior e menor. Como signo, esta representação funciona coadunada com a letra. Se pensarmos nos níveis rítmico, melódico, harmônico e estrutural, a retoricidade desta estratégia está presente em todos eles. Vai além da complexidade harmônica em par com a melodia, mas o ritmo da bossa nova, andamento moderado e na a entoação, seja de João Gilberto (quem primeiro gravou esta música) ou Elizete Cardoso. Percebe-se uma estratégia musical-composicional muito bem articulada. O que quero dizer é que todos os elementos e como estes estão dispostos, funcionam como um só. Ou seja, levando em consideração que o evento música enquanto fenômeno acontece com todos estes níveis concomitantemente, é obvio que todos são pensados de forma a funcionarem em conjunto, porém a inter-relação de todos estes elementos funcionam como um grande signo representativo (ver Figura 9).

**Figura 9:** *Chega de Saudade*, comp. 40 a 50. (Fonte: Editora Musical Arapuã 1958)



Mas por outro lado, a tomada de decisões por parte do compositor (neste caso Tom Jobim) deve considerar uma gama de elementos que fazem parte da narrativa e do discurso musical. Nesta música, os componentes estão “direcionados” para a representação da letra, num contexto amplo; a saudade e seus hipônimos.

## Concluindo

Este trabalho, ainda em andamento, reflete uma preocupação e investigação da ação do signo imagético como representação e também na construção de uma identidade. Traçar uma imagem representativa da saudade, como pudermos observar nas pinturas de Almeida Junior, evidencia a construção da entidade saudade que, minuciosamente está representada no traço, nas cores, nas camadas, e nas representações simbólicas de personagens e eventos. Esta concretização do signo no *Dasein* através da ação do indivíduo, constitui a representação imagética como uma fotografia étnica de identidade, seja de uma comunidade enquanto social ou a representação local.

Este reflexo presente em algumas obras musicais, tem provocado uma busca por entender a saudade não somente como traço identitário, mas como elemento capaz de impulsionar e intencionar compositores/artistas de diferentes épocas. Isso pode levar a estabelecer parâmetros mais específicos no entorno da “tópica saudade” como foco representativo nas diversas áreas da arte, podendo abrir um caminho para entender estes territórios simbólicos como elementos identitários que fundamentam uma construção estética, estabelecendo possíveis ideias de realidades.

## Referências

- ALBIN, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB. A História de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARCANO JR., Loque. **O ritmo da mistura e o compasso da história: O modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BILAC, Olavo. Musica Brasileira. In: ORICO, Osvaldo. **A saudade brasileira**. Rio de Janeiro: A Noite, 1940.
- CHAVES, Iduína Mont'Alverne e Alberto Filipe de Araújo. **Entre as luzes e sombras: Em busca dos mitologemas da alma brasileira na perspectiva de Gilbert Durand**. In: BOECHAT, Walter (Org.). *A alma brasileira: luzes e sombra*. Edição Kindle. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- DAMATTA, Roberto. **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Edição Kobo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral**. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.
- JOBIM, Antônio Carlos e Vinícius de Moraes. **Chega de Saudade (samba)**. São Paulo: Editora Arapuã, 1958.
- LEVÍ-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Tradução Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1981.
- MELO, Cleisson de Castro. **Saudade: Representação e semiótica em Villa-Lobos**. Tese (Doutorado) – Escola de Música, UFBA, Salvador, 2016.
- ORICO, Osvaldo. **A saudade brasileira**. Rio de Janeiro: A Noite, 1940.
- PERREIRA, Paulo Gomes. **Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos**. Sociedade e Estado, Brasília. V.23, n. 1, p. 51-87. Jan/abr. 2008.
- ROSA, Guimarães. **Rosiana: uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.
- TARASTI, Eero. **Existential Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Seen und Schein: Explorations in existential semiotics**. New York: De Gruyter Mouton, 2015.