

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DO CONHECIMENTO DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**LUÍS CARLOS GOMES LOPES FILHO**

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE QUATRO CANÇÕES DO ÁLBUM "CANÇÕES DE  
APARTAMENTO" DE CÍCERO**

**CAXIAS DO SUL  
2020**

**LUÍS CARLOS GOMES LOPES FILHO**

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE QUATRO CANÇÕES DO ÁLBUM "CANÇÕES DE APARTAMENTO" DE CÍCERO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música da universidade de Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fritzen da Rocha.

**CAXIAS DO SUL  
2020**

**LUÍS CARLOS GOMES LOPES FILHO**

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE QUATRO CANÇÕES DO ÁLBUM "CANÇÕES DE APARTAMENTO" DE CÍCERO**

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Alexandre Fritzen da Rocha  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

---

Prof. Dr. Clairton Rosado Teixeira

---

Prof. Windsor Rodo Osinaga Junior  
Universidade de Caxias do Sul - UCS

**CAXIAS DO SUL  
2020**

## **AGRADECIMENTOS**

A quem comprou o meu primeiro violão e me ensinou os primeiros acordes.

A minha família, que sempre foi paciente e me deu suporte, considerando que família transcende qualquer laço sanguíneo e considerações “tradicionais”.

Ao Prof. Dr. Alexandre Fritzen da Rocha, que sempre foi paciente e dedicado quanto a me orientar, embora os acontecimentos conturbados e extraordinários enquanto este trabalho foi elaborado, me norteando constantemente na construção dessa pesquisa.

Aos meus amigos, principalmente aos que, ao serem constantemente ignorados em redes sociais, não deixaram isso influenciar em nossa amizade.

A todos os professores e colegas de curso que prestaram carinho, empatia e fizeram parte tanto do meu amadurecimento musical quanto como ser humano.

## RESUMO

São recentes os estudos sobre análise de canção popular brasileira. Buscando aprofundar-se na temática, foram escolhidas canções de Cícero, artista de prestígio no cenário nacional, porém com escassez de pesquisas acadêmicas relacionadas à sua obra, para realização de uma análise semiótica musical. O estudo possui o propósito de identificar os padrões harmônicos na música do artista que dialogam com sua poesia no álbum *Canções de Apartamento*. Foram feitas análises das músicas “*Tempo de pipa*”, “*Açúcar ou adoçante?*”, “*Ensaio sobre ela*” e “*Pelo interfone*”, para estabelecer uma relação entre a harmonia, melodia e a poética da letra, além de identificar manifestações semióticas e padronizações musicais frequentes em suas composições. A metodologia desenvolvida para esta pesquisa consistiu em realizar uma amostragem de músicas de acordo com sua popularidade, efetuar uma análise harmônica e poética destas, correspondê-las com a leitura de artigos e livros a respeito de semiótica musical para, posteriormente, relacionar o embasamento teórico com a discussão no intuito da obtenção de resultados. Foi possível identificar padrões musicais como a preferência por cadências plagais, além da abundância de tonalidades menores nas composições do artista escolhido. Esta pesquisa pode colaborar para a ampliação de trabalhos acadêmicos na área de análise semiótica de canções brasileiras, além de potencializar a compreensão quanto ao uso de certas convenções musicais para nichos específicos.

**Palavras chave:** Cícero; Canções de apartamento; análise semiótica musical; musica popular brasileira; análise de canção.

## ABSTRACT

Studies on the analysis of popular Brazilian song are recent. Seeking to deepen the knowledge into this topic, songs by *Cícero*, a prestigious artist in the national scene but with a lack of academic research related to his work, were chosen to accomplish a semiotic musical analysis. The following study has the purpose of identifying harmonic templates in his music that dialogue with his lyrics in the album "*Canções de Apartamento*". The analysis of the songs "*Tempo de pipa*", "*Açúcar ou adoçante?*", "*Ensaio sobre ela*" and "*Pelo interfone*" has been done to establish a relation between harmony, melody, and the lyrics poetry, aside from identifying semiotics demonstrations and regular musical patterns in his compositions. The method used for this research consists of performing a sampling of songs according to their popularity, making a harmonic and lyrics analysis, connecting them with the reading of articles and books about musical semiotics to, eventually, correlate the theoretical background with the discussion part of the study in order to obtain results. It was possible to recognize musical patterns as the preference for plagal cadences, besides the fullness of minor tonalities in the compositions of the chosen artist. This research could collaborate for the extension of academic works in the area of popular Brazilian songs analysis, aside from increasing comprehension of the use of certain musical conventions for specific niches.

**Keywords:** *Cícero*; *Canções de apartamento*; semiotic musical analysis; Brazilian popular music; song analysis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Tempo de pipa – Partitura frente.....	29
Figura 2. Tempo de pipa – Partitura verso .....	30
Figura 3. Tempo de pipa - Refrão .....	31
Figura 4. Tempo de pipa – <i>Tematização</i> , conforme modelo de Tatit .....	32
Figura 5. Tempo de pipa – Estado passional .....	33
Figura 6. Tempo de pipa – <i>Tonema</i> decrescente, conforme modelo de Tatit .....	34
Figura 7. Tempo de pipa – <i>Iconização</i> , conforme modelo de Tatit.....	35
Figura 8. Açúcar ou adoçante? – Partitura frente.....	35
Figura 9. Açúcar ou adoçante? – Partitura verso .....	36
Figura 10. Açúcar ou adoçante? – Refrão segunda parte.....	37
Figura 11. Açúcar ou adoçante? – Terceira estrofe .....	38
Figura 12. Açúcar ou adoçante? – <i>Tonema</i> decrescente e tematização, conforme modelo de Tatit.....	38
Figura 13. Açúcar ou adoçante? – Introdução variação 1 .....	39
Figura 14. Açúcar ou adoçante? – Introdução variação 2 .....	39
Figura 15. Açúcar ou adoçante? – Refrão 1.....	40
Figura 16. Ensaio sobre ela – Partitura frente .....	41
Figura 17. Ensaio sobre ela – Partitura verso .....	42
Figura 18. Ensaio sobre ela – <i>Tematização</i> , conforme modelo de Tatit.....	44
Figura 19. Ensaio sobre ela – <i>Tonema</i> decrescente .....	45
Figura 20. Ensaio sobre ela – Estado passional .....	45
Figura 21. Ensaio sobre ela – <i>Tonema</i> ascendente, conforme modelo de Tatit .....	46
Figura 22. Pelo interfone – Partitura frente .....	47
Figura 23. Pelo interfone – Partitura verso .....	48
Figura 24. Pelo interfone – <i>Tonema</i> decrescente, conforme modelo de Tatit .....	50
Figura 25. Pelo interfone – <i>Tonema</i> decrescente.....	51
Figura 26. Pelo interfone – Refrão 2 variação .....	51
Figura 27. Pelo interfone – <i>Tematização</i> , conforme modelo de Tatit .....	52

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Tempo de pipa – Estrofes .....	31
Quadro 2. Tempo de pipa – Pré-refrãos.....	32
Quadro 3. Tempo de pipa – Refrão e variação do mesmo.....	33
Quadro 4. Açúcar ou adoçante? – Estrofes .....	37
Quadro 5. Açúcar ou adoçante? – Pré-refrão.....	38
Quadro 6. Açúcar ou adoçante? – Introdução variação .....	39
Quadro 7. Açúcar ou adoçante? – Refrão 1 .....	40
Quadro 8. Açúcar ou adoçante? – Refrão 2 (desfecho).....	40
Quadro 9. Ensaio sobre ela – Estrofes.....	44
Quadro 10. Ensaio sobre ela – Ponte .....	45
Quadro 11. Ensaio sobre ela – Refrãos .....	46
Quadro 12. Pelo interfone – Estrofes .....	49
Quadro 13. Pelo interfone – Refrãos .....	50
Quadro 14. Pelo interfone – Estrofe final .....	52

## LISTA DE ABREVIATURAS

AEM	acorde de empréstimo modal
AR	acorde antirelativo
D	acorde dominante
(D)	acorde com função de dominante
DS	acorde dominante da subdominante
D(D)	acorde dominante do acorde com função de dominante
D(S)	acorde dominante do acorde com função de subdominante
(D)TR	acorde com função de dominante do relativo da tônica
TR	acorde relativo da tônica
S	acorde subdominante
(S)	acorde com função de subdominante
SS	acorde subdominante da subdominante
SR	acorde relativo da subdominante
(S)R	acorde com função de subdominante do acorde relativo da tônica
S/SR	acorde subdominante do relativo da subdominante
(S)SR	acorde com função de dominante da relativa da subdominante
T	acorde tônica da tonalidade

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2 REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	<b>15</b>
2.1 MÚSICA POPULAR E GÊNERO MUSICAL.....	15
2.2 ANÁLISE DE CANÇÃO POPULAR.....	17
<b>2.2.1 Análise integral ou desassociada?</b> .....	<b>17</b>
<b>2.2.2 Análise prosódica</b> .....	<b>19</b>
2.3 ANÁLISE SEMIÓTICA DE CANÇÃO .....	21
<b>2.3.1 Proposta de Luiz Tatit e conceitos</b> .....	<b>21</b>
<b>2.3.2 Intracancional x extracancional</b> .....	<b>23</b>
<b>2.3.3 Performance</b> .....	<b>24</b>
<b>3 METODOLOGIA</b> .....	<b>27</b>
<b>4 ANÁLISES SEMIÓTICAS DAS CANÇÕES</b> .....	<b>29</b>
4.1 TEMPO DE PIPA .....	29
4.2 AÇÚCAR OU ADOÇANTE? .....	35
4.3 ENSAIO SOBRE ELA.....	41
4.4 PELO INTERFONE .....	47
<b>5 SOBRE AS QUATRO CANÇÕES</b> .....	<b>53</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>57</b>
<b>APÊNDICE A – TEMPO DE PIPA – TONALIDADE EM DÓ SUSTENIDO MENOR</b> .....	<b>59</b>
<b>APÊNDICE B – TEMPO DE PIPA – TONALIDADE EM MI MAIOR</b> .....	<b>60</b>
<b>APÊNDICE C – AÇÚCAR OU ADOÇANTE?</b> .....	<b>61</b>
<b>APÊNDICE D – ENSAIO SOBRE ELA – TONALIDADE DE DÓ SUSTENIDO FRÍGIO</b> .....	<b>62</b>
<b>APÊNDICE E – PELO INTERFONE – TONALIDADE EM DÓ MENOR</b> .....	<b>63</b>

<b>APÊNDICE F – PARTITURA TEMPO DE PIPA.....</b>	<b>64</b>
<b>APÊNDICE G – PARTITURA AÇÚCAR OU ADOÇANTE? .....</b>	<b>66</b>
<b>APÊNDICE H – PARTITURA ENSAIO SOBRE ELA .....</b>	<b>68</b>
<b>APÊNDICE I – PARTITURA PELO INTERFONE.....</b>	<b>70</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa serão realizadas análises de quatro canções de Cícero, todas estas pertencentes ao seu álbum de estreia em carreira solo: Canções de apartamento. Estas análises são de caráter semiótico-musical e pretendem esboçar padrões nas canções de tal compositor, estabelecendo relação entre música e letra.

Pesquisas em música popular brasileira, análise semiótica da canção, podem vir a facilitar a compreensão e análise de como se dá e constrói uma canção que medeia uma “apreensão empírica do ouvinte”, conforme termo de Luiz Tatit (2003 p.7). Como músicos, quanto mais compreendermos como se dá a análise semiótica de cada canção, mais podemos aprofundar a criação conforme esse guia, caso seja nossa intenção, embora cancionistas não eruditos também possam possuir tal faculdade de caráter mais intuitivo.

A escolha de analisar obras de Cícero, se dá devido à sua peculiaridade na mistura de ritmos brasileiros, como samba e a bossa, com elementos musicais oriundos do rock, como guitarras distorcidas, dialogando com temáticas cotidianas e repletas de desamores. No decorrer da pesquisa também poderemos encontrar a sua coesa relação entre harmonia, letra e conexão com a semiótica-musical, justificando a sua escolha como artista para a pesquisa.

Nascido em 07 de Abril de 1986, Cícero Rosa Lins é um cantor, compositor e *performer* carioca da geração pós *MySpace*, contemporâneo de outros artistas como Silva e Mahmundi. Iniciou sua carreira com a banda de *indie rock* Alice em 2003, lançando dois discos, Anteluz (2005) e Ruído (2007), finalizando sua participação do projeto em 2008, migrando para carreira solo. Desde então já podia-se perceber seu diálogo com sonoridades semelhantes à banda britânica *RadioHead*.

Vencedor do Prêmio Multishow de Música Brasileira de 2012 na categoria de “Música Compartilhada”, na qual consiste em ser “o melhor álbum disponibilizado para download gratuito em 2011/2012”, o disco autobiográfico “Canções de Apartamento” ganhou destaque e aclamação pela crítica desde o seu lançamento. Seu autor, no mesmo ano também foi indicado como artista revelação e premiado na categoria “Versão do Ano”, com sua interpretação de “Conversas de Botas Batidas”, originalmente do grupo Los Hermanos.

Seu primeiro trabalho em carreira solo, “Canções de Apartamento”, conforme os dados do *Spotify*, serviço de música digital, possui as 5 músicas mais tocadas do artista na plataforma. Os números aproximados de reproduções das canções do artista (segundo coleta realizada em dezembro de 2019) são: Tempo de Pipa (8,1 milhões), Açúcar ou Adoçante? (7,2 milhões), Ensaio sobre ela (6,1 milhões), Vagalumes Cegos (5 milhões) e Pelo interfone (3,6 milhões). Cícero possui atualmente mais de 240 mil ouvintes mensais, além de cerca de 200 mil seguidores, isso considerando apenas a sua exposição no *Spotify*. O álbum possui avaliações satisfatórias em sites e blogs especializados, sendo pontuado (sempre considerando 10 a nota máxima) com 9 pela “*Rock In Press*” e “*MonkeyBuzz*”, 8,7 pela “*RPBlogging*” e 8,2 pelo “*MiojoIndie*”.

Este álbum de Cícero foi gravado em sua própria casa, em tom intimista e tendo o violão como protagonista. Quanto a um relato pessoal, lembro quando ingressei na música estudando violão, aos 15 anos de idade, e residindo em uma cidade pequena (São Francisco de Paula/RS). Participei de alguns grupos musicais, mas nada que me firmasse ou que dialogasse com meus gostos, apesar de bem “*rockistas*” e “*metaleiros*” na época. Conforme meu amadurecimento musical florescia, me achei no samba, na bossa, no som brasileiro, nas canções de amor, na “Tempo de Pipa” do compositor Cícero. Acabei me tornando um músico um tanto quanto individualista, pois não havia com quem conversar nessa linguagem, e comecei a compor para mim e comigo mesmo. Em “Canções de Apartamento” enxerguei a viabilidade de poder compor um harmonioso álbum erradicando uma, às vezes, exagerada sobreposição de terças e saturação *timbrística*.

Parafraseando Philip Tagg, este estudo vem com o intuito de valorizar a pesquisa em música popular demonstrando que “música de entretenimento” é e deve ser considerada como séria e material de estudo acadêmico (TAGG, p.10, 2003). Claro, devemos ter cuidado ao usarmos o termo “música de entretenimento”. Conforme (BURNETT, 2008, p. 108), “a canção popular possui um sentido histórico que não permite classificá-la diretamente no interior da categoria de entretenimento, pois sua função nem sempre foi previamente pensada.” No caso de Cícero, sua música será considerada como “entretenimento” justamente pela funcionalidade pensada no momento de composição, sendo um álbum disponibilizado para download gratuito e com finalidade de entreter a quem interessar.

Por fim, visando o reconhecimento da música popular brasileira e a devida relevância tanto do álbum escolhido quanto do próprio artista em um âmbito nacional, serão analisadas as características harmônicas desse disco melancólico composto por “arranjos belos e simples” (Resenha do site Monkey Buzz), gravado e editado em seu apartamento, mas que acabou conquistando a crítica em 2011/2012.

No presente estudo pretende-se identificar os padrões harmônicos na música de Cícero que dialogam com sua poesia no álbum “Canções de Apartamento”. As canções “Tempo de pipa”, “Açúcar ou adoçante?”, “Ensaio sobre ela” e “Pelo interfone”, são harmonicamente analisadas, e estabelece-se uma relação entre a harmonia, melodia e a poética da letra. Assim, conforme a pergunta de pesquisa “Quais os padrões harmônicos na música de Cícero que interagem com sua poesia no álbum Canções de Apartamento em uma abordagem semiótica musical?”, foi elaborada a seguinte hipótese: é possível identificar certos padrões harmônicos característicos em suas músicas e estes dialogam com os princípios da semiótica musical.

Inicialmente será apresentada uma revisão bibliográfica, destacando alguns termos e conceitos musicais, assim como da semiótica musical e posteriormente explicando sobre a metodologia aplicada durante o processo. Em seguida, será demonstrada a metodologia escolhida com base nos referenciais teóricos estudados. Após, serão apresentadas as análises harmônicas e sua relação para com a poética de cada canção na discussão da pesquisa. Por último será exposta a conclusão quanto ao material pesquisado, junta da análise final das canções e finalizando com a revisão bibliográfica.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

### 2.1 MÚSICA POPULAR E GÊNERO MUSICAL

No século XXI a música é quase como inerente ao ser humano, obviamente com variações de sua funcionalidade e intencionalidade perante a diversificação étnica e social, mesmo em uma sociedade tão globalizada. Há músicas que transcendem países, culturas e circulam pelo globo, disseminando-se graças ao processo de globalização e ao rápido acesso e compartilhamento de informações que temos devido à internet. Hoje já podemos obter músicas novas ao piscar dos olhos. O que caracteriza uma música se tornar mais popular que a outra e agradar determinados ouvintes? O que define nossos gostos?

Entre alguns dos fatores, quanto ao gosto, podemos citar a generalização musical e o agrupamento de canções em uma mesma categoria. Conforme Fabbri (1982, p. 52-81 apud ULHÔA, 2001, p. 51) podemos definir isto como um gênero musical, sendo “um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas”. Estas seguem um determinado padrão rítmico, harmônico e *timbrístico*, e acabam por suscitar interesse específico de certos públicos. Com uma ideia similar de definição, porém se referindo à influência midiática, de acordo com Frith (1998, p. 76 apud JANOTTI, 2003, p. 32), o gênero musical também seria “um modo de definição da música em relação ao mercado, do potencial mercadológico presente na música”

Cada público se identifica de acordo com o seu apreço e nicho musical, valorizando mais ou menos determinados gêneros. Conforme Blacking (1995, p. 232 apud ULHÔA, 2001, p.50), podemos chamar esses grupos de grupos sonoros, ou seja, “um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com conceitos sobre música e seus usos”.

Essa questão em separar padrões em gêneros e, por conseqüente, fazer com que pessoas se identifiquem mais com alguns gêneros musicais em detrimento de outros, influencia o crescimento e/ou manutenção de um mercado musical específico, incluindo lojas de discos para os apreciadores. Apesar de não ser mais tão comum a compra de CDs, vinis, fitas cassetes e outras mídias, a indústria fonográfica baseada em mídias físicas moldou a sociedade consumidora musical por

muito tempo, induzindo, por vezes, o consumo musical de um nicho específico. Assim,

as lojas de disco são instrutivas em relação a esse contexto por várias razões. Uma fã comprometida com universo musical logo achará, por exemplo, que ela está interessada em sonoridades que parecem se adequar a diversas categorias de uma só vez e que diferentes lojas, colocam os mesmos discos em diferentes prateleiras e diferentes categorias. (FRITH, 1998, p. 77 apud JANOTTI, 2003, p. 32).

Ainda sobre esta pertinência midiática, Valente explica muito bem esta relação entre a indústria musical moldar os grupos sonoros e, ao mesmo tempo, estes estarem, de certa forma, moldando a música difundida pela indústria fonográfica:

Ao nos referirmos à canção das mídias, estamos [...] tratando da canção em uma gama de modalidades que tem uma orientação comum: ter nascido no âmbito de uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massas (as mídias). Isto se traduz, sucintamente falando, numa canção composta, executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas de som (e/ou do audiovisual) vigente que, por sua vez, está condicionado à esfera político-econômica das gravadoras. Acrescente-se que, em relação aos séculos precedentes, a canção das mídias atenderá a um público cuja sensibilidade cambiará mais rapidamente ao longo dos anos, graças à implantação de novas tecnologias do som e da imagem [...] Posto isto, podemos afirmar que a canção das mídias segue as mesmas normas que definem a indústria do entretenimento. (2003, p. 60 apud FALBO, 2010, p. 229).

E o que seria canção? Podemos definir esta como o momento em que as falas cotidianas são musicalizadas, mesclando poesia e música, nas quais estas falas se transformam em unidades *entoativas* interpretadas por alguém. (TATIT, 2014, p. 373). Quanto a sua origem, podemos relacioná-la com as famosas canções de gestas recitadas por jograis e menestrelis. Segundo Spina (1956 apud BARROS, 2007, p.86), Joseph Bédier (1988), [...] denominava o século XII como o século das gêneses, ressaltando que nessa época surgiram simultaneamente a primeira canção de gesta e a primeira poesia lírica [...]. De caráter nacional, outra variação desses

antigos cancionistas seriam os nossos repentistas do nordeste, desfilando o seu improviso poético com o acompanhamento de um instrumento harmônico, ou até mesmo um acompanhamento puramente percussivo.

Quanto a uma definição específica de “música popular”, nos perderíamos na amplitude desse objeto. A definição é atribuída de acordo com o sentido que cada um quer atribuir para esse termo. Nessa pesquisa, vamos considerar música popular como uma música diferente de música erudita ou folclórica, sem considerar isso como algo pejorativo, que seja produzida por/para um determinado grupo social e que, por muitas vezes, acaba sendo disseminada por meios de comunicação de massa. (BIRRER, 1983, p. 104 APUD NEDER, 2010, p. 185).

De acordo com Abreu, (2007, p.157),

a canção popular vem ganhando cada vez mais espaço em estudos acadêmicos, conforme apontado, nas mais diversas áreas do conhecimento. Parece evidente que cada campo irá abordá-la do ponto de vista que privilegie seus interesses, mas há também o entendimento que um estudo interdisciplinar garante uma aproximação mais bem fundamentada a seu respeito.

É importante entendermos o que aquela música pode estar transmitindo e o que faz suscitar tanto apreço de certos grupos de gênero. Para a realização de uma análise de canção é necessário utilizar uma metodologia analítica própria, diferente de ferramentas utilizadas para a análise de música instrumental. Ao falarmos de canção, falamos de letra, música e *performance*, surgindo certo embate entre essas áreas no contexto de análise. No próximo capítulo serão demonstradas diferentes abordagens para a realização de análise de canções.

## 2.2 ANÁLISE DE CANÇÃO POPULAR

### 2.2.1 Análise integral ou desassociada?

Um dos questionamentos mais pertinentes quanto à análise de canções é relativo à forma que ela deve ser realizada. Diferente de outros formatos de música, como a música instrumental, por exemplo, não há apenas o material musical para ser analisado (harmonia, ritmo e melodia), mas também o texto poético. Alguns

teóricos desassociaam o conteúdo textual do conteúdo musical para a realização da análise. Segundo Dietrich (2003, p.12),

encontramos, infelizmente com demasiada freqüência, estudos (acadêmicos e não acadêmicos) que ora tomam a canção como uma “poesia musicada”, ora como “tema musical com letra”. Esses estudos emprestam modelos que provêm da análise literária e da análise musical, respectivamente, eficientes para o estudo dos elementos individuais, mas que não dão conta do todo. No entanto, é exatamente na interação entre o texto lingüístico e o texto melódico que a canção constrói o seu sentido. (DIETRICH, 2003 p. 12)

Todavia, “é exatamente na interação entre o texto lingüístico e o texto melódico que a canção constrói o seu sentido.” (DIETRICH, 2003, p.12), visto que ao separarmos a canção em dois hemisférios, perdemos detalhes que integram ambas as áreas e deixamos de identificar a canção de modo integral. A letra é apenas um dos vários elementos pertencentes à canção e, assim, só podemos alcançar uma interpretação expressiva e real quando esta for analisada em conjunto dos demais elementos que a compõem (FALBO, 2010, p. 219). A música pertence ao texto proposto, assim como o texto pertence, conseqüentemente, a esse material musical. Eles coexistem e, bem dizer, vivem um do outro, como uma espécie de simbiose. Conforme Dietrich (2003 p. 12),

a única maneira de analisar corretamente uma canção é considerá-la um texto sincrético, em que o sentido é construído por um componente lingüístico, um componente musical, e a interação de ambos.

Há também quem considere uma existência hierárquica entre um material e o outro, como no caso da filósofa Susanne K. Langer. A autora defende a “[...] predominância do musical sobre o verbal. [...] quando palavra e música se fundem numa canção, todo o material verbal – fônico, semântico, poético, ou estrutural – é assimilado pelo musical.” (OLIVEIRA, 2006, p. 324).

Porém, ao analisarmos apenas o conteúdo literário separado, este se torna apenas um fragmento de um discurso. O discurso completo é tudo que engloba a canção. Seria uma interpretação parcial, na qual esta pode diferir quando analisada por inteira. Portanto,

a relação entre letra e composição musical reafirma-se sempre como essencial, já que, sem a interação desses dois constituintes, não há propriamente música vocal, mas apenas fragmentos discursivos. (OLIVEIRA, 2006, p. 326)

Também devemos considerar a concepção do conteúdo literário para que esse seja devidamente estudado de acordo com a sua finalidade. A letra pode surgir antes e depois ser atribuída a uma canção, então sua análise pode vir a ter outro significado quando separada e, inclusive, podemos ter uma significação discrepante comparada quanto a esta em formato canção. De acordo com Perrone,

as letras de canção são destinadas à transmissão oral num cenário musical. Se o texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido. (2008, p.23-24 apud FALBO, 2010, p. 219).

Portanto, quando falamos de uma análise *cancional*, devemos realizá-la de forma integral, compreendendo e aceitando a relação em que a música e a poética exercem entre si. É o momento em que o discurso comum deixa de ser um discurso comum, na qual a poesia abdica de uma métrica relativamente livre e se submete ao rítmico harmônico da música que a acompanha. É uma relação prosódica e minuciosa entre palavra e melodia. Compor uma canção é saber “[...] eliminar a fronteira entre fala e canto.” (OLIVEIRA, 2006, p. 326).

### **2.2.2 Análise prosódica**

Outro componente que faz parte da análise *cancional* é, justamente, a análise prosódica. A análise prosódica consiste em uma observação da relação entre as palavras e a sua subordinação perante o ritmo melódico, considerando a correta execução de cada sílaba tônica quanto a sua acentuação rítmica dentro da música e obedecendo as regras convencionais da língua na qual ela é escrita.

Dentro do universo de onde nasce uma canção, Tatit comenta sobre a relação prosódica entre esses elementos, considerando a origem da melodia posterior a origem da sua escrita, no qual esta melodia visa se adaptar ao desenrolar do discurso:

As melodias que já nascem com seus versos denotam origem mais prosódica que musical. Mesmo que se acomodem em notas precisas, seus contornos perfazem itinerários típicos das entoações que acompanham nossos discursos diários. (TATIT, 2016, p.14).

Há também situações contrárias ao exemplo de Tatit, na qual a melodia das canções surge antes da letra. Podemos encontrar alguns problemas de prosódia se houver descuido no momento em que as palavras vêm à tona. Quanto a isso, há quem desconsidere uma importante relação prosódica e insista na supremacia musical quanto à poética. Mário de Andrade, por exemplo,

[...] defende a primazia do elemento musical. A propósito, argumenta que o ritmo musical jamais se submete ao da palavra. Pode mesmo dificultar a compreensão do texto – fato, a seu ver, irrelevante. (OLIVEIRA, 2006, p. 324).

Nesse caso não vamos nos ater no que é certo ou errado em termos de hierarquia dentro da análise musical. Cada compositor tem o seu método no qual se identifica melhor. O que importa é o cuidado prosódico que este deve ter na hora da criação e, por isso, saliento a seguir alguns componentes relevantes para uma análise prosódica.

#### 2.2.2.1 Componentes relevantes em uma análise prosódica

Conforme análise do material de prosódia musical criado pelo Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos, destacam-se alguns dos componentes que persistem na consistência de uma análise prosódica. Três aspectos perduram na construção de uma linha melódica em que se baseia em determinado texto: a estrutura métrica, a ordenação rítmica e a construção melódica. O primeiro consiste na estrutura dos compassos, síncopes, contratempos, quiáteras e deslocamentos da acentuação, entre outros; o segundo se refere à organização das durações, padrões rítmicos, divisão das estruturas rítmicas, estruturação rítmica por adição, etc.; o terceiro está relacionado à distribuição dos intervalos, saltos e graus conjuntos, movimentos

ascendentes e descendentes, contornos melódicos, estrutura fraseológica, elaboração *motívica*, etc. (MATTOS, [entre 2002 e 2008], p. 1).

Dentro da estrutura métrica, cada palavra se divide em ritmo binário ascendente (palavras dissílabas em que em que a segunda sílaba é tônica), ritmo binário descendente (palavras dissílabas em que em que a primeira sílaba é tônica), ritmo ternário ascendente (palavras trissílabas em que a sílaba tônica se manifesta na última sílaba), ritmo ternário descendente (palavras trissílabas em que a sílaba tônica se manifesta na primeira sílaba) e ritmo ternário interno (palavras trissílabas em que a sílaba tônica é intermediária entre as duas demais sílabas), no qual tudo consiste na combinação entre os fonemas e suas acentuações. (MATTOS, [entre 2002 e 2008], p. 2)

Quanto aos tipos de verso, considerando a metrificação da língua portuguesa, a contagem de sílabas se dá somente até a última sílaba tônica, no qual podemos classificar os versos monossílabos (uma sílaba) a dodecassílabos (doze sílabas), podendo também ser combinados e exceder esse número. (MATTOS, [entre 2002 e 2008], p. 3)

## 2.3 ANÁLISE SEMIÓTICA DE CANÇÃO

### 2.3.1 Proposta de Luiz Tatit e conceitos

A teoria semiótica é conhecida pelo estudo de signos e suas representações em textos. Segundo Felício (2013, p.164), “é importante observar que o texto, para a semiótica, pode ser tanto linguístico (oral ou escrito), como gestual ou visual (dança, pintura), ou ainda, o que é mais comum, um texto sincrético (filme, canção).”

Quando o assunto é semiótica musical, um dos principais representantes é o do Professor Dr. Luiz Tatit. Insatisfeito com a existência de um método semiótico que possa ser utilizado para a análise de canções, ênfase em canção popular, Tatit desenvolveu uma proposta e pluralizou a forma em que podemos desenvolver essa análise. Segundo Dietrich (2003, p. 24),

Tatit propõe um método de transcrição que “espacializa” a melodia, fazendo com que ela seja facilmente visualizada junto com a sua letra. Esse diagrama serve como campo para a transcrição das alturas melódicas: cada

linha corresponde ao intervalo de um semitom. O número de linhas da tabela corresponde à tessitura da canção analisada. Cada sílaba da letra da canção é anotada na linha correspondente à nota em que ela é entoada, permitindo a rápida visualização do perfil melódico associado à frase cantada. (DIETRICH, 2003 p. 24).

Dentro da melodia *especializada*, se identifica a reiteração desta, assim como a reiteração da letra, correspondendo ao que chamamos de tematização. (TATIT, 2003, p.9). Também se destaca o conceito do autor quando este percebe certos padrões presentes em canções que visam uma temática apaixonada. Ele denomina esse processo de *passionalização*, que, segundo o autor,

é quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/. (2002, p. 10 apud PAZ, 2012, p.33).

Tatit enfatiza sempre a unidade *entoativa* do cancionista, o seu discurso, ressaltando a sua importância no processo de configuração do perfil do artista que atua na área musical e de sua propensão *cancional* (2014, p.376). Dentro dessa análise, há um aspecto importante que pode ser observado conforme a terminação de cada frase discursada relativa à sua inflexão, no qual chamamos de *tonema*. Conforme definição do autor,

os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, surge sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. (TATIT, 1996, p. 21 apud DIETRICH, 2003, p. 23).

Tatit se volta frequentemente ao eu-lírico da canção e sua relação com o cancionista, valorizando a sua ligação para com a interpretação do material. Nesse caso, ele se refere a embreagem o que “[...] diz respeito aos recursos de religamento à enunciação, de reconexão do “eu” ou “ele” ao sujeito que enuncia.” (TATIT, 2014, p.38). Ainda desse reconhecimento do eu-lírico, o autor comenta sobre a unificação entre o que pode ser o personagem de uma canção e o próprio artista, afirmando que

ao propor que a letra segmente uma sequência melódica, o compositor deposita em seus versos não apenas uma configuração de conteúdo (um assunto a ser tratado), mas também um modo de dizer entoativo que substitui a abstração musical pela enunciação concreta de um personagem, normalmente associado à imagem do cantor. (TATIT, 2014, p.34).

### 2.3.2 Intracancional x extracancional

Continuando a discussão sobre a forma que a análise semiótica musical pode ser feita, serão descritas as diferenças entre análise *intracancional* e análise *extracancional*. A primeira trata de aspectos exclusivamente musicais, sem uma influência externa e analisando a música em si conforme as teorias musicais que a regem. No segundo caso, analisa-se a influência externa quanto ao caráter musical, como a cultura do cancionista, a época em que se está vivendo, entre outros aspectos. Assim, conforme a proposta de Stefani,

a semiótica musical seria um sistema ou disciplina que fundamenta a crítica musical. Estaria subdividida em dois planos, um relacionado à própria música, compreendendo tanto significantes quanto significados estritamente musicais, e outro que trataria de uma competência musical mais ampla e geral, discutindo os códigos culturais, retóricos e ideológicos como critérios de pertinência. (ULHÔA, 2001, p. 52).

Quanto à separação entre melodia e letra, Leandro Ernesto Maia ampliou essa proposta. Não só integrou a análise mútua desses tópicos como as subdividiu em duas análises: *intramelódica-textual* e *extramelódica-textual*. A primeira nós podemos relacionar com *intracancional*, sendo

[...] aspectos intrínsecos à relação melodia letra, o estabelecimento dos motivos e temas musicais, a produção do texto e seu desenvolvimento no decorrer da composição. (MAIA, 2007, p.39).

Em conjunto dos elementos *intramelódicos*, motivos e temas, e sua relação dentro da canção, também se faz uma análise intratextual para identificar como se dá a construção interna do discurso verbal e a metodologia que o compositor adota para resolver conflitos internos quanto a sua forma e conteúdo. (MAIA, 2007, p.41)

Quanto à análise *extramelódica-textual*, os elementos se adequam na análise *extracancional*, transcendendo o sentido que a melodia e as palavras ali expostas possam significar, buscando uma relação com o mundo externo a ela em outro nível:

O nível extratextual busca o entendimento da canção através de um ponto de vista mais amplo, contemplando um diálogo com a tradição literária e com teorias que possam auxiliar a elucidação da obra. É o momento da análise de uma canção relacionando-a a outros autores e obras [...]. (MAIA, 2007, p.41).

As análises presentes na discussão dessa pesquisa se aproximam mais aos aspectos *intracancionais*. Não obstante, a análise será *intramelódica-textual*, não abdicando da relação melodia x letra, considerando o texto e significados internos de cada canção.

### **2.3.3 Performance**

Outro dos fatores determinantes para a análise semiótica da canção é a *performance* da música. Ao analisar uma canção, a execução musical do artista pode alterar completamente o caráter dos significados da canção conforme a maneira como ele a interpreta. Pode ser uma variação de expressão corporal, a entonação vocal, entre outros elementos:

A performatividade da voz ou do ato de “tocar” descrevem um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só determinada música

como as próprias convenções de gênero, um modo característico de corporificação das expressões musicais. (JANOTTI, 2003, p. 38).

Ainda, relacionando com a análise *intracancional* e *extracancional*, conforme Valente (2003 apud FALBO, 2010, p.218), devemos transcender os âmbitos das relações entre melodia e letra, ressaltando a importância da análise da *performance*, pois esta desempenha um papel singular na significação dos resultados e por poder alterar totalmente o sentido original de uma canção.

Quanto a isso, o intérprete combina três significados em sua *performance*: ele mesmo, a *persona* criada e o personagem de cada canção. Inicialmente a pessoa demonstra o interesse de *performar* música popular e se tornar um artista, podendo incluir certos desejos de participar de algum nicho-musical e cultural específico. Para se identificar melhor com o público, essa pessoa passa a criar uma *persona*, um personagem, podendo dar vida a ela de acordo com um modelo pré-existente, podendo usufruir de expressões faciais, danças, movimentações corporais, entre outros artifícios. No terceiro patamar surge o personagem da canção. A *persona* passa a interpretar o personagem da canção que está sendo cantada, podendo se tornar o narrador ou uma própria releitura do eu-lírico, porém permanecendo presente e constante. (AUSLANDER, 2004, p. 10 apud ABREU, 2007 p.154).

Ao se fazer uma análise dessas em tempos anteriores, tempos estes sem forma de registro musical fora a partitura, o estudioso deveria especificar exatamente a data de análise da *performance*, além de estar sujeito a perder diversos detalhes enquanto observador. A interpretação já foi efêmera e, por mais que pudesse ter sido “padronizada” a cada nova apresentação, nunca seria a mesma. Um breve detalhe poderia diferenciar e dificultar a tradução performática para o analista.

De acordo com Auslander, Patrice Pavis, por exemplo, desconsidera o registro como parte da análise, sendo apenas um material para complementar posteriormente o que foi o evento original, mas nada que sirva como base, sejam gravações ou fotografias, para a interpretação final. Quando falamos de música popular, devemos considerar que o material mais consumido pela audiência são justamente esses registros. Por mais que isso seja obviamente ditado pela mídia que circula as devidas gravações, esse é o material no qual devemos nos basear,

portanto os registros fonográficos passam a ser reconhecidos como *performance*.  
(2004, p. 5 apud ABREU, 2007, p.152).

### 3 METODOLOGIA

A presente pesquisa tem como objetivo identificar e analisar conceitos da semiótica musical nas canções de Cícero, mais especificamente quatro faixas do álbum *Canções de Apartamento*. A escolha do artista se deu inicialmente pelo seu prestígio popular, principalmente no ano de 2012, justamente com o lançamento do álbum acima, e a temática surge de acordo com a escassez de pesquisas relacionadas ao artista.

A escolha das faixas se deu por questão de popularidade conforme a plataforma Spotify, com exceção da canção “*Pelo Interfone*” que perderia no índice de popularidade para “*Vagalumes Cegos*”, mas acabou permanecendo na pesquisa pela presença de um curioso personagem em seu corpo poético: Dindi. Esse personagem aguçou a curiosidade do pesquisador e foi, inclusive, motivo de cogitar uma pesquisa comparativa específica para essa faixa e uma canção de Tom Jobim.

Após a escolha das canções, foi feita a escuta e análise de cada uma delas para a elaboração de partituras ao estilo *songbook*, semelhante aos modelos que eram publicados por Almir Chediak. Também foi feito um tabelamento dos acordes de cada canção e da função em que cada um desses exerce de acordo com o devido compasso. Para esta análise harmônica, como material de apoio, foram utilizados os livros de harmonia de Ian Guest – Harmonia Método Prático Vol. 1 e Vol. 2.

Após as devidas análises musicais, para a temática de análise semiótica da canção foram lidos diversos artigos publicados por Luiz Tatit, sendo sua metodologia a que rege predominantemente a discussão dessa pesquisa. Para complementação teórica e estruturação do trabalho, foram lidas publicações de Peter Dietrich, Leandro Ernesto Maia, entre outros. Quanto ao tema *performance* e análise musical, foi feita a leitura de Caroline Soares de Abreu para fortalecer a argumentação teórica, além de uma análise sobre prosódia da apostila do professor Fernando Lewis de Mattos.

Finalizada a coleta para embasamento teórico, as análises semióticas das canções foram efetuadas uma a uma, primeiramente efetuando um esboço geral de cada canção, e depois foram apontados e analisados recortes de trechos estabelecendo relações com os conceitos apresentados por Tatit. A pesquisa possui um caráter analítico a partir das impressões causadas quanto aos registros do álbum

de Cícero, relacionando essas com conceitos semióticos para a análise de canções populares.

## 4 ANÁLISES SEMIÓTICAS DAS CANÇÕES

Nesta sessão da referente pesquisa, serão apresentadas as devidas análises das músicas do compositor Cícero: “Tempo de Pipa”, “Açúcar ou adoçante?”, “Ensaio sobre ela” e, respectivamente, “Pelo interfone”. As partituras, estas de edição própria, poderão ser acessadas no decorrer das análises, sendo também possível o acesso, assim como aos quadros de acordes, nos Apêndices do trabalho (p.59-71), enquanto as demais Figuras e Quadros estão listadas no próprio corpo dessa discussão.

### 4.1 TEMPO DE PIPA

Figura 1. Tempo de pipa – Partitura frente

**Tempo de pipa**  
(Edição: Luís Lopes Filho) Cícero da Rosa Lins

$\text{♩} = 108$

The musical score consists of ten staves of music. The lyrics are as follows:

1. Quando você vem ou não? O que você quer de mim

2. Deixo por aí... O que você tem? De onde você é?

3. Pode-me es quecer se você quer ser ou

4. se deixarcho ver Se você vier

5. Eu vou te'acompanhar de fi tas... Te'aju do'a de co rar os dias...

6. Te'em pres to'minha ne bli na

7. Vamos nos es palhar sem li nhas... Ver o mundo girar de ci ma...

8. No tempo da preguiça preguiça

Chords indicated in the score include: F#m/A, C#m, F#m, F#m/E, A6, C#m/G#, F#m, A7M, E, F#m, C#m, and F#m(7b).

Figura 2. Tempo de pipa – Partitura verso

38 C#m F#m A6 E F#m(7b) A(-5)  
Mas tu do bem... O di... a vai rai... ar Pra gen te se'in ven tar de no vo

42 A7M C#m F#m A6 C#m/G#

48 F#m/A C#m F#m A6 C#m/G#  
O que vo cê é en fim? On de vo cê tem pai xão? Se gue por\_a\_i

54 F#m/A C#m F#m A6  
Eu não sou nin guém de mais E vo cê tam bém não é só ro do pi ar

59 C#m/G# F#m C#m A6 C#m/G#  
Em bus ca do que'é be lo e vul gar É só ro do pi ar Em

64 F#m C#m A7M E  
bus ca do que'é be lo e vul gar Va mos on de ven tar me ni na

68 F#m C#m A7M E F#m F#m(7b)  
Foi bom te en con trar lá'em ci ma O de io des pe di das

74 C#m F#m A6 E F#m(7b) A(-5)  
Mas tu do bem... O di... a vai rai... ar Pra gen te se'in ven tar de no vo

78 C#m F#m A6 E F#m(7b) A(-5)  
E'o mun do vai nas cer de no vo

82 C#m F#m A6 E F#m A(-5) C#m

“Tempo de pipa” (Figura 1, p.29, e Figura 2, p.30) é a faixa de maior destaque neste álbum, com videoclipe que ultrapassa os 11 milhões de visualizações no *Youtube*. Possuindo elementos comuns de uma marchinha de carnaval, considerando a célula rítmica executada na caixa da bateria e a presença melódica do *glockenspiel*, é possível observar o reforço da melodia principal veementemente, além da tonalidade da canção apresentar variações entre o tom de Dó# menor (Quadro de acordes em Apêndice A, p.59) nas estrofes e refrão, e o tom de Mi Maior (Quadro de acordes em Apêndice B, p.60) no pré-refrão.

Referente à instrumentação, o *riff*<sup>1</sup> inicial é apresentado no violão e logo em seguida ingressam os demais instrumentos. Todavia, o violão permanece sendo o

<sup>1</sup>Pequeno trecho musical motivico tipicamente, mas não exclusivamente, executado no violão e usado tanto em introduções quanto em refrãos na música popular.

instrumento principal na condução do ritmo e do conteúdo harmônico. O contrabaixo é bem marcado pela acentuação das primeiras notas da série harmônica de cada acorde. O chimbau da bateria marca a pulsação da canção adjacente ao papel do bumbo. Nas estrofes que precedem o refrão (pré-refrão), o acordeon surge para reforçar a malha harmônica e abrir espaço para a distorção da guitarra ao chegar ao refrão.

A mudança de tonalidade para o tom relativo ocorre pelo acorde de A6, quarta da tonalidade desejada. A cadência predominante em toda a música é a plagal, independente da tonalidade, com exceção de uma variação no refrão (conforme Figura 3, p.31). O que seria i-iv-i passa a ser um i-iv-VI, sendo que esse sexto grau tem uma função de subdominante do acorde que o precede, o Mi Maior. Esse Mi Maior, emprestado do tom homônimo maior, acaba recebendo a função de grau I, porém para exercer uma cadência I-ii-IV, sendo que a subdominante acaba obtendo uma sonoridade de dominante, considerando que é um lá maior com a quinta diminuta. É o único caso de sonoridade dominante em toda a canção.

Figura 3. Tempo de pipa - Refrão

38 C#m F#m A6 E F#m(7b) A(-5)

Mas tu do bem\_\_\_ O di\_a vai rai\_ ar Pra gen te se'in ven tar de no vo

Quadro 1. Tempo de pipa – Estrofes

<p><b>Estrofe 1</b></p> <p><i>Quando você vem ou não?</i></p> <p><i>O que você quer de mim</i></p> <p><i>Deixo por aí</i></p>	<p><b>Estrofe 3</b></p> <p><i>O que você é enfim?</i></p> <p><i>Onde você tem paixão?</i></p> <p><i>Segue por aí</i></p>
<p><b>Estrofe 2</b></p> <p><i>O que você tem?</i></p> <p><i>De onde você é?</i></p> <p><i>Pode me esquecer</i></p> <p><i>Se você quiser</i></p> <p><i>Ou se deixar chover</i></p> <p><i>Se você vier</i></p>	<p><b>Estrofe 4</b></p> <p><i>Eu não sou ninguém demais</i></p> <p><i>E você também não é</i></p> <p><i>É só rodopiar</i></p> <p><i>Em busca do que é belo e vulgar</i></p> <p><i>É só rodopiar</i></p> <p><i>Em busca do que é belo e vulga</i></p>

De acordo com as estrofes da primeira e da segunda parte da canção (Quadro 1, p.31), a tonalidade menor prevalece. Nesses trechos o eu-lírico da canção, de gênero indefinido, se mostra apaixonado por uma menina e se vê distante dela. Ele se encontra repleto de dúvidas e perguntas, ficando sempre inseguro quanto ao que fazer, quase como passivo. É um amor intenso e que parece um tanto quanto precoce. Ele espera uma resolução, mas que não parte apenas dele mesmo. A tonalidade menor ajuda a reforçar essa ideia de *passionalização*, advinda da voz de garganta de Cícero, um tanto quanto rouca e com amplitude vocal reduzida ao estilo da bossa-nova.

O reforço melódico do *glockenspiel* nas estrofes ajuda a concretizar o elemento de tematização (Figura 4, p.32), que consiste nessa organização de segmentos das linhas melódicas. Um movimento padrão de início e final de frase é identificado conforme o trecho da primeira parte selecionado abaixo:

Figura 4. Tempo de pipa – *Tematização*, conforme modelo de Tatit

quan vem o quer de aí  
ou de  
do céu não? que céu mim i por  
vo vo xo

Quadro 2. Tempo de pipa – Pré-refrãos

### ***Pré-refrão 1***

*Eu vou te acompanhar de fitas  
Te ajudo a decorar os dias  
Te empresto minha neblina  
Vamos nos espalhar sem linhas  
Ver o mundo girar de cima  
No tempo da preguiça*

### ***Pré-refrão 2***

*Vamos onde ventar, menina  
Foi bom te encontrar lá em cima  
Odeio despedida*

Tanto no primeiro pré-refrão quanto no segundo (Quadro 2, p.32), já com uma nova tonalidade presente, podemos identificar mais atividade do eu-lírico da

canção. Ele começa a idealizar, a fazer promessas e sugestões para a sua amada. No início da frase a palavra “Eu”, já com o intuito de quem vai executar a ação, é alcançado por um salto de oitava quanto à última sílaba da frase anterior – se você vier (Figura 5, p.33). Esse próprio salto, conforme as ideias de Tatit, acaba simbolizando um completo envolvimento do sujeito e seu estado passional. (MAIA, 2007, p.65).

Figura 5. Tempo de pipa – Estado passional

18 A6 C#m/G# F#m C#m  
se dei xar cho ver Se vo cê vi er

22 A7M E F#m C#m  
Eu vou te'a com pa nhar de fi tas Te'a ju do'a de co rar os di as

A, agora, entrega e tomada de ações pode ser associada com essa mudança de atitude conforme muda a tonalidade da canção para maior, embora isso não desfaça o tema de *passionalização*.

Quadro 3. Tempo de pipa – Refrão e variação do mesmo

<b>Refrão</b>	
<i>Mas tudo bem</i>	<b>Varição do refrão</b>
<i>O dia vai raiar</i>	<i>E o mundo vai nascer de novo</i>
<i>Pra gente se inventar de novo</i>	

No refrão (Quadro 3, p.33) a altura melódica prevalece no alto da tessitura da canção (entre as notas dó<sup>2</sup> e mi<sup>3</sup>), enfatizando a nota mi<sup>3</sup> que é alcançada pelo salto de terça menor. Essa nota, assim como o ré<sup>3</sup>, segunda nota mais alta da canção e que resolve o salto anterior, acabam por formar as palavras “tudo bem”, entoando e se destacando, pois o eu-lírico da canção provavelmente queira enfatizar para o “objeto” que tudo vai ficar bem e que não há necessidade de preocupação.

Após o trecho da letra “tudo estar bem”, volta-se a percorrer decrescentemente o resto da tessitura até descansar no dó<sup>2</sup>, no qual é possível identificar o *tonema* de caráter decrescente (Figura 6, p.34), sendo que essa frase

*entoativa* busca um repouso, uma ideia de afirmação, provavelmente para passar segurança para com quem ele dialoga.

Figura 6. Tempo de pipa – *Tonema* decrescente, conforme modelo de Tatit

tu					
do	bem				
mas		di	vai		
		o	a	rair	
				ar	se'in
				ven	
				tar	
					de no
				pra gen te	vo

Todas essas questões de insegurança do eu-lírico podem ser determinados como os dêiticos da canção, caracterizando e nos fazendo lembrar constantemente de quem canta, além de como ele se sente em relação ao que está falando:

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc., que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz *entoativa* da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala. (Tatit, 2002, p. 21 apud PAZ, 2012, p.26).

Ao falar que “O dia vai raiar pra gente se inventar de novo”, ele parece dialogar consigo mesmo e já pedir uma segunda chance antes mesmo de ter “falhado” em encantar. E “o mundo vai nascer de novo”, vai ser totalmente diferente quando este renascer. A ideia de renovação trás esperança para ele. Essa frase se assemelha com o “se inventar”, podendo ser caracterizado como uma pequena *iconização* (Figura 7, p.35), na qual quer repetir a mesma intenção e sentimento de renovação já apresentada anteriormente, além da reiteração do tema melódico nessa variação do refrão (TATIT, 2003, p.23).

Figura 7. Tempo de pipa – *Iconização*, conforme modelo de Tatit

se'in vai  
ven nas  
tar cer  
de no de no  
pra gen te vo e'o mun do vo

## 4.2 AÇÚCAR OU ADOÇANTE?

Figura 8. Açúcar ou adoçante? – Partitura frente

**Açúcar ou adoçante?**  
(Edição: Luís Lopes Filho) Cícero da Rosa Lins

$\text{♩} = 50$   
Bm Em6 Bm/D Em6/G

9 Bm Em6  
En tra pra ver... Co mo vo cê dei xou o lu gar... E'o tem po que le  
En tra pra ver... Mas ti ra o sa pa to pra'en trar... Cui da do que'eu mu

13 Bm/D Em6/G  
vou pra'ar ru mar... A que la ga ve ta...  
dei de lu gar... Al gu mas cer te zas...

17 Bm Em6 Bm/D  
Pra não te ma go ar... Não tem por que Pra a ju dar teu a na lis ta

23 G Bm Em6 Bm/D Em6/G  
Des cul pa Tão tão tão tão tão tão tão

33 Bm A9 Em Em9  
Mas se vo cê qui ser... Al guém pra'a mar... A in da...

41 G6 G6/F# Em  
Ho je não vai dar... Não vou es tar... Te'in di co'al guém...

47 Bm Em6 Bm/D Em6/G  
Tão tão tão tão tão tão tão

57 Bm Em6 Bm/D  
Mas fi ca'um pou co mais Que tal mais um ca fé? A in da lem bra dis so? Que

Figura 9. Açúcar ou adoçante? – Partitura verso

The musical score for the song "Açúcar ou adoçante?" is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, and chord progressions are indicated above the staff.

System 1 (Measures 64-67):  
 Chords: G, Bm, A9  
 Lyrics: bom Mas se vo cê qui ser\_\_\_\_\_ Al guém pra'a mar\_\_\_\_\_ A\_

System 2 (Measures 72-75):  
 Chords: Em, Em9, Bm, A9  
 Lyrics: in\_ da\_\_\_\_\_ Mas se vo cê qui ser\_\_\_\_\_ Al guém pra'a nu lar\_\_\_\_\_

System 3 (Measures 79-82):  
 Chords: Em, Em9, Bm  
 Lyrics: \_\_\_\_\_ A\_ in\_ da\_\_\_\_\_ Des cul pa não vai dar\_\_\_\_\_ Não

System 4 (Measures 86-89):  
 Chords: A9, Em  
 Lyrics: vou es tar\_\_\_\_\_ Te'in di co'al guém\_\_\_\_\_

“Açúcar ou adoçante?” (Figura 8, p.35, e Figura 9, p.36) é a sexta faixa do álbum, também ganhando sua representação através de um videoclipe e que chega a ultrapassar os 8 milhões de visualizações no Youtube. A tonalidade de si menor (Quadro de acordes em Apêndice C, p.61) é extremamente evidente em toda a canção e percorre do início ao fim sem oposições, apenas com uma pequena variação para o Mi menor durante o refrão. O tom intimista dessa obra é evidenciado por uma sonoridade quase acústica, majoritariamente nas estrofes, além de um discurso lírico muito pessoal.

A utilização do violão como instrumento harmônico principal permanece. A música se inicia com um diálogo entre a sonoridade das cordas, na qual estas perguntam, e escutam a resposta do *riff* efetuado pelo teclado. O ritmo harmônico é executado constantemente e da mesma forma no decorrer das estrofes. Após a introdução, a caixa da bateria marca o tempo de semínima enquanto o bumbo explora o contratempo de alguns compassos. A utilização do silêncio é muito eficaz para contrastar as mudanças de sessões, das estrofes para o pré-refrão, por exemplo. No compasso 65 a bateria é tocada sozinha e toma uma função de pré-refrão silencioso até o rompimento desse estado com o estrondo dos demais instrumentos. O contrabaixo marca as tônicas e tem um caráter tímido, um coadjuvante nato. Quando a música chega ao seu ápice no refrão, as guitarras distorcidas expõem dramaticidade para a peça e dão destaque ao discurso.

Durante toda a canção podemos identificar um diálogo em primeira pessoa direcionado para uma segunda pessoa. Termos como “te” e “você” evidenciam isso.

Parafrazeando Tatit, sempre que o enunciador convoca essa troca entre duas pessoas, o mesmo simula sua entrega e participação direta no texto, tornando-o subjetivo e estreitando as relações do sujeito que enuncia e do enunciado. Ele se aproxima do personagem e do público. (TATIT, 2014, p.36)

Mais uma vez podemos identificar a predominância da cadência plagal. Variações de i-iv-i aparecem com a inversão dos acordes ou acréscimo de sextas, mas sem perder a função de subdominante. No refrão há uma variação, na qual este inicia aparentemente em Si menor, mas logo se utiliza do acorde de A9, que seria o sétimo grau, mas exercendo função de subdominante para o acorde que o sucede, para preparar o Em e depois retornar para o Si menor. A alteração fica mais evidente quando o refrão prossegue para a sua “segunda parte” (Figura 10, p.37), na qual o acorde de Em9 vira um G6 e depois retorna para o Em. O Em parece exercer a função de subdominante quando temos o reinício da canção, mas também fica marcado com o acorde final quando esta se encerra.

Figura 10. Açúcar ou adoçante? – Refrão segunda parte

41

Em9 G6 G6/F# Em

Ho je não vai dar... Não vou es tar... Te'in di co'al guém...

Quadro 4. Açúcar ou adoçante? – Estrofes

<b>Estrofe 1</b>	<b>Estrofe 2</b>	<b>Estrofe 3</b>
<i>Entra pra ver</i>	<i>Entra pra ver</i>	<i>Mas fica um pouco mais</i>
<i>Como você deixou o lugar</i>	<i>Mas tira o sapato pra</i>	<i>Que tal mais um café?</i>
<i>E o tempo que levou pra</i>	<i>entrar</i>	<i>Ainda lembra disso?</i>
<i>arrumar</i>	<i>Cuidado que eu mudei</i>	<i>Que bom</i>
<i>Aquela gaveta</i>	<i>de lugar</i>	
	<i>Algumas certezas</i>	

Há o prevalecimento da tonalidade menor nas estrofes da canção (Quadro 4, p. 37). O eu-lírico da canção, na primeira e segunda estrofe, inicia sua conversa em tom convidativo, mas esboçando certa acidez em suas palavras. Ele convida para ver o estrago que fizeram nele, sendo que o convidado é o próprio atuante e, o eu-lírico, o objeto. O personagem já superou a dor de amor e “mudou de lugar algumas

certezas”. Na terceira estrofe isso fica mais claro quando ele recorda do passado e se sente um quanto que indiferente, frio (Figura 11, p. 38). A ideia de *passionalização* fica evidente com a análise textual relacionada com a tonalidade menor.

Figura 11. Açúcar ou adoçante? – Terceira estrofe

57

Bm Em6 Bm/D

Mas fi ca'um pou co mais Que tal mais um ca fé? A in da lem bra dis so? Que

Por mais que o interlocutor demonstre certa superação, a linha melódica compra a sua dor. Não importa quantos saltos e mudanças de alturas apareçam, o *tonema* vai ter um caráter decrescente e tudo vai terminar como anteriormente. Diferente de antes, agora esse trecho parece demonstrar insegurança (Figura 12, p. 38). Também podemos identificar a *tematização* do trecho melódico com os saltos de segunda maior e de terça menor decrescentes:

Figura 12. Açúcar ou adoçante? – *Tonema* decrescente e tematização, conforme modelo de Tatit

en tra

pra

lu

ver xou o gar

vou pra'ar ve

ru ta

co mo vo cê dei e'o tem po que le mar a que la ga a

Quadro 5. Açúcar ou adoçante? – Pré-refrão

**Pré-refrão**

*Pra não te magoar*

*Não tem porquê*

*Pra ajudar teu analista*

*Desculpa*

O pré-refrão (Quadro 5, p.38) apresenta o interlocutor explicando a razão de suas mudanças. Por mais que ele tenha sofrido, o mesmo se desculpa com receio de que isso cause algum desgosto para o seu antigo amor. Ele não possui remorso e quer o bem daquela pessoa. O silêncio súbito após “que bom” causa um momento de tensão, mesmo sem tensão harmônica. A caixa marca o tempo até quando o refrão quebra o silêncio.

Quadro 6. Açúcar ou adoçante? – Introdução variação

**Introdução variação**  
 Tão, tão, tão  
 Tão, tão, tão  
 Tão, tão, tão

A variação da introdução (Quadro 6, p.39) aparece em dois trechos. No primeiro (Figura 13, p.39), este antecede o refrão e caracteriza a ideia de crescimento para a explosão da música.

Figura 13. Açúcar ou adoçante? – Introdução variação 1

23

G Bm Em6 Bm/D Em6/G

Des cul pa Tão tão tão tão tão tão tão tão tão

No segundo caso (Figura 14, p.39), este ganha um novo significado quando apresenta o intuito de recomeçar a música, apesar de possuímos a mesma estrutura harmônica e melódica.

Figura 14. Açúcar ou adoçante? – Introdução variação 2

47

Bm Em6 Bm/D Em6/G

— Tão tão tão tão tão tão tão tão tão

## Quadro 7. Açúcar ou adoçante? – Refrão 1

**Refrão 1***“Mas se você quiser**Alguém pra amar**Ainda” (2x*

Nesse trecho (Quadro 7, p.40), encontramos a nota mais alta da tessitura da canção. Quanto à prosódia, é presente um ritmo binário ascendente na junção das sílabas das palavras: Mas-se-vo-cê-qui-ser, al-guém-pra'a-mar-a-in-da-a. A sílaba “in” é alcançada por um salto de quinta e volta a demonstrar a entrega passional do interlocutor (Figura 15, p.40). Na primeira aparição do refrão, sua intenção é de que o sujeito ainda está apaixonado e quer mais uma chance para o relacionamento.

Figura 15. Açúcar ou adoçante? – Refrão 1

33

Bm A9 Em Em9

Mas se vo cê qui ser... Al guém pra'a mar... A in da...

## Quadro 8. Açúcar ou adoçante? – Refrão 2 (desfecho)

**Refrão 2 (desfecho)***Mas se você quiser**Alguém pra amar**Ainda**Mas se você quiser**Alguém pra anular**Ainda**Hoje não vai dar**Não vou estar**Te indico alguém*

Conforme Tatit (2014, p.34), “quando dispomos de duas ou mais versões de frases linguísticas para a mesma sequência melódica, aumentam sobremaneira as chances de surgirem diferentes unidades *entoativas*.” É isso que podemos perceber no ápice e desfecho do segundo refrão (Quadro 8, p.40). O que o eu-lírico tanto escondia agora é revelado e surge uma diferente unidade *entoativa*. Finalmente o antigo amor é negado e o discurso finalizado, revelando sua atual indisponibilidade para lembrar, tanto que está a ponto de indicar outra pessoa.

### 4.3 ENSAIO SOBRE ELA

Figura 16. Ensaio sobre ela – Partitura frente

**Ensaio sobre ela**  
(Edição: Luís Lopes Filho) Cícero da Rosa Lins

♩ = 54

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 54. The score consists of eight staves of music, each with a line of lyrics underneath. The lyrics are in Portuguese and describe a narrative of love and memory. The chords are indicated above the notes, and there are some performance markings like triplets and slurs.

Chords: A7M(6) A7M F#m7 C#m7 A/D A9/D A7M D7M F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E D7M A7M(6) F#m7 C#m C#m/D A6 D7M F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E D7M A7M(6) F#m7 C#m C#m/D A6 F#m7 C#m C#m/D A6 D7M F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E D7M A6 Bm6 F#m7 D6 A6 Bm6 F#m7 D6 A6 Bm6 D6 A6 Bm6 F#m7 D6 A6 Bm6

Lyrics:  
 Eu nem vi quando você espertou aca sa'a qui quando você espalhou seu suor em mim a me no...  
 E mes mo'as sim Eu nem vi quando você acordou as cortinas Des cobriu meu quintal não se'es  
 que ça Por en quan to es que cer al gu ma coi sa pe la ca sa... e vir bus car do na da  
 Nem vi... vo cê... che gar... Foi co mo ser... fe liz... de no...

Figura 17. Ensaio sobre ela – Partitura verso

55 F#m7 D6 A6 Bm6 F#m7 D6  
 \_\_\_ vo Nem vi\_\_\_ vo cê\_\_\_ che gar\_\_\_ Foi co mo ser\_

61 A6 Bm6 A7M(6) A7M F#m7  
 \_\_\_\_\_ fe liz\_\_\_\_\_

65 C#m7 A/D A9/D A7M D7M F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E D7M  
 \_\_\_\_\_

75 A7M(6) F#m7 C#m C#m/D A7M(6) D7M  
 in da faz um tem po bom Pra des per di çar co mi go\_

81 F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E  
 \_\_\_\_\_ Po de mos en fei tar Do min gos\_\_\_\_\_

86 D7M A6 Bm6 F#m7 D6 A6  
 Nem vi\_\_\_ vo cê\_\_\_ che gar\_\_\_ Foi co mo ser\_\_\_\_\_ fe liz\_

92 Bm6 F#m7 D6 A6 Bm6 F#m7  
 \_\_\_ de no\_\_\_ vo Nem vi\_\_\_ vo cê\_\_\_ che gar\_\_\_

98 D6 A6 Bm6 F#m7  
 Foi bom te ver\_\_\_\_\_ sa ir\_\_\_ de no vo

“Ensaio sobre ela” (Figura 16, p. 41, e Figura 17, p.42), quinta faixa do álbum, apresenta a tonalidade de dó sustenido *frígio* (Quadro de acordes em Apêndice D, p.62), explicitado durante a melodia. Em geral os acordes pertencem ao devido campo harmônico, variando suas funções de acordo com os acordes que os precedem. De característica menor, o modo frígio reforça a ideia de *passionalização*. O diálogo entre o interlocutor e o seu objeto é direto, mas apenas um dos lados se manifesta (outra característica observada até aqui).

A introdução se inicia com os acordes unicamente sendo reproduzidos no violão, junto do acompanhamento do aro da caixa da bateria sendo percutido no

contratempo da pulsação. Nessa canção possuímos a inserção de sons de chuva, diferente das demais composições que estão retidas aos sons dos instrumentos. Após a primeira progressão de acordes, a voz entra em anacruse e se junta com o restante da instrumentação no tempo forte do compasso, no qual o contrabaixo marca o baixo da harmonia e a bateria acompanha. O prato de acompanhamento é tocado marcando o pulso em colcheia.

O pré-refrão é executado com a mesma progressão de acordes da introdução. Aliás, essa progressão esbanja maior complexidade comparada as que vimos nas instrumentações anteriores. Inicialmente é tocado o acorde A7M (entre suas variações) exercendo a função de *antirelativa* da subdominante, precedendo a própria e guiando para a tônica da tonalidade, formando uma cadência plagal que vimos ser comum nas outras canções analisadas. Após, esse A7M precede o acorde de D7M no qual está exercendo a função de subdominante, embora sendo de grau II no campo harmônico, preparando a chegada do quarto grau, mas que agora não abre alas para o primeiro grau da tonalidade de novo. Há um encadeamento de acordes em que o baixo decresce até a chegada do acorde de E6, desencadeando uma sequência de três acordes com funções de dominante um quanto ao outro até regressar novamente ao F#m7.

Semelhante à canção anterior, foi identificado o discurso como sendo em primeira pessoa. Conforme Tatit (2016, p.16), “o “eu” que canta torna-se, assim, o responsável pelo tema relatado na letra e pelo envolvimento afetivo expresso na melodia”, reforçando mais uma vez a ideia de *passionalização*. Essa relação de intimidade entre personagem e quem canta acaba atingido o ouvinte, assim suscitando também o que chamamos de *embreagem*. De acordo com Tatit (2014, p.35),

essa embreagem, na verdade, responde por um dos principais efeitos de sentido associados à linguagem da canção: a ilusão enunciativa. É graças a ela que o ouvinte vincula, quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz.

No refrão observa-se a presença da guitarra e do acordeon dentro da malha harmônica. A progressão de acordes altera e não há a presença de nenhum acorde de C#m ou de seu relativo maior, mas a melodia não perde seu caráter *frígio*. A progressão é cíclica e predomina a intenção plagal entre os acordes apresentados.

Quadro 9. Ensaio sobre ela – Estrofes

<b>Estrofe 1</b>	<b>Estrofe 2</b>
<i>Eu nem vi</i>	<i>Eu nem vi</i>
<i>Quando você espetou sua casa aqui</i>	<i>Quando você acordou</i>
<i>Quando você espalhou seu suor em</i>	<i>As cortinas</i>
<i>mim</i>	<i>Descobriu meu quintal</i>
<i>Ameno</i>	<i>Não se esqueça</i>
<i>E mesmo assim</i>	<i>Por enquanto</i>
	<i>De esquecer alguma coisa pela casa</i>
	<i>E vir buscar do nada</i>

No decorrer das estrofes (Quadro 9, p.44), podemos identificar um eu-lírico que não vê. Ele não vê, pois está cegamente apaixonado. Ele se mostra surpreso como tudo acontece de repente, mas não luta contra isso. É recíproco. Na canção avaliada anteriormente, que acaba sucedendo esta avaliada agora em termos de ordem das faixas no álbum, o eu-lírico da canção convidava alguém a “entrar” em sua casa, mas agora, a pessoa chega espontaneamente. Talvez possamos considerar que ambas as canções se relacionem e são duas fases de um relacionamento.

Na variação da segunda estrofe, no trecho “*Não se esqueça por enquanto de esquecer alguma coisa pela casa*” encontramos outra reiteração de desenho melódico (Figura 18, p.44) que caracteriza a *tematização*:

Figura 18. Ensaio sobre ela – *Tematização*, conforme modelo de Tatit

The diagram illustrates the melodic structure of the phrase "Não se esqueça por enquanto de esquecer alguma coisa pela casa" using a series of horizontal lines representing pitch levels. The text is aligned with these lines to show the pitch contour of each syllable. The syllables and their corresponding pitch levels are as follows:

- que (low)
- cer (low)
- coi (low)
- ca (low)
- ça (low)
- al (low)
- sa (low)
- sa (low)
- quan (low)
- que (low)
- ma (low)
- la (low)
- a (low)
- en (low)
- não se'es (low)
- por (low)
- to es (low)
- gu (low)
- pe (low)
- a (low)

O trecho “e vir buscar do nada” que finaliza e completa o sentido da frase anterior, é uma entre as diversas passagens que podemos destacar para relembrar um *tonema* decrescente (Figura 19, p.45), finalizando o sentido em que o interlocutor almeja que a outra pessoa esqueça algo e venha buscar para que se reencontrem:

Figura 19. Ensaio sobre ela – *Tonema* decrescente

34

D7M F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E

e vir bus car do na da

Quadro 10. Ensaio sobre ela – Ponte

**Ponte**  
 Ainda faz  
 Um tempo bom  
 Pra desperdiçar comigo  
 Podemos enfeitar domingos

Diferente das demais canções, há um trecho melódico, apesar de possuir os mesmos acordes apresentados nas estrofes, que serve exclusivamente de ponte (Quadro 10, p.45) entre a segunda aparição da introdução, essa prosseguindo o primeiro refrão, e o segundo refrão. O interlocutor agora sugere mais uma vez, assim como na variação da segunda estrofe, uma ocupação de tempo e uma ação em conjunto. É aqui que encontramos o maior salto melódico nessa composição, sendo este de oitava, e, assim como a poesia, serve como o último esforço antes do ápice da narrativa (refrão), demonstrando seu estado passional (Figura 20, p.45).

Figura 20. Ensaio sobre ela – Estado passional

65

C#m7 A/D A9/D A7M D7M F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E D7M

75

A7M(6) F#m7 C#m C#m/D A7M(6) D7M

in da faz um tem po bom Pra des per di çar co mi g

81

F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E

Po de mos en fei tar Do min gos

Quadro 11. Ensaio sobre ela – Refrãos

<b>Refrão 1</b>	<b>Refrão 2</b>
<i>Nem vi você chegar</i>	<i>Nem vi você chegar</i>
<i>Foi como ser feliz de novo</i>	<i>Foi como ser feliz de novo</i>
<i>Nem vi você chegar</i>	<i>Nem vi você chegar</i>
<i>Foi como ser feliz</i>	<i>Foi bom te ver sair de novo</i>

Com a melodia transposta para uma oitava acima da região em que esta soava anteriormente, podemos identificar nos refrãos (Quadro 11, p.46) a nota mais alta da tessitura da canção alcançada por um simples salto de terça, entre o dó<sup>3</sup> e o mi<sup>3</sup>. Em questão de prosódia, no refrão dois, podemos ver a perfeita relação silábica entre o segundo verso e o quarto, diferindo do primeiro refrão, este no qual possui uma divergência justamente para estabelecer uma ideia de interrupção.

Variando os tantos *tonemas* decrescentes até então destacados, na Figura 21, p.46, abaixo, podemos comprovar o que Tatit comenta sobre *tonemas* ascendentes, no qual a voz que busca uma frequência mais alta necessita de continuidade, necessitando de uma complementação e de uma frase em seguida, sendo esta como uma resposta ou até uma prorrogação das incertezas e tensões emotivas. (1996, p. 21 apud DIETRICH, 2003, p. 23).

Figura 21. Ensaio sobre ela – *Tonema* ascendente, conforme modelo de Tatit

The diagram shows a musical staff with lyrics written below it. The lyrics are: "co", "cê", "mo", "liz de no", "vi", "gar", "foi", "ser", "nem", "vo", "che", "fe", "vo". Red arrows indicate an ascending melodic movement from "gar" to "foi" and from "che" to "vo". There is also a red arrow pointing down from "no" to "vo".

## 4.4 PELO INTERFONE

Figura 22. Pelo interfone – Partitura frente

**Pelo interfone**  
(Edição: Luís Lopes Filho) Cícero da Rosa Lins

$\text{♩} = 60$   
F7M/A                      A♭6                      D♭7M(9)                      A♭6

9                      F7M/A                      A♭6  
Fa la pra\_e\_\_\_\_\_ le que'e le é um so nho bom\_\_\_\_\_ Que mu dou\_

13                      D♭7M(9)                      A♭6                      F7M/A                      A♭6  
\_\_\_\_\_ o tom\_\_\_\_\_ Da tu\_ a vi da\_\_\_\_\_ Com pri da

21                      F7M/A                      A♭6  
Fa la pra\_e\_\_\_\_\_ le do dis co do Tom Jo bim\_\_\_\_\_ Do seu a pe

25                      D♭7M(9)                      A♭6  
li do'e de mim\_\_\_\_\_ e cho\_\_\_\_\_ ra\_

29                      D♭7M(9)                      Fm                      A♭/D♭                      D♭7M                      A♭/D♭  
U\_\_\_\_\_ U\_\_\_\_\_

35                      Cm/E♭                      Fm                      A♭                      A♭6                      Cm/E♭                      Fm                      A♭  
Ah\_\_\_\_\_ Din di\_\_\_\_\_ Se tu sou bes\_\_\_\_\_ ses

42                      A♭6                      Cm/E♭                      Fm                      A♭                      A♭6  
co mo ma chu\_\_\_\_\_ ca Não a ma ri\_ a mais nin guém\_

47                      Cm/E♭ Cm/D                      Cm9                      A♭6                      %F7M/A                      A♭6                      D♭7M(9)                      A♭6  
\_\_\_\_\_

Figura 23. Pelo interfone – Partitura verso

59 F7M/A Ab6  
Fa la pra\_e le que'a vi da é um ba lão Pra cui dar

63 Db7M(9) Ab6  
do seu co ra ção E cho ra Pra

67 Db7M(9) Fm Ab/Db Db7M(9) Ab/Db D.S. al Coda  
on de'e las vão em bo ra

73 Cm/Eb Fm Ab Ab6 Cm/Eb Fm  
Ah Din di Se tu sou bes ses

79 Ab Ab6 Cm/Eb Fm Ab Ab6  
Ah se tu sou bes ses Não con ta ri\_a pra nin guém

85 Cm/Eb Fm Ab Ab6 Cm/Eb Fm Ab  
U U U U

92 Ab6 Cm/Eb Fm Ab Ab6  
U U

97 F7M/A Ab6 Db7M(9)  
Fa la pra\_e le'o que nun ca fa lou pra nin guém Pra e le tam bém

“Pelo interfone” (Figura 22, p.47, e Figura 23, p.48) é a nona faixa desse compilado de Cícero e a terceira mais ouvida do álbum conforme dados do *Spotify*. A tonalidade da música se encontra em Dó menor, com a predominância dos acordes do próprio campo harmônico, com exceção de alguns acordes de

empréstimo modal (Quadro de acordes em Apêndice E, p.63), sempre exercendo a função de subdominante em relação ao acorde que o sucede. Evidencia-se mais uma composição com temática de amor, amor este dolorido, reiterando o efeito de *passionalização* conforme as demais músicas.

Diferentemente das demais composições, dessa vez encontramos a primeira pessoa entoando no imperativo. Esse imperativo soa de forma convidativa e aconselhável, não como uma ordem ríspida e severa. São conselhos para alguém no qual o eu-lírico provavelmente se importe, dada a demonstração de afeição presente na letra da canção.

Continuamos a identificar o violão como instrumento principal e encarregado da harmonia. Já na introdução podemos ouvir o acompanhamento da bateria, muito semelhante ao de “Ensaio sobre ela” por sinal, e a presença de um *riff* executado pelo piano. Durante as estrofes iniciais o piano se mostra tímido, mas ganha mais espaço já na passagem que precede o primeiro refrão. Assim, passa por sequência a auxiliar o violão na cama harmônica. Também podemos ouvir a inserção de sons analógicos, no caso carros passando no asfalto quando a introdução repete após o primeiro refrão.

No segundo refrão escuta-se a presença da guitarra acentuando o tempo forte de cada compasso, mas sem tirar o brilho e destaque do violão. Também podemos ouvir vocalizes de uma voz feminina na variação do refrão que precede o encerramento da canção.

Quadro 12. Pelo interfone – Estrofes

<b>Estrofe 1</b>	<b>Estrofe 2</b>	<b>Estrofe 3</b>
<i>Fala pra ele</i>	<i>Fala pra ele</i>	<i>Fala pra ele</i>
<i>Que ele é um sonho bom</i>	<i>Do disco do Tom Jobim</i>	<i>Que a vida é um balão</i>
<i>Que mudou o tom</i>	<i>Do seu apelido e de mim</i>	<i>Pra cuidar do seu coração</i>
<i>Da tua vida</i>	<i>E chora</i>	<i>E chora</i>
<i>Comprida</i>		<i>Pra onde elas vão embora?</i>

Conforme as duas primeiras estrofes (Quadro 12, p.49), o eu-lírico se mantém fazendo sugestões a uma segunda pessoa a respeito de uma terceira pessoa. Sua intenção não está tão clara, principalmente quando ele entoa “*Fala pra ele [...] de mim*”. É interessante como essa revelação acontece entre o aparecimento

de dois *tonemas* ascendentes (Figura 24, p.50) para depois finalizar a frase ao comentar “E chora”. Esse final é reforçado pelo salto da tônica para sua quinta e, assim, retornando novamente para a tônica. Já se pode notar que houve algo mal concluído entre a primeira e a segunda pessoa.

Figura 24. Pelo interfone – *Tonema* decrescente, conforme modelo de Tatit

pra  
fa e Bim mim cho  
la le Tom Jo seu li do'e de  
co a  
do do do pe e ra

Quadro 13. Pelo interfone – Refrãos

<b>Refrão 1</b>	<i>Ah, Dindi</i>
<i>Ah, Dindi</i>	<i>Se tu soubesses</i>
<i>Se tu soubesse como machuca</i>	<i>Ah, se tu soubesses</i>
<i>Não amaria mais ninguém</i>	<i>Não contaria pra ninguém</i>

Com a chegada do primeiro refrão (Quadro 13, p.50), essa pessoa ganha um nome (única aparição de nome dentre as quatro canções de Cícero analisadas neste trabalho). A personagem se chama Dindi. O *tonema* decrescente (Figura 25, p.51) reforça a ideia de finalidade. A sugestão agora possui certa credibilidade, pois o sujeito sugere por experiência própria.

Figura 25. Pelo interfone – *Tonema* decrescente

35 Cm/E $\flat$  Fm A $\flat$  A $\flat$ 6 Cm/E $\flat$  Fm A $\flat$   
 Ah... Din di... Se tu sou bes... ses  
 42 A $\flat$ 6 Cm/E $\flat$  Fm A $\flat$  A $\flat$ 6  
 co mo ma chu... ca Não a ma ri... a mais nin guém...

Também podemos identificar uma mudança severa na região na qual a canção é cantada. Na variação do segundo refrão, a personagem expressa uma entrega, quase como uma catarse, quando transpõe uma oitava acima do que estava sendo cantado anteriormente (Figura 26, p.51). Apesar de tudo ser cantado em falsete e, de certa forma, facilitar o esforço *entoativo* em questões fisiológicas para o canto, não acaba por menosprezar o esmero e contraste efetuado pela voz que canta em relação ao seu envolvimento com seu estado passional.

Figura 26. Pelo interfone – Refrão 2 variação

73 Cm/E $\flat$  Fm A $\flat$  A $\flat$ 6 Cm/E $\flat$  Fm  
 Ah... Din di... Se tu sou bes... ses  
 79 A $\flat$  A $\flat$ 6 Cm/E $\flat$  Fm A $\flat$  A $\flat$ 6  
 Ah... se tu sou bes... ses Não con ta ri... a pra nin guém...

O trecho, ainda, auxilia na evidenciação de mais um exemplo de *tematização* (Figura 27, p.52), pois se mantém o contorno melódico embora a variação da altura melódica. Também podemos ver a finalização do interlocutor sobre a sua opinião quanto a Dindi. No trecho “*não falaria pra ninguém*”, ele deixa claro que a conhece e que pensa que, mesmo sabendo quanta dor o amor causa, ela seria egoísta e guardaria apenas para ela a sua dor, diferente dele que conta e canta essa música.

Figura 27. Pelo interfone – *Tematização*, conforme modelo de Tatit

The figure shows two examples of musical notation for the song 'Pelo interfone'. Each example consists of a vocal line and a corresponding lyric line. Red trapezoidal shapes are drawn over the lyrics to indicate the pitch contour of the voice. The first example has two such shapes, one for 'tu bes' and one for 'mo chu'. The second example has two shapes, one for 'tu bes' and one for 'se sou ses'.

**Example 1 (Left):**  
 ah tu bes mo chu ri  
 Din mais  
 a nin  
 di se sou ses co ma ca não a ma guém

**Example 2 (Right):**  
 ah tu bes tu bes ri  
 Din pra  
 a nin  
 di se sou ses ah se sou ses não com ta guém

Quadro 14. Pelo interfone – Estrofe final

***Estrofe final****Fala pra ele o que nunca falou pra ninguém**Pra ele também*

A ideia expressada anteriormente fica mais clara ainda com essa última estrofe (Quadro 14, p.52). Quando ele diz que ela “*não contaria pra ninguém*”, ele pede sua final sinceridade e que conte para o seu atual amante tudo o que acontecera e como se passou a antiga situação. Esse foi seu desabafo final.

## 5 SOBRE AS QUATRO CANÇÕES

Tendo em vista a amostragem de músicas observadas, entre as características que podemos apontar, há a predominância do andamento lento entre elas. Todo esse prolongamento de durações, além da predominância da tonalidade menor, se adequam a um caráter introspectivo das composições. Junto desses fatores, temos o timbre brando e a dinâmica suave na interpretação vocal das canções, somados à instrumentação leve e letras que falam de amores e desamores. Essas canções romantizadas contribuem para o fenômeno de *passionalização* que tanto se destaca.

Ademais, foi possível observar a frequente e bem utilizada *tematização* no decorrer das canções, assim destacando e reiterando textos e trechos melódicos que ganham destaque, como *riffs* de melodias e refrãos. De fato, isto acaba por, ainda, facilitar na memorização musical quanto ao apelo popular, além de nortear a divisão de sessões musicais. Outro recurso utilizado pelo artista nessas situações é a duplicação da melodia principal cantada por ele com outro instrumento, como no caso do acordeon no refrão de “*Ensaio sobre ela*” e no *glockenspiel* nas estrofes de “*Tempo de pipa*”.

A utilização do instrumento harmônico principal como violão possui um caráter intimista. Como o instrumento é muito popular e de certa forma acessível, isso aproxima o músico ao público. Esse propósito é reforçado com a poética dos discursos musicais com o efeito de *embreagem*. Essa ligação entre quem enuncia, o artista, e o objeto, o personagem visado, acabam por fazer com que o ouvinte se identifique com a música, estabelecendo identificação tanto com o discurso de quem enuncia quanto de quem sofre dele. Isso se dá principalmente pelo costumeiro uso de pronomes como “eu”, “tu” e “você”.

Ainda, foi possível perceber ascendência de *tonemas* decrescentes. Embora alguns *tonemas* ascendentes tenham surgido em meio de algumas passagens, eles sempre foram corretamente prosseguidos por *tonemas* contrários com o intuito de finalizar o sentido da ideia e da frase musical. Em termos de prosódia, não há nada que emerge por destaque além do artista condizer para com as regras que a regem. Exceção no caso do primeiro refrão de “*Ensaio sobre ela*”, no qual esta divergência parece ter sido propositalmente utilizada como forma de contraste.

A primazia das notas mais agudas da tessitura de cada canção foi encontrada no refrão, acordando com momentos de extrema entrega passional do interlocutor, às vezes sendo alcançadas, inclusive, por saltos de quinta ou de oitava. Pode-se identificar como uma padronização essa mudança de tessitura quando o eu-lírico move sua interpretação das estrofes para o refrão, cantando agora em uma zona melódica não tão confortável. Também foi possível de se observar a preferência pela cadência plagal, inclusive com acordes de empréstimo modal possuindo a função de subdominante quando utilizados.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando explorar e ampliar o campo de análises de canção popular brasileira através de uma abordagem semiótica, a devida pesquisa foi feita com o intuito de apontar padrões musicais e semióticos que possam ser observados em quatro canções do compositor Cícero. Para isso, foi utilizada uma amostragem específica de quatro faixas, todas estas apontadas de acordo com o critério de pertencerem ao álbum “*Canções de apartamento*” devido a sua popularidade e prestígio popular.

Considerando a amostragem de músicas observadas, foi possível identificar a resolução da hipótese: é possível identificar certos padrões harmônicos característicos em suas músicas e estes dialogam com os princípios da semiótica musical. Foi identificado, por exemplo, o fenômeno de *passionalização*, devido à predominância do andamento lento entre elas, assim como a preferência por letras que falam de amores e desamores, também compartilhando o efeito de embreagem devido a essas ligações entre quem enuncia, o artista, e o objeto, segunda pessoa, conectando a música ao público. A melodia das canções chegava a ganhar reforço de outros instrumentos musicais, como uma reiteração melódica, comum nos processos de *tematização*, além da enfática alteração da tessitura cantada quando esta migra de suas estrofes para o refrão. Além do mais, evidencia-se a ascendência de *tonemas* decrescentes, assim como de alguns *tonemas* ascendentes. Outro padrão apontado é a predominância de notas mais agudas da tessitura no refrão, demonstrando uma extrema entrega passional do interlocutor.

Considerando que o trabalho completo do álbum possui dez canções, as reflexões e resultados obtidos detém-se a esse material analisado, não podendo serem utilizados como forma de generalização quanto as características e padrões musicais de Cícero, ao menos por enquanto, enquanto não se é analisado o álbum de forma integral. Com isso, para reforçar os resultados obtidos, uma continuidade do trabalho poderia ser proposta, analisando o restante das faixas que completam o disco e, ainda, quem sabe, até mais álbuns do artista, estabelecendo uma comparação entre eles.

Conforme os parâmetros da análise semiótica, foi possível identificar padrões musicais e poéticos na obra de Cícero de acordo com o objetivo inicial. Foram feitas as devidas análises das canções e apontaram-se padrões harmônicos, como tonalidade menor e cadências plagais, que dialogaram com a poesia do autor. Ainda, estabeleceram-se manifestações que condizem com termos da semiótica como *tematização*, *passionalização*, *tonemas* crescentes e decrescentes e *iconização*. Por fim, contudo presenciaram-se termos como *dêiticos* e um apelo prosódico consistente de um posto de vista literário.

O referente estudo pode vir a contribuir ao meio da pesquisa em música por apresentar um trabalho de análise de canção brasileira ainda não analisado, podendo, ainda, fomentar novas pesquisas que incluam composições musicais diversas do amplo e variado espectro de compositores e canções de música popular brasileira.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caroline Soares de. A relevância da performance em análise e interpretação de canções populares. **Anais do SEFIM - Revista interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação**, v. 3, p. 141-159, 2017.

BARROS, José D'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, v.41, p. 83-110, abr. e out. 2007.

BURNETT, Henry. Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB? **Artefilosofia**, Ouro Preto, v.4, p.105-123, jan 2008.

DIETRICH, Peter. **Araçá azul**: uma análise semiótica. 2003. 197 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, p.218-231, 2010.

FELÍCIO, Gisele. Montoza. Uma proposta de análise semiótica da canção: A história de Lily Braun. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n.3, jan-jun 2013.

GUEST, IAN. **Harmonia - método prático** – Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006. 168 p.

GUEST, IAN. **Harmonia - método prático** – Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006. 143 p.

JANOTTI JR, Jeder. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, vol.6, n.2, p. 31-46, 2003b.

MAIA, Leandro Ernesto. **Querer de Caetano Veloso: da canção à canção**. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Prosódia musical**. [entre 2002 e 2008]. 42 f. Apostila (Arranjos vocais e instrumentais I) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, [entre 2002 e 2008].

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, p.181-195, 2010.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção: letra x estrutura musical. **Aletria**, Minas Gerais, v.14, p.322-333, jul-dez 2006.

PAZ, Angelo. **Dicção de Mauro Moraes**. 2012. 62 f. Dissertação (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. **Revista USP**, São Paulo, n.111, p.11-20, 2019.

\_\_\_\_\_. Elementos para a análise da canção popular. **CASA**, São Paulo, vol 1, n2, p.7-24, dez. 2003.

\_\_\_\_\_. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, p.33-38, 2014.

\_\_\_\_\_. O “cálculo” subjetivo dos cancionistas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 59, p. 369-386, dez. 2014.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e música popular: Em busca de categorias para análise da música brasileira popular. **Cadernos do Colóquio (UNIRIO)**, Rio de Janeiro, v.3, p. 50-61, 2000.

## APÊNDICE A – TEMPO DE PIPA – TONALIDADE EM DÓ SUSTENIDO MENOR

<b>Cifra cordal</b>	<b>Cifra analítica</b>	<b>Função</b>
F#m/A	iv6	S
C#m	i	T
F#m	iv	S
F#m/E	iv2	S
A6	VI(add6)	AR
A6 <sup>2</sup>	VI(add6) ou (IV/VI)	SR
C#m/G#	i64 ou (V/iv)	DS
E	VI	TR
F#m(7b)	ivb7	(D)
A(5b)	VI(b5)	(D)

<sup>2</sup> Quando precede o acorde de E.

**APÊNDICE B – TEMPO DE PIPA – TONALIDADE EM MI MAIOR**

<b>Cifra cordal</b>	<b>Cifra analítica</b>	<b>Função</b>
A7M	IV7M	S
E	I	T
F#m	ii ou (iv/vi)	SR
C#m	vi	TR
F#m(7b)	iib7	(D)TR

### APÊNDICE C – AÇÚCAR OU ADOÇANTE? – TONALIDADE EM SI MENOR

<b>Cifra cordal</b>	<b>Cifra analítica</b>	<b>Função</b>
Bm	i	T
Em6	iv(add6)	S
Bm/D	i6	T
Em6/G	i6(add6)	S
A9	VII(add9) ou (IV/iv)	SS
Em9	iv(add9)	S
Em	iv	S
G6	VII(add6)	SR
G6/F#	VII2(add6)	SR

**APÊNDICE D – ENSAIO SOBRE ELA – TONALIDADE DE DÓ SUSTENIDO**  
**FRÍGIO**

<b>Cifra cordal</b>	<b>Cifra analítica</b>	<b>Função</b>
A7M(6)	VI7M(add6) ou (III/iv)	SR
A7M	VI7M ou (III/iv)	SR
F#m7	iv7	S
C#m7	i7	T
A/D	VI5 ou (V/II)	D(S)
A9/D	VI5(add9) ou (V/II)	D(S)
D7M	II7M	(S)
F#m	iv ou (ii/III)	(S)R
F#m(b7)	ivb7 ou (SubV/III)	(D)
E6/F	III9b(add6) ou (V/VI)	(D)
E6	III(add6) ou VI	(D)
A7M/E	VI43 ou (V/II)	DS
C#m	i	T
C#m/D	i9	T
A6 <sup>3</sup>	VI(add6) ou (III/iv)	SR
A6 <sup>4</sup>	VI(add6) ou (V/II)	DS
A6 <sup>5</sup>	VI(add6) ou (V/vii)	D(D)
Bm6	vii(add6) ou (v/vi)	DS
Bm6 <sup>6</sup>	vii(add6) ou (ii/VI)	(S)SR
D6	II(add6)	(S)

<sup>3</sup> Quando precede o acorde de F#m7;

<sup>4</sup> Quando precede o acorde de D7M;

<sup>5</sup> Quando precede o acorde de Bm6;

<sup>6</sup> Compasso 62.

## APÊNDICE E – PELO INTERFONE – TONALIDADE EM DÓ MENOR

CIFRA CORDAL	CIFRA ANALÍTICA	FUNÇÃO
F7M/A <sup>7</sup>	IV7M	(S)
Ab6	VI(add6)	SR
Fm	iv	S
Ab/Db	VI5	SR
Ab	VI	SR
Cm/Eb	i6	T
Cm/D	i9	T
Cm9	i(add9)	T
Db7M(9) <sup>8</sup>	IIb7M(add9) ou (IV/VII)	S/SR
Db7M <sup>9</sup>	IIb7M ou (IV/VII)	S/SR

---

<sup>7</sup> AEM – Dó maior

<sup>8</sup> AEM – Dó frígio

<sup>9</sup> AEM – Dó frígio

## APÊNDICE F – PARTITURA TEMPO DE PIPA

## Tempo de pipa

(Edição: Luís Lopes Filho)

Cícero da Rosa Lins

$\text{♩} = 108$

F#m/A C#m F#m F#m/E

4 F#m/A C#m F#m

Quan do vo cê vem ou não? O que vo cê quer de mim

8 A6 C#m/G# F#m/A C#m F#m

Dei xo por\_ a\_ i\_ O que vo cê tem? De'on de vo cê é?

14 A6 C#m/G# F#m C#m

Po de me'es que cer se vo cê qui ser Ou

18 A6 C#m/G# F#m C#m

se dei xar cho ver Se vo cê vi er

22 A7M E F#m C#m

Eu vou te'a com pa nhar de fi tas\_ Te'a ju do'a de co rar os di as\_

26 A7M E F#m C#m

Te'em pres to'm\_ inha ne bli na

30 A7M E F#m C#m

Va mos nos es pa lhar sem li nhas\_ Ver o mun do gi rar de ci ma\_

34 A7M E F#m F#m(7b)

No tem po da pre gui ça pre gui ça

38 C#m F#m A6 E F#m(7b) A(-5)  
 Mas tu do bem\_\_\_ O di\_a vai rai\_ ar Pra gen te se'in ven tar de no vo

42 A7M C#m F#m A6 C#m/G#

48 F#m/A C#m F#m A6 C#m/G#  
 O que vo cê é en fim? On de vo cê tem pai xão? Se gue por\_a í\_\_\_

54 F#m/A C#m F#m A6  
 Eu não sou nin guém de mais E vo cê tam bém não éÉ só ro do pi ar\_

59 C#m/G# F#m C#m A6 C#m/G#  
 \_\_\_ Em bus ca do que'é be lo e vul gar É só ro do pi ar\_\_\_ Em

64 F#m C#m A7M E  
 bus ca do que'é be lo e vul gar Va mos on de ven tar me ni na\_

68 F#m C#m A7M E F#m F#m(7b)  
 \_\_\_ Foi bom te en con trar lá'em ci ma\_\_\_\_\_ O de io des pe di das

74 C#m F#m A6 E F#m(7b) A(-5)  
 Mas tu do bem\_\_\_ O di\_a vai rai\_ ar Pra gen te se'in ven tar de no vo

78 C#m F#m A6 E F#m(7b) A(-5)  
 E'o mun do vai nas cer de no vo

82 C#m F#m A6 E F#ø A(-5) C#m

## APÊNDICE G – PARTITURA AÇÚCAR OU ADOÇANTE?

### Açúcar o adoçante?

(Edição: Luís Lopes Filho)

Cícero da Rosa Lins

$\text{♩} = 50$   
Bm Em6 Bm/D Em6/G

9 Bm Em6  
En tra pra ver\_\_\_\_\_ Co mo vo cê dei xou o lu gar\_\_\_\_\_ E'o tem po que le  
En tra pra ver\_\_\_\_\_ Mas tí ra o sa pa to pra'en trar\_\_\_\_\_ Cui da do que'eu mu

13 Bm/D Em6/G  
vou pra'ar ru mar\_\_\_\_\_ A que la ga ve ta\_\_\_\_\_  
dei de lu gar\_\_\_\_\_ Al gu mas cer te zas\_\_\_\_\_

17 Bm Em6 Bm/D  
Pra não te ma go ar\_\_\_\_\_ Não tem por que Pra a ju dar teu a na lis ta

23 G Bm Em6 Bm/D Em6/G  
Des cul pa Tão tão tão tão tão tão tão

33 Bm A9 Em Em9  
Mas se vo cê qui ser\_\_\_\_\_ Al guém pra'a mar\_\_\_\_\_ A in da\_\_\_\_\_

41 G6 G6/F# Em  
Ho je não vai dar\_\_\_\_\_ Não vou es tar\_\_\_\_\_ Te'in di co'al guém\_\_\_\_\_

47 Bm Em6 Bm/D Em6/G  
Tão tão tão tão tão tão tão

57 Bm Em6 Bm/D  
Mas fi ca'um pou co mais Que tal mais um ca fé? A in da lem bra dis so? Que

64 G Bm A9

bom Mas se vo cê qui ser\_\_\_\_\_ Al guém pra'a mar\_\_\_\_\_ A\_

72 Em Em9 Bm A9

in\_ da\_\_\_\_\_ Mas se vo cê qui ser\_\_\_\_\_ Al guém pra'a nu lar\_\_\_\_

79 Em Em9 Bm

\_\_\_\_\_ A\_ in\_ da\_\_\_\_\_ Des cul pa não vai dar\_\_\_\_\_ Não

86 A9 Em

vou es tar\_\_\_\_\_ Te'in di co'al guém\_\_\_\_\_

## APÊNDICE H – PARTITURA ENSAIO SOBRE ELA

### Ensaio sobre ela

(Edição: Luís Lopes Filho)

Cícero da Rosa Lins

$\text{♩} = 54$

A7M(6) A7M F#m7 C#m7 A/D A9/D A7M D7M F#m F#m(b7)

9 E6/F E6 A7M/E D7M A7M(6) F#m7  
Eu nem vi Quando vo cê es pe tou su a

15 C#m C#m/D A6 D7M  
ca sa'a qui Quan do vo cê es pa lhou seu su or em mim a me no\_

19 F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E D7M  
E mes mo'as sim Eu nem vi

25 A7M(6) F#m7 C#m C#m/D  
Quan do vo cê a cor dou as cor ti nas\_ Des co briu meu quin tal não se'es

29 A6 F#m7 C#m C#m/D A6  
que ça Por en quan to es que cer al gu ma coi sa pe la ca sa\_

34 D7M F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E  
e vir bus car do na da

40 D7M A6 Bm6 F#m7 D6 A6 Bm6 F#m7

48 D6 A6 Bm6 F#m7 D6 A6 Bm6  
Nem vi\_ vo cê\_ che gar\_ Foi co mo ser\_ fe liz\_ de no\_

55 F#m7 D6 A6 Bm6 F#m7 D6  
 — vo Nem vi — vo cê — che gar — Foi co mo ser —

61 A6 Bm6 A7M(6) A7M F#m7  
 ————— fe liz —

65 C#m7 A/D A9/D A7M D7M F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E D7M  
 A

75 A7M(6) F#m7 C#m C#m/D A7M(6) D7M  
 in da faz um tem po bom Pra des per di çar co mi go —

81 F#m F#m(b7) E6/F E6 A7M/E  
 ————— Po de mos en fei tar Do min gos —

86 D7M A6 Bm6 F#m7 D6 A6  
 Nem vi — vo cê — che gar — Foi co mo ser ————— fe liz —

92 Bm6 F#m7 D6 A6 Bm6 F#m7  
 — de no — vo Nem vi — vo cê — che gar —

98 D6 A6 Bm6 F#m7  
 Foi bom te ver ————— sa ir — de no vo

## APÊNDICE I – PARTITURA PELO INTERFONE

### Pelo interfone

(Edição: Luís Lopes Filho)

Cícero da Rosa Lins

$\text{♩} = 60$   
F7M/A                      A♭6                      D♭7M(9)                      A♭6

9 F7M/A                      A♭6  
Fa la pra\_e le que'e le é um so nho bom Que mu dou

13 D♭7M(9)                      A♭6                      F7M/A                      A♭6  
o tom Da tu a vi da Com pri da

21 F7M/A                      A♭6  
Fa la pra\_e le do dis co do Tom Jo bim Do seu a pe

25 D♭7M(9)                      A♭6  
li do'e de mim e cho ra

29 D♭7M(9)                      Fm                      A♭/D♭                      D♭7M                      A♭/D♭  
U U

35 Cm/E♭                      Fm                      A♭                      A♭6                      Cm/E♭                      Fm                      A♭  
Ah Din di Se tu sou bes ses

42 A♭6                      Cm/E♭                      Fm                      A♭                      A♭6  
co mo ma chu ca Não a ma ri a mais nin guém

47 Cm/E♭ Cm/D Cm9 A♭6 %F7M/A A♭6 D♭7M(9) A♭6

59 F7M/A Ab6

Fa la pra\_e le que'a vi da é um ba lão Pra cui dar\_

63 Db7M(9) Ab6

do seu co ra ção E cho ra Pra

67 Db7M(9) Fm Ab/Db Db7M Ab/Db D.S. al Coda

on de'e las vão em bo ra

73 Cm/Eb Fm Ab Ab6 Cm/Eb Fm

Ah Din di Se tu sou bes ses

79 Ab Ab6 Cm/Eb Fm Ab Ab6

Ah se tu sou bes ses Não con ta ri\_a pra nin guém\_

85 Cm/Eb Fm Ab Ab6 Cm/Eb Fm Ab

U U U

92 Ab6 Cm/Eb Fm Ab Ab6

U U

97 F7M/A Ab6 Db7M(9)

Fa la pra\_e le'o que nun ca fa lou pra nin guém Pra e le tam bém\_