

Canção do Sal: semiótica e transitividade

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música Popular e Interdisciplinaridade

Roberta Carvalho Pereira Campos
Unicamp
robertacpcampos@gmail.com

Regina Machado
Unicamp
reginama@unicamp.br

Resumo. Este trabalho apresenta uma análise parcial decorrente de uma pesquisa de mestrado em andamento, que toma como objeto a “Canção do Sal”, música composta por Milton Nascimento. A escuta para a realização da análise da canção se deu a partir do fonograma gravado no álbum *Travessia* de 1967. Pretende-se aqui analisar as interações entre letra e melodia na canção, utilizando-se da Semiótica da Canção, abordagem descritiva elaborada por Luiz Tatit (2002, 2008, 2016). Além disso, o trabalho busca identificar a relação entre algumas obras de Milton Nascimento com a noção de transitividade discutida por Muniz Sodré (1998), Sheyla Diniz (2015) e Walter Garcia (2021).

Palavras-chave. Semiótica da canção, Transitividade, Canção popular.

Canção do Sal: Semiotics and Transitivity

Abstract. This work presents a partial analysis resulting from a master's research in progress, which takes as its object the "Canção do Sal", music composed by Milton Nascimento. The intention here is to analyze the interactions between lyrics and melody in the song, using the Semiotics of Song, a descriptive approach elaborated by Luiz Tatit (2002, 2008, 2016). In addition, the work seeks to identify the relationship between some works by Milton Nascimento and the notion of transitivity discussed by Muniz Sodré (1998), Sheyla Diniz (2015) and Walter Garcia (2021).

Keywords. Song semiotics, Transitivity, Popular song

A transitividade do discurso em composições de Milton Nascimento

Ao mencionar o conteúdo de algumas obras de Milton Nascimento, Sheyla Diniz aponta a presença de um “(...) certo “romantismo”, que remete a valores comunitários e tempos idos: infância, amizade, comunhão, fraternidade, religiosidade mineira, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida” (DINIZ, 2015, p. 225), expresso sobretudo no Clube da Esquina, mas também presentes em suas primeiras composições. Ao mesmo tempo,

esse romantismo apresenta uma perspectiva diferente do ideário cepecista¹. No caso do grupo mineiro, as canções não eram precisamente concebidas enquanto ferramentas para conscientização política do “povo”, este idealizado pelos cepecistas como classe potencialmente revolucionária. Milton e seus parceiros letristas parecem não se colocar na postura de educar as massas consideradas despolitizadas. Ao contrário, parecem se aproximar da realidade social retratada em suas canções: ‘Valorizando e se solidarizando com a realidade íntima e social de seus diversos personagens musicais, Milton Nascimento traz à tona uma concepção de “povo” como “reserva de autenticidade”’ (DINIZ, 2015, p. 225). Essa visão pode ser percebida em canções como “Morro velho”, ou ainda em outras que apresentam uma abordagem semelhante, como “Três Pontas” e “Canção do Sal”.

Tal aproximação da realidade social pode ser entendida por meio do que Muniz Sodré (1998, p. 44-45) chama de discurso transitivo, aquele que estabelece um vínculo com os sujeitos e as situações concretas, ou que se forja a partir das relações sociais vivenciadas:

(...) O texto verbal da canção não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, fala a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem da transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais (SODRÉ, 1998, p. 44).

O autor exemplifica essa noção de discurso por meio das canções dos sambistas Sinhô e Noel Rosa. Ambos compositores apresentavam seus versos musicais como crônicas da cidade do Rio de Janeiro, a partir de situações concretas que viviam e das relações sociais em que estavam inseridos. Sodré também menciona as letras das canções de outros sambistas como Wilson Batista e Geraldo Pereira, nas quais expressavam sua vivência e seu fazer:

(...) o que se diz é o que se vive, o que se faz. Não se entenda com isto que haja uma correspondência biunívoca entre o sentido do texto e as ações na vida real, mas que as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. (...) Trata-se, na verdade, de uma posição cultural, de um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo pólo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas. A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra não há categorização, nem análise (SODRÉ, 1998, p. 45).

¹ O ideário cepecista foi discutido em Zan (1997), Ridenti (2000, 2001) e Napolitano (2001).

Como já apontado por Diniz (2015, p. 225), é nesta perspectiva que algumas músicas de Milton Nascimento se realizam. O dizer, viver, fazer em certas canções não necessariamente se referem ao sentido literal de sua experiência concreta, mas são ações que podem expressar um conhecimento significativo a partir de sua posição cultural e de suas relações sociais. Assim, o compositor opera por meio do discurso transitivo, aquele que não se distancia com o olhar de fora ou não pretende se realizar a partir do olhar analítico. Maria Dolores Duarte, fazendo referência à diversidade estética presente nas obras de Milton, provoca essa ideia do discurso transitivo ao apontar a indisposição do compositor em explicar seu processo criativo e o impulso de viver sua música:

Não era bossa nova, bolero, nem música caipira, jazz ou rock, embora tivesse elementos de todos esses estilos e de outros. Alguns críticos optaram por denominá-la “toada mineira”. No exterior, sem conseguir encaixá-lo num estilo predeterminado e aflitos por darem nomes aos bois, apelaram para a amplérrima categoria “World Music”, e o puseram lá. Nem mesmo Bituca sabia responder a esta questão e não demonstrava o menor interesse em fazê-lo. Teorizar sobre música não o atraía nem um pouco; viver a música era o seu barato. O pensamento do tipo “agora vou compor assim, depois vou distorcer isso, então crio um novo andamento etc. e tal” passava longe da sua cabeça. Compunha e pronto; quem quisesse que tentasse explicar depois. Isso não era para ele. Mas o fato é que a música de Milton Nascimento era inovadora. Enredava as notas de uma forma como nunca se ousara fazer, numa seqüência alucinante. Organizava os sons de maneira que jamais poderia funcionar, mas funcionava, e o resultado era surpreendente (DUARTE, 2011, n.p).

A diversidade estética presente em suas criações se apresenta como uma das formas possíveis de sua manifestação e realização, a forma com que o compositor assimilou as informações da realidade em que vivia, sob cruzamentos entre a modernidade e os tempos idos. Assim, música e letra interagem apresentando a existência das pessoas, das práticas cotidianas, das culturas presentes no país, em diálogo com as inovações estéticas desenvolvidas pelo compositor.

Buscando aprofundar a noção de transitividade discutida em Sodré (1991 e 1998) e posteriormente em Sandroni (2012), Walter Garcia ao estudar a relação entre a letra do samba e a existência social, apresenta uma proposta que reconhece três tipos de classificação:

- a) samba de tradição oral, em relação de **transitividade direta** com o aqui-e-agora que inspira versos improvisados ou recordados;
- b) samba gravado, difundido e consumido que, em relação de **transitividade indireta** com a chamada “vida popular”, prolonga no mercado hegemônico uma das características da música negra, a de cantar as experiências “das classes

economicamente subalternas” (SODRÉ, 1998: 45) como um “modo brasileiro de **resistência** cultural” (SODRÉ, 1998:10; grifo do autor);
c) samba também gravado, difundido e consumido no mercado hegemônico, mas **intransitivo** pela criação de um mundo próprio, que assinala tanto o interesse pela “vida popular” quanto a distância em relação à concretude de suas experiências – distância, note-se, que é condição essencial para a autorreflexão da obra e de seus propósitos (GARCIA, 2021, p. 9; grifos do autor).

Talvez seja possível dizer que as canções de Milton que se realizavam no conjunto de parcerias do Clube da Esquina operassem por meio do discurso transitivo direto no momento em que eram executadas no bairro Santa Tereza em Belo Horizonte. No entanto, na medida em que foram gravadas, difundidas e consumidas, essas e suas primeiras composições não se realizavam no “aqui-e-agora”. Neste sentido, Milton fala a existência e as experiências sociais das classes populares por meio do discurso transitivo indireto que, mediante o mercado fonográfico, permanece no tempo e na memória.

A semiótica em “Canção do Sal”²

Certa vez, enquanto trabalhava como escriturário em Belo Horizonte, Milton se distraiu prestando atenção no barulho do movimento das ruas, dos vendedores ambulantes, o que lhe fizeram lembrar de um livro que havia lido, “(...) sobre as canções de trabalho dos negros de Mississipi, que eles cantavam durante a labuta sofrida do dia-a-dia” (DUARTE, 2011, n.p), que por sua vez o fizeram lembrar de uma viagem com sua madrinha e seu irmão à Cabo Frio, onde presenciou o trabalho dos salineiros:

Lembrou-se das pessoas trabalhando nas salinas, daquela água toda do mar virando sal só pelo efeito do sol. Canções de trabalho do Mississipi, salinas de Cabo Frio, Olivetti parada, vendaval... Escreveu uma letra que deveria ser semelhante a uma canção de trabalho. Como não tinha violão no escritório, fez a marcação com a voz, para dar ritmo à letra. Depois restaria fazer a melodia. No alto da folha, ele datilografou: “Canção do sal.” (DUARTE, 2011, n.p).

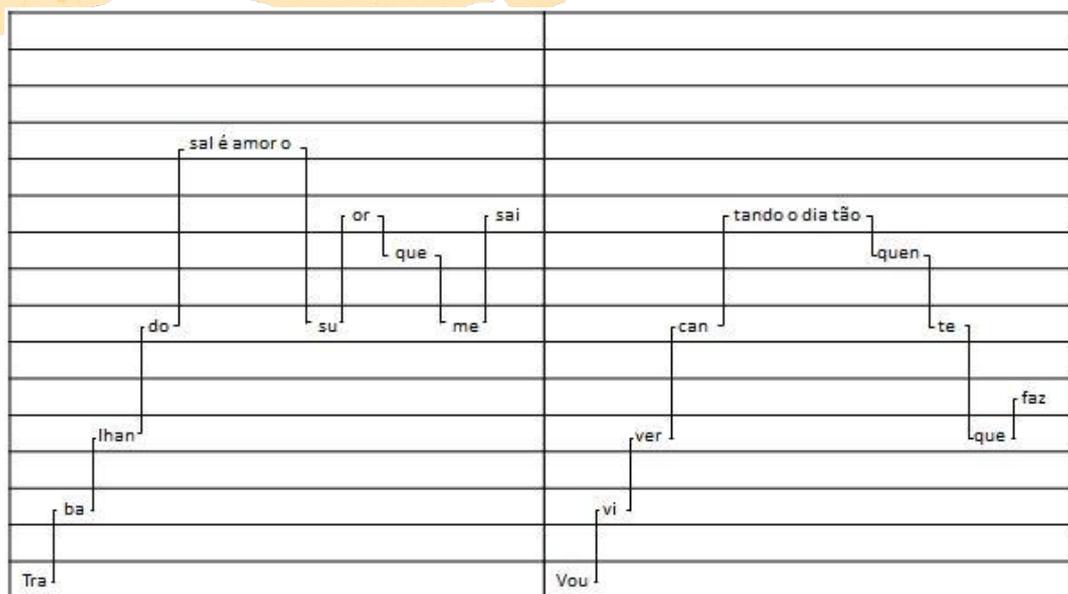
A canção *fala a existência* de uma trabalhador que parece assumir as condições precárias às quais está submetido, admite que o fruto do seu trabalho não lhe pertence, não se reconhece nele, mas que seu ofício é um meio necessário para satisfazer as necessidades de sua família. O motor principal da narrativa, ou seja, seu projeto é ter uma vida digna, uma “vida de gente”. Inicialmente, o sujeito acredita que o trabalho é a fonte de sua realização, o que dignifica

² Para a realização da análise, toma-se como referência o fonograma da canção gravado no álbum *Travessia* de 1967.

o ser humano, e ele o faz por amor à sua família. Durante o refrão, letra e melodia criam elos que a princípio posicionam este sujeito sob influência do fazer, de seu ofício, e em seguida, o direciona para uma reflexão sobre o ato. Ao final da canção, o trabalho se apresenta como o antissujeito, aquele que impede sua realização. O trabalhador percebe que seu próprio trabalho é que o impede de ter uma vida digna, é o que o desumaniza, e sua esperança é de que ele proporcione uma “vida de gente” à sua família e à geração futura, representada na figura de seu filho. O enunciador acredita que seu trabalho pode proporcionar uma vida digna não para si, mas para sua família. É o que permite que seu filho estude e não tenha o mesmo ofício que o pai. O estudo é a possibilidade apresentada para a transformação das condições de trabalho da próxima geração.

Desse modo, parece prevalecer na canção a não-disjunção no que tange a condição da relação sujeito-objeto. Isso quer dizer, o sujeito se encontra afastado do objeto, aqui compreendido como o motor principal de sua narrativa, ou seja, a vida digna. No entanto, este sujeito mantém um vínculo temporal com este objeto, acreditando, à princípio, que seu trabalho é o que lhe proporciona uma vida de gente. Em outro momento, depois de refletir sobre suas condições de trabalho, o sujeito reconhece que a vida digna não será possível para si, mas ainda alimenta esperanças de que será possível para seu filho. Este anseio se manifesta na evolução do percurso melódico, que se expande pelo campo da tessitura mediante saltos e gradações, por meio de um andamento de base desacelerado, de prolongamentos vocálicos, da transposição na tessitura e da modulação. É possível ainda notar como recurso complementar uma concentração temática no interior da expansão passional, que é expressa na reiteração de motivos, na articulação rítmica, na repetição e segmentação de notas. Vejamos o exemplo do primeiro trecho da Parte A da canção (Figura 1), dividido em dois versos:

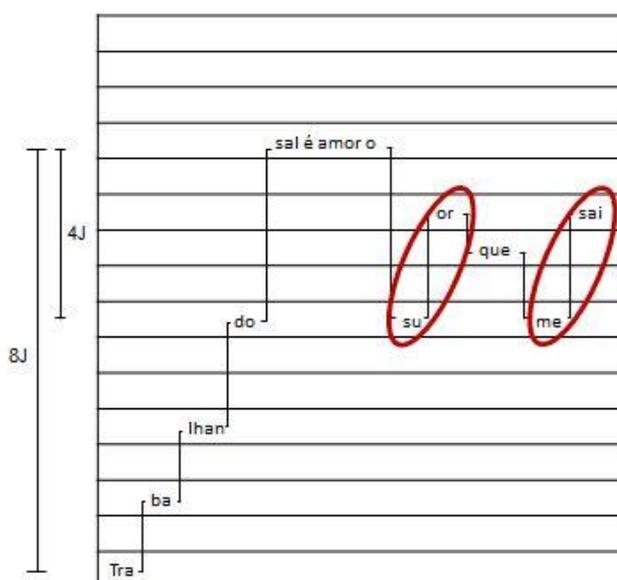
Figura 1: Primeiro trecho da Parte A da canção



Elaboração da autora

O primeiro verso, apesar de se iniciar da nota mais grave da melodia, permanece predominantemente em uma região médio-aguda da tessitura, com a melodia ascendendo gradualmente até a incidência de um salto de 4J (Figura 2), que culmina na nota mais aguda da frase, a nota fundamental da tonalidade principal emitida uma oitava acima e repetida insistentemente pelo enunciador: / Trabalhando o **sal é amor o** suor que me sai /.

Figura 2: Gradação ascendente, salto de 4J e reiteração intervalar de 3m com tonema ascendente



Elaboração da autora

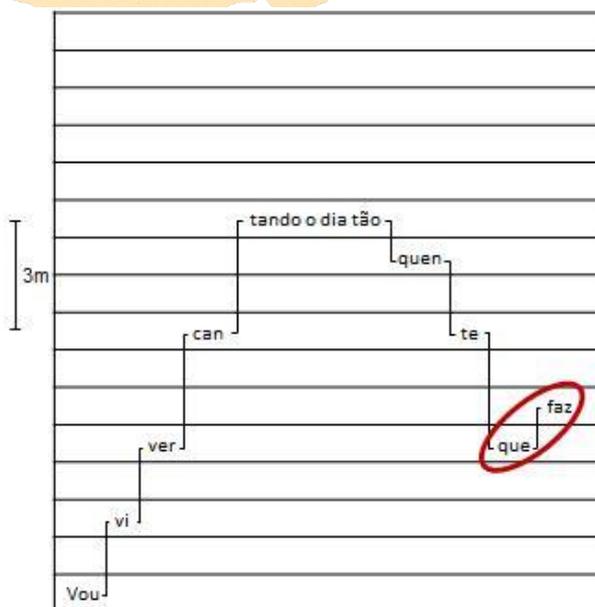
A gradação, seguida do salto, confirma a tendência vertical da melodia, e juntamente com o prolongamento da vogal aberta na palavra “sal”, remetem a um estado passional, o que sugere uma situação indesejada ocupada pelo sujeito, a do trabalho exaustivo nas salinas. E mais ainda, a reiteração da nota mais aguda do segmento reforça a condição extrema na qual o sujeito está exposto, evidenciando o sofrimento decorrente dessa situação. Submetido a essa força, revela a motivação de seu sacrifício, justificando no decorrer do texto que resiste a toda adversidade por amor à sua família. Assim, letra e melodia se integram reiterando a condição passional.

Na sequência, a melodia adquire um caráter angular, muda de direção com um salto descendente de 4J – como um reflexo do salto ascendente anterior –, executa uma reiteração intervalar de 3m que ocorre em “suor que me sai” e finaliza com um tonema³ ascendente (Figura 2), indicando continuidade do discurso. Disso, pode-se depreender que a saída constante do suor materializa a expressão contínua do amor que move o sujeito na realização do trabalho. As duas notas mais agudas desta primeira frase coincidem com as sílabas tônicas das palavras “sal”, “suor” e “sai”, trazendo uma força entoativa que aproxima fala e canto e instala a ação no aqui agora, aproximando o ouvinte e produzindo efeito de veracidade no discurso. Além disso, a aliteração presente nesse verso cria um elemento musical no texto, tornando ainda mais fluente a assimilação da canção pelo ouvinte. Ao fixar a mensagem ou a imagem presente no discurso, essa figura de linguagem intensifica as emoções, provocando maior dramaticidade.

Adiante, no segundo verso, as quatro primeiras notas repetem a mesma gradação ascendente vista no primeiro, porém culmina em um salto mais curto com o intervalo de 3m (Figura 3), resultando na diminuição da tensão.

³ Inflexões que finalizam as frases entoativas.

Figura 3: Gradação ascendente, salto de 3m, tonema ascendente



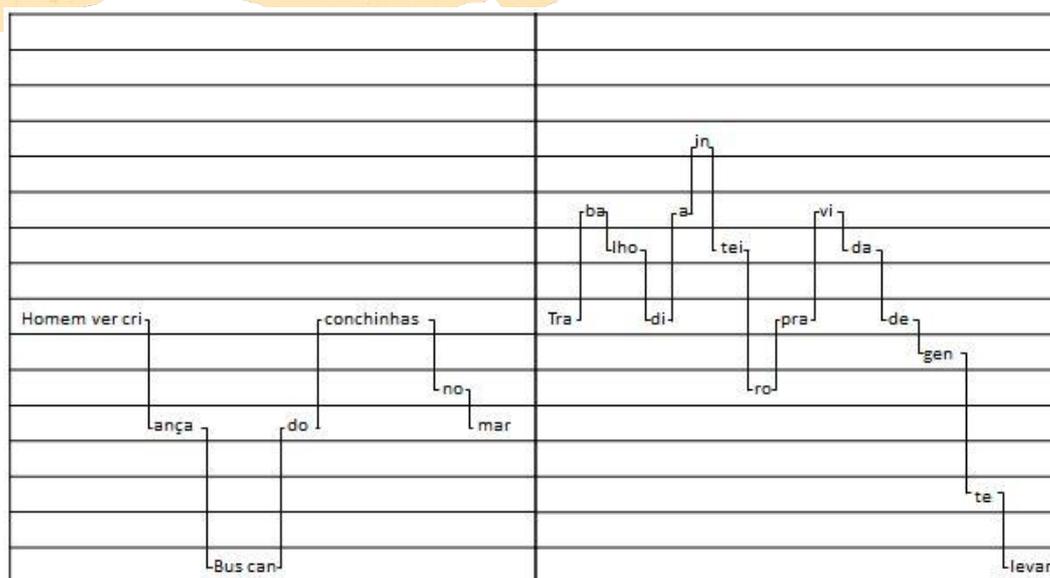
Elaboração da autora

Em seguida, a melodia muda de direção por meio de um movimento descendente. Esse movimento melódico junto com os procedimentos de reiteração, percebidos na configuração do motivo e depois pela repetição das notas na frase / Vou viver **cantando o dia tão** quente que faz / atenuam a passionalidade evocada pela verticalização da melodia. Assim, a tematização aparece como um recurso complementar destacando certo grau de identidade melódica na canção. Na letra, o canto se apresenta como um ímpeto na vida do trabalhador. Pode-se depreender daí, que o sofrimento decorrente do trabalho duro debaixo do sol quente é amenizado enquanto o canto se faz presente. Tem-se, assim, um refreamento da passionalidade resultante da integração letra e melodia.

Apesar do tonema ser ascendente (Figura 3), este movimento altera, por meio de grau conjunto, a nota para a tônica do acorde, o que reforça o percurso de resolução melódico-harmônica, gerando a ideia de repouso. Esse repouso pode ser lido como uma resignação do sujeito à condição vivida, revelando uma aceitação dessa condição.

O segundo trecho da canção também está dividido em dois versos, no qual se pode notar um maior contraste entre eles (Figura 4). No primeiro, ainda que haja uma expansão melódica, a passionalidade é atenuada, e no segundo, a melodia se expande por todo o campo da tessitura, reafirmando o caráter passional da canção, como será explicado a seguir:

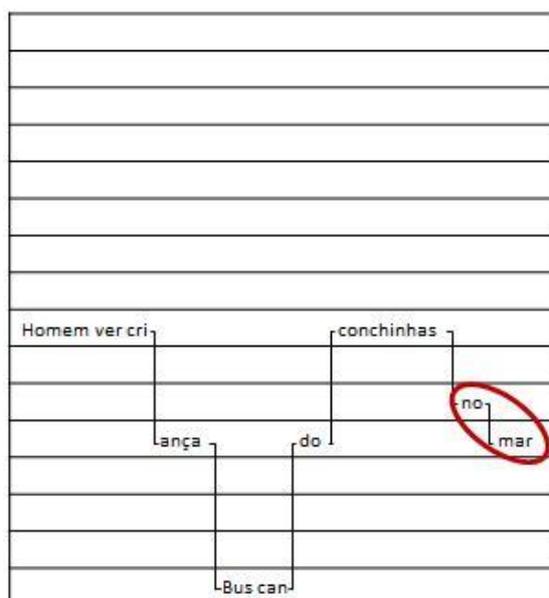
Figura 4: Segundo trecho da parte A da canção



Elaboração da autora

O primeiro verso se desenvolve em uma tessitura médio-grave. A melodia é desenhada sobre as notas do acorde da tonalidade principal (5J, 3M, T), repetindo-as em um gradação descendente e depois ascendente (Figura 5). Ou seja, este segmento inteiro reforça a tônica, portanto repouso, algo que acomoda e se compatibiliza com a cena da criança que busca conchas no mar.

Figura 5: Gradações e tonema descendente



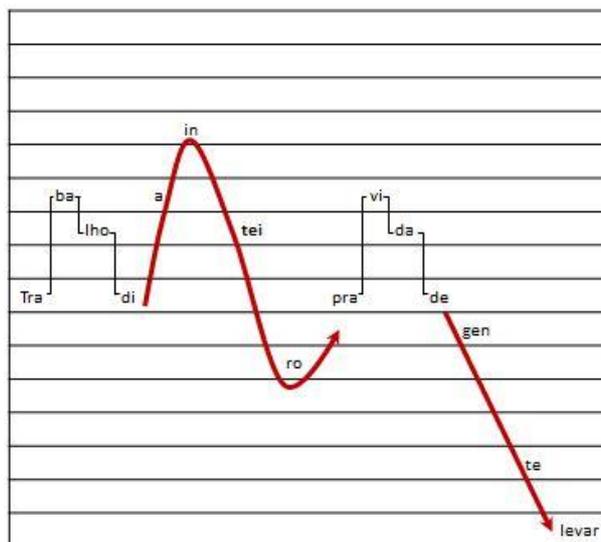
Elaboração da autora

O percurso melódico e as reiteraões parecem atenuar a passionalidade do trecho anterior, estabelecendo uma concentração temática. Além disso, os acordes realizam duas vezes a sequência de dominante e tônica, indicando resolução harmônica. O movimento harmônico e melódico sugere uma tendência para identidade. Aqui se instaura um processo de compensação do estado disfórico⁴ exposto no primeiro trecho. Há um breve distanciamento do sujeito de seu trabalho ao se distrair com uma cena quase cinematográfica: / Homem ver criança buscando conchinhas no mar /. Assim, por um instante o eu lírico se restabelece, parecendo acessar uma sensação de completude já experimentada. O percurso melódico deste segmento esboça uma conjunção à distância ou temporal. O sofrimento causado pelo trabalho exaustivo debaixo de sol quente dá lugar a cena diante de seus olhos, na qual o sujeito parece reviver uma outra vida mais harmoniosa. Quase como uma epifania o sujeito vê uma “vida de gente”. O tonema descendente (Figura 5) parece encerrar a visão, como um corte de cena.

Passado o lapso temporal, o enunciador ratifica o motivo de sua labuta: / Trabalho o dia inteiro pra vida de gente levar /. A harmonia faz um caminho mais longo até chegar na tônica. Da mesma maneira, maior é o caminho percorrido pela melodia, havendo prevalência na desigualdade temática. A melodia é menos estruturada, oscila como sucessivas ondas, subindo e descendo (Figura 6), com a presença de alguns saltos, e ocorre em uma região mais aguda em relação ao segmento anterior. Estes aspectos intensificam o mal-estar causado pelo trabalho e contribuem para a percepção de uma passagem lenta do tempo, como se durante o trabalho o tempo não passasse. A distância entre o trabalhador e a “vida de gente” se converte em um percurso de busca na melodia.

⁴ Para a semiótica greimasiana, o nível tensivo ou profundo do texto, também é conhecido como nível fórico, no qual se articulam as categorias euforia ou disforia, que expressam respectivamente valores positivos ou negativos.

Figura 6: Percurso melódico e tonema suspenso



Elaboração da autora

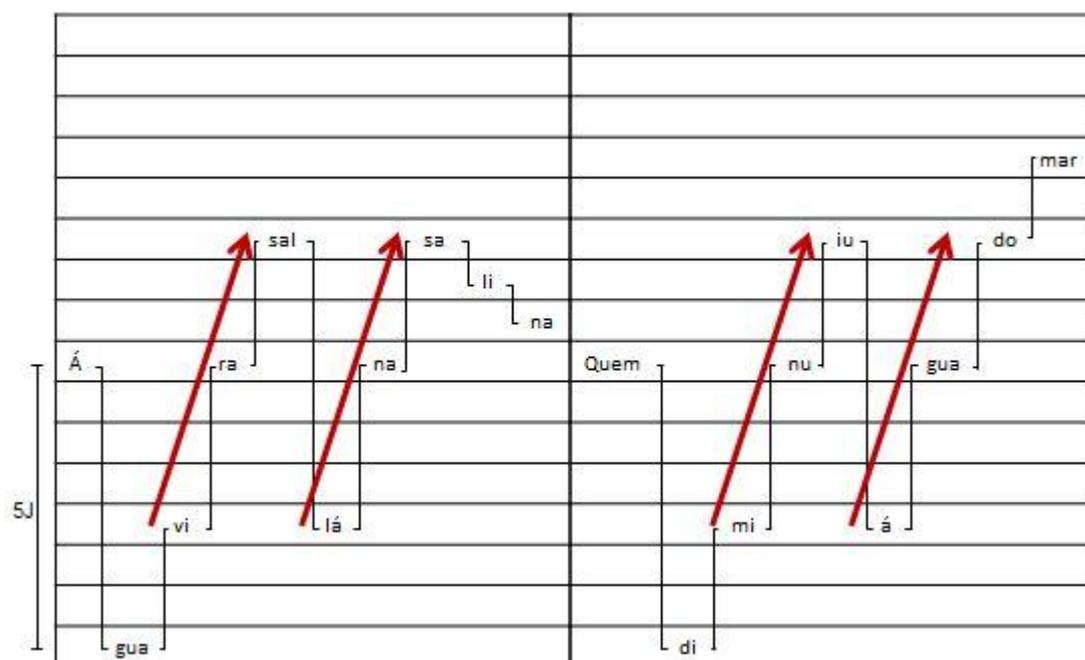
Ao final da frase tem-se um movimento melódico descendente até a nota fundamental que se repete uma vez. O tonema é suspenso (Figura 6), o que indica continuidade. No entanto, por coincidir com a nota mais grave da melodia, que também é a tônica do acorde de I grau, sugere uma asseveração, na qual o sujeito reforça a aceitação à condição dada e ainda expressa na letra acreditar que a extensa e dura jornada de trabalho ao qual se submete lhe oferece ou pode lhe oferecer uma “vida de gente”. Nessa trajetória, o trabalhador parece estar em um limbo: trabalha para alcançar uma vida digna e se afasta dela à medida que trabalha. Essa contradição se manifesta na integração letra e melodia. A primeira afirma que o trabalho dignifica o homem e a segunda se converte em um caminho que distancia o sujeito do objeto.

Sendo assim, na primeira parte da canção, o sujeito parece manifestar um anseio de entrar em conjunção com o objeto, “a vida de gente”, acreditando que através do seu trabalho essa vida pode se realizar. No entanto, na medida em que expressa as precárias condições em que se submete por amor (e por necessidade), o objeto se distancia do sujeito, e a vida digna entra em contradição com o trabalho desumano. Dessa forma, instaura-se uma tensão entre a vida e o trabalho do salineiro. Aquilo que aparentemente estava próximo se afasta, tornando-se uma busca que se expressa nos contornos melódicos, sobretudo por meio da expansão da melodia sobre o campo da tessitura. A reiteração de notas e de motivos expressam uma concentração tematizada no interior da passionalização, de modo a favorecer o aspecto da não-

disjunção. Apesar de se distanciar da vida almejada, o trabalhador tem esperanças de alcançá-la e encontra maneiras de amenizar o sofrimento causado pelas precárias condições de trabalho em que se encontra. Para ele, ainda é possível conciliar o trabalho e a “vida de gente”.

No refrão, a harmonia modaliza. O percurso melódico se inicia com a 5J do acorde que salta para a tônica no sentido descendente. A melodia muda de direção e se expande em um movimento ascendente, realizando o arpejo das notas do I grau menor (T 3m 5J 7m) que se reitera sem a tônica, estabelecendo uma recorrência de motivos (Figura 7) que ocupam todo o campo da tessitura por meio de gradações ascendentes. Vejamos a representação deste percurso melódico no primeiro trecho do refrão, dividido em dois versos (Figura 7):

Figura 7: Salto de 5J e motivo recorrente



The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single line. The lyrics are: "Água vira sal lá na salina / Quem nu'gua dá mi'na'". A vertical bracket on the left side of the staff indicates a 5J interval (a fifth) between the notes 'vi' and 'lá'. Red arrows point upwards from 'vi' to 'sal' and from 'lá' to 'sa', highlighting the ascending melodic movement. The staff is divided into two measures by a vertical line. The first measure contains the lyrics "Água vira sal lá na salina" and the second measure contains "Quem nu'gua dá mi'na'".

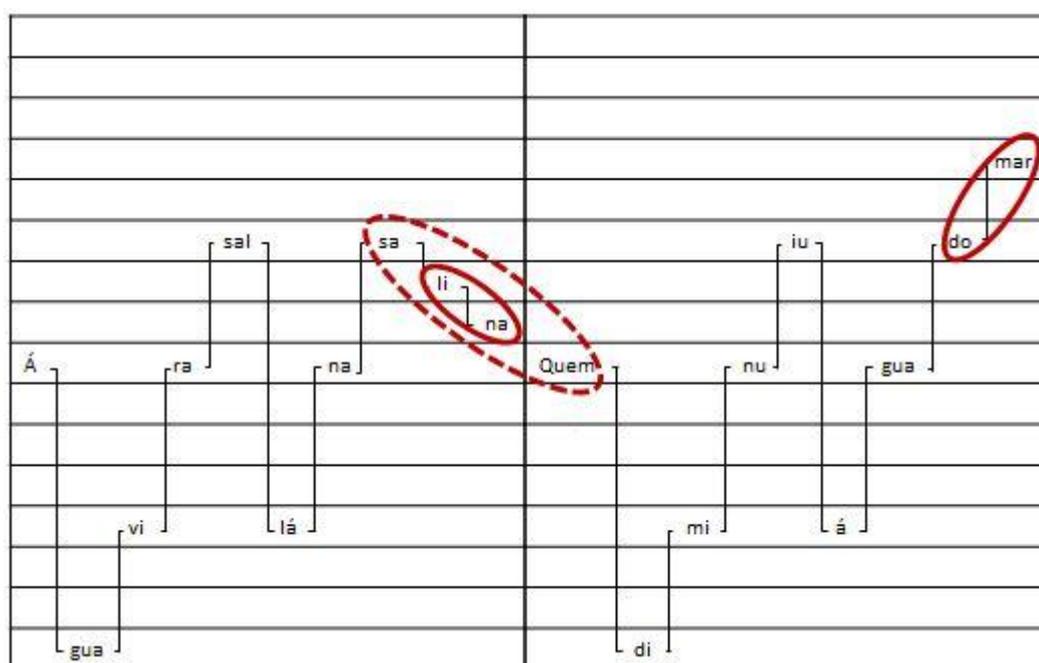
Elaboração da autora

Além da recorrência de motivos, tem-se uma sensação de aceleração do andamento em virtude da subdivisão rítmica presente no trecho. Tais procedimentos musicais integrados à letra / Água vira sal lá na salina / sugerem certa repetição no trabalho e o próprio movimento do trabalhador. Desse modo, a tematização aparece de forma secundária, atenuando a passionalidade que se estabelece pela expansão melódica e pelo prolongamento dos tonemas.

As inflexões que finalizam as frases entoativas do refrão se realizam de maneira distinta, ora ascendente ou descendente, mas ambas pressupõem continuidade, estabelecendo

assim um processo de soldagem melódica. No primeiro verso, a inflexão terminal parece estar tomada de tensão gerada pelo movimento cromático de 2m, intervalo com forte dissonância. A tensão é ainda reforçada pelo prolongamento das notas do tonema. Apesar da finalização tonêmica da frase se realizar por meio de uma inflexão em direção ao grave, geralmente associado à terminação asseverativa, instaura-se aí um movimento cromático entre as notas, ligando este verso ao seguinte. Assim, é possível perceber um processo de soldagem melódica (Figura 8) em que uma frase engatilha a outra.

Figura 8: Tonemas descendente e ascendente e soldagem melódica



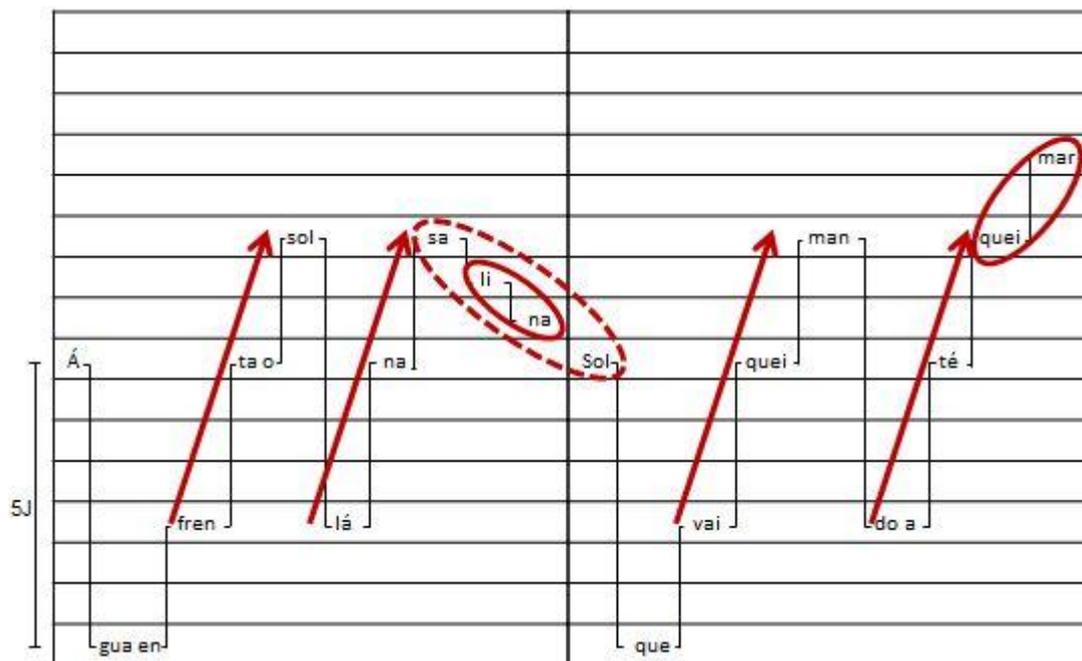
Elaboração da autora

No segundo verso, o tonema inflete para a nota mais aguda da frase, dando ênfase ao questionamento que o eu lírico se faz: / Quem diminuiu água do mar? /. A ascendência tonêmica ainda pressupõe continuidade no assunto tratado, o que sugere também um processo de soldagem melódica (Figura 8). Disso, pode-se depreender que se estabiliza um projeto passional pois a ênfase na duração e a expansão melódica se reafirmam.

O segundo trecho do refrão (Figura 9) possui o mesmo movimento melódico do primeiro. O segmento inicial com uma inflexão terminal asseverativa em: / Água enfrenta o sal lá na salina /, e o segundo com o tonema ascendente, mas que ao invés de reforçar a indagação como no primeiro trecho, dá a ideia de continuidade, prorrogando as tensões decorrentes das

condições de trabalho: / Sol que vai queimando até queimar /. A soldagem melódica também se manifesta através do movimento cromático entre uma frase e outra.

Figura 9: Segundo trecho do refrão



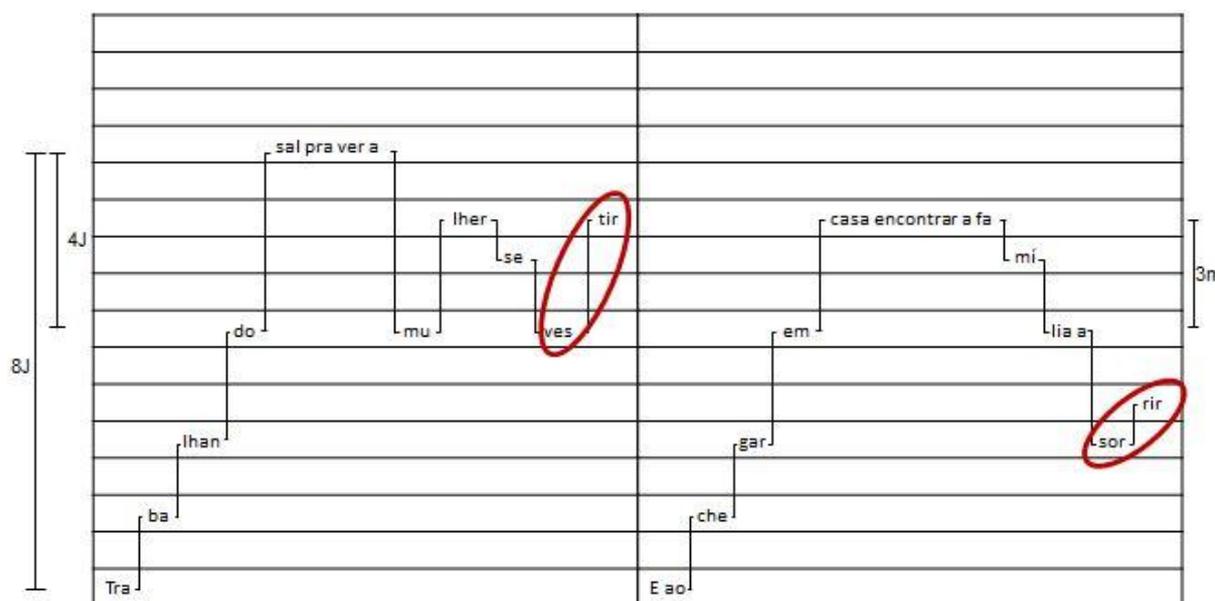
Elaboração da autora

É possível estabelecer uma conexão entre o homem e a água. Assim como a água vira sal e enfrenta o sol, o homem também o faz ao suar trabalhando embaixo de um “sol que vai queimando até queimar”. A harmonia é feita pela execução de acordes triádicos que passeiam sobre uma nota pedal. Esta parece ajudar o sujeito a manter-se resistente enquanto o seu trabalho (tríades que deslocam criando sonoridades mais tensas) tenta o desestabilizar. A concentração temática se manifesta no refrão por meio da redução das vogais e da reiteração melódica que constrói motivos encadeados e modalizados pela ação, esta anunciando o processo de salinização e o trabalho do salineiro. Por outro lado, a expansão melódica e o prolongamento dos tonemas evidenciam o regime passional dominante na canção, reforçando a tensão gerada por este trabalho. Desse modo, ao mesmo tempo em que o sujeito está sob influência do fazer, ele também é afetado pelas más condições de trabalho e, enquanto ser sensível reflete sobre essa situação.

O caminho melódico da Parte A' se realiza de maneira semelhante à Parte A, variando a letra e alguns trechos rítmicos. A verticalização melódica (Figura 10), a reiteração da nota

mais aguda da frase e o prolongamento vocálico na palavra “sal” reforçam o caráter passional do trecho, reafirmando o esgotamento provocado pelo trabalho árduo. Assim, o enunciador expressa na letra da canção resistir a esse trabalho a fim de proporcionar condições básicas de vida à sua família: /Trabalhando o sal pra ver a mulher se vestir /.

Figura 10: Verticalização melódica, saltos de 4J e 3m e tonemas ascendentes



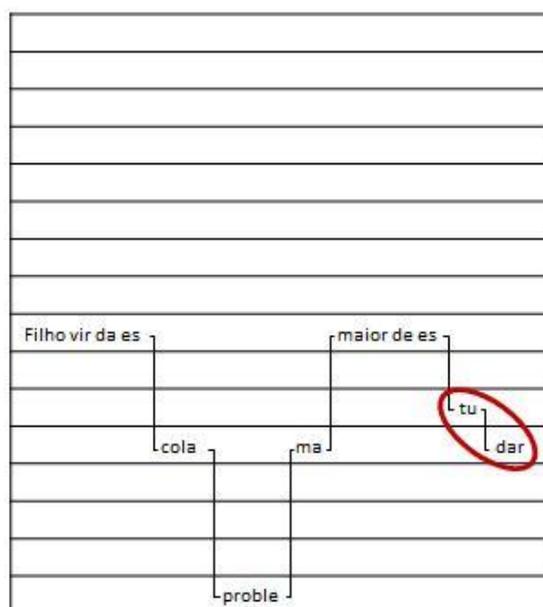
Elaboração da autora

O primeiro verso finaliza com um tonema ascendente (Figura 10), indicando continuidade, a qual demanda complementaridade no verso seguinte: / E ao chegar em casa encontrar a família a sorrir /. Nota-se novamente que o segundo segmento da Parte A' se inicia com o mesmo motivo do primeiro, estabelecendo uma concentração temática dentro do regime passional, e realiza um salto de 3m ao invés de 4J (Figura 10), reduzindo o tensionamento provocado pela expansão da melodia. Desse modo, esses procedimentos acentuam a relação de identidade melódica que se compatibiliza com a situação descrita na letra pelo enunciador: o desejo de chegar em casa e ver o bem-estar de sua família. O tonema é ascendente (Figura 10), mas desloca a nota para a tônica do acorde, reforçando o caminho de resolução melódico-harmônica, o qual reitera o desejo do eu lírico.

O segundo trecho da Parte A' também apresenta correspondência com o segundo trecho da parte A, ambos com predomínio do modelo passional e com dois versos contrastantes. No primeiro, a melodia se desenvolve em uma região médio-grave e estabelece uma

concentração temática através da repetição de notas e da gradação melódica. O tonema deste segmento é descendente (Figura 11), de caráter asseverativo, confirmando a preocupação do sujeito com os estudos de seu filho: Filho vir da escola problema maior de estudar /. Além disso, os acordes indicam resolução harmônica realizando a sequência dominante/tônica, apontando para a continuidade do discurso. É importante ressaltar que neste segmento, o eu lírico encontra-se em uma passagem menos passionalizada da canção, portanto essa preocupação não adquire um caráter disfórico. O trabalhador compreende os estudos como solução para que seu filho não trabalhe em condições precárias e transforme esse ciclo de desumanização, como será confirmado no último verso.

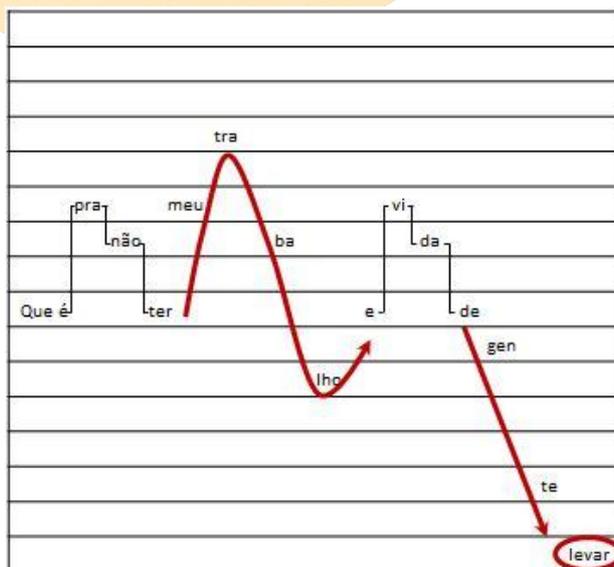
Figura 11: Gradação ascendente e descendente e tonema descendente



Elaboração da autora

No segundo verso, o enunciador justifica o motivo de sua preocupação com os estudos do filho: / Que é pra não ter meu trabalho e vida de gente levar /. A melodia percorre um longo caminho se expandindo por toda a tessitura, havendo prevalência na desigualdade temática (Figura 12).

Figura 12: Percurso melódico, gradações descendentes e tonema suspenso



Elaboração da autora

A harmonia também realiza um percurso extenso, utilizando-se de cadências e empréstimo modal até encontrar o repouso. Este percurso melódico-harmônico reforça o estado passional, de modo que o trabalhador enfim reconhece que seu trabalho é degradante e lhe afasta da vida desejada. Os sucessivos movimentos descendentes e o tonema suspenso alcançando a tônica do acorde de I grau (Figura 12) sugerem um caráter asseverativo, de que não é possível ter vida digna com as más condições de trabalho. O sujeito está apartado do objeto, de modo que essa distância se converte em um percurso de busca na melodia. Essa busca sustenta a expectativa de transformação dessa situação não para si, mas para a futura geração. Assim, letra e melodia se integram retratando a desumanização no trabalho do salineiro, que resiste à essa condição na esperança de encerrar esse ciclo na vida de seu filho.

A parte A' ainda é repetida com a tonalidade modulando um tom acima. A melodia atinge seu clímax, expressando um desejo de conjunção do enunciador: de que a família tenha condições dignas de vida e que a futura geração tenha melhores condições de trabalho.

Desse modo, é possível dizer que o modo de compatibilização predominante entre a melodia e a letra é o regime passional. Pode-se verificar este caráter sobretudo por meio da verticalização do percurso melódico e do andamento de base desacelerado, e ainda através de gradações, saltos, prolongamentos vocálicos, oscilações na tessitura e modulação. No entanto, pode ser notada uma presença secundária da tematização em virtude da regularidade rítmica e da reiteração de motivos presentes no percurso cancional, o que favorece o estado de não-disjunção do sujeito.

“Canção do Sal” narra a história de um salineiro que enquanto trabalha reflete sobre as condições às quais está submetido, tomando consciência ao longo da canção de que este trabalho precário que exerce é a força que impede sua realização humana. A partir da necessidade de sustentar a família, não vislumbra a possibilidade de transformar sua condição, mas sim a de seu filho, se atendo ao canto como uma maneira de atenuar as tensões decorrentes deste trabalho.

Referências

DINIZ, Sheyla Castro. Da Bossa Nova ao Clube da Esquina: diálogos e relações estético-musicais na Música Popular Brasileira. *Ouvirouver*, v. 11, n. 1, p. 218-236, jan/jun 2015.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

GARCIA, Walter. A transitividade do samba: uma análise interdisciplinar. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-23, maio/ago. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e romantismo revolucionário. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, p. 13-19, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SODRÉ, Muniz. A lira independente. In: CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook Noel Rosa*, volume 3. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. p. 8-11.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT Luiz; LOPES Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: - Análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê, 2008.

TATIT, Luiz. *Estimar Canções: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 2. Ed., 2002.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.