



A frase característica do samba-enredo e o conceito de paradigma

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Yuri Prado Brandão de Souza

Universidade de São Paulo (USP) – yuri_prado@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir a pertinência da aplicação do conceito de paradigma, tal como é utilizado na Linguística e na Semiologia da Música, para o entendimento da chamada “frase característica” do samba-enredo. Pretendemos ainda demonstrar que a aplicação desse conceito no estudo desse gênero musical ultrapassa o método de análise de peças individuais desenvolvido por Nicolas Ruwet, visto que só é possível apreender o código do samba-enredo através da comparação de diferentes obras.

Palavras-chave: Samba-enredo. Análise musical. Linguística. Paradigma.

The Characteristic Phrase of Samba-enredo and the Concept of Paradigm

Abstract: This paper has as its aim to discuss the pertinence of application of the concept of paradigm, as it is used in Linguistics and Musical Semiotics, to the understanding of the samba-enredo’s “characteristic phrase”. We intend to demonstrate that the application of this concept in the study of this genre of music exceeds the method of analysis of individual works developed by Nicolas Ruwet, since it’s only possible to understand the code of samba-enredo through the comparison of different works.

Keywords: Samba-enredo. Musical Analysis. Linguistics. Paradigm.

1. Introdução

Durante a elaboração da pesquisa de mestrado *A música das escolas de samba*, desenvolvida no Departamento de Música da ECA-USP, pudemos constatar a recorrência de uma estrutura musical que tem se mantido no samba-enredo independente das mudanças estilísticas sofridas pelo gênero ao longo do tempo. A sua constante e vasta utilização fez com que a considerássemos um fator de alta relevância para a compreensão não somente dos aspectos estilísticos do samba-enredo, mas também, arriscamos dizer, dos processos cognitivos que envolvem a composição de uma obra desse gênero.

Na medida em que podemos considerar o samba-enredo detentor de uma linguagem própria, com vocabulário e sintaxe particulares, acabamos por perceber que muitos dos conceitos originados na Linguística poderiam ser aproveitados em nosso estudo. Nesse sentido, inserimos nossa pesquisa em uma importante corrente de análise musical que tem procurado aproximar a Musicologia e a Linguística, da qual se destacam os trabalhos de Nicolas Ruwet e Jean-Jacques Nattiez na análise paradigmática, e Fred Lerdahl & Ray Jackendoff, na Teoria Gerativa da Música Tonal.

Este trabalho é, portanto, um esforço de análise do samba-enredo à luz dos conceitos fornecidos pela Linguística e Semiologia da Música. Neste momento da pesquisa,

temos nos interessado particularmente pela análise paradigmática, que tem revelado um grande potencial de aplicação ao nosso objeto de estudo.

2. O conceito de paradigma

A utilização do conceito de *paradigma* para a descrição dos fenômenos linguísticos e o seu futuro desdobramento em ferramenta analítica são algumas das consequências das proposições contidas no *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure (SAUSSURE, 2012 [1916]). Lançada em 1916, a obra inaugurava o período moderno da Linguística ao defender a independência dessa disciplina em relação a outros campos do conhecimento e ao estabelecer quatro pares de conceitos fundamentais para a observação de uma língua natural: *sincronia* (estudo da língua a partir de um recorte temporal) e *diacronia* (estudo das mudanças da língua através dos tempos); *língua* (sistema de elementos linguísticos) e *fala* (uso particular da língua); *significante* (imagem acústica de um signo linguístico) e *significado* (conceito a que se refere o signo); e *paradigma* (seleção de elementos em um enunciado) e *sintagma* (combinação de elementos). Para os objetivos deste trabalho, iremos nos deter neste último par, mais especificamente no conceito de paradigma.

As relações paradigmáticas, chamadas por Saussure de *relações associativas*, são estabelecidas quando um determinado signo linguístico (relação entre um significante e um significado) de uma cadeia discursiva pode ser substituído por elementos equivalentes. De acordo com Antonio Vicente Pietroforte,

um signo pode ser associado a outros signos por, pelo menos, três modos: por meio de seu *significado*, com seus antônimos e sinônimos; por meio de seu *significante*, com imagens acústicas semelhantes; e por meio de outros signos, em processos morfológicos comuns (PIETROFORTE, 2010: p. 88).

De acordo com Giulio Lepschy, “os termos da relação associativa [paradigmática] constituem uma série mnemônica virtual, cuja sede está no cérebro; o termo que aparece é como o centro de uma constelação, o ponto para o qual convergem outros termos ordenados, em ordem indeterminada e em número que pode ser indefinido” (LEPSCHY, 1971: 32).

Já a relação sintagmática diz respeito ao posicionamento dos signos em enunciado. Os signos são articulados sucessivamente na cadeia temporal estabelecendo uma relação de *combinação* entre eles. Portanto, podemos diferenciar o paradigma e sintagma na maneira com que as relações entre os signos são estabelecidas, já que “as relações paradigmáticas entre os elementos linguísticos ocorrem em *ausência*, ao contrário das sintagmáticas, que ocorrem pela *presença* dos elementos relacionados” (PIETROFORTE,

2010: 89, grifo nosso). Assim um paradigma se estabelece quando um determinado signo é *selecionado* em meio às demais possibilidades a ele relacionadas.

3. Jakobson, Ruwet

A partir das proposições de Saussure, Roman Jakobson (1896-1982) daria uma importante contribuição aos estudos da linguagem ao defender a Poética como parte integrante da Linguística. Segundo o linguista russo, a questão do *paralelismo* ou *equivalência* exerce função fundamental na poesia:

Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos (JAKOBSON, 1963:220).

Para Jakobson, a análise poética deveria fazer menção a aspectos gramaticais, sintáticos e fonológicos da obra estudada, evitando a subjetividade que caracterizava a crítica literária de seu tempo. Devia-se, portanto, submeter a poesia ao rigor do método estruturalista de análise. De acordo com Paul Ricoeur, o estruturalismo se adaptava particularmente bem aos casos onde era possível:

a) trabalhar sobre um *corpus* já constituído; b) estabelecer inventários de elementos e de unidades; c) colocar estes elementos ou unidades em relações de oposição, de preferência em oposição binária; d) estabelecer uma álgebra ou uma combinatória destes elementos e pares de oposição” (RICOEUR, 1969 apud NATTIEZ, 2004: 7).

A música, como mais uma entre as diferentes formas de linguagem, não ficaria imune ao método estruturalista. Nesse terreno, destacam-se os trabalhos do linguista e musicólogo belga Nicolas Ruwet (1932-2001), que têm na poética de Jakobson sua principal fonte de referência¹.

Da mesma maneira que Jakobson apelava por um olhar sobre a literatura que se distanciasse da crítica subjetiva, Ruwet pretendia desenvolver métodos mais precisos de observação do fenômeno musical:

A contribuição essencial de Ruwet, em uma época em que se deplorava, não sem razão, o caráter impressionista e, até mesmo, demasiado literário, da análise musical, foi a de fundamentar a segmentação de uma peça musical sobre um procedimento de análise *explícita*” (NATTIEZ, 2004: 14)

1) situar sintagmaticamente cada unidade de uma monodia, analisada segundo o critério da dialética entre repetição e transformação, em relação a seus vizinhos; 2) mostrar suas relações paradigmáticas com unidades que podem ser colocadas muito mais adiante sobre o sintagma; 3) mostrar como estas unidades se inserem dentro de uma organização hierarquizada (NATTIEZ, 2004: 14).

Ruwet acredita que “o trabalho do analista consiste [...] em decompor e manipular o corpus [...] de diversas maneiras, de modo a destacar as unidades, classes de unidades e regras de combinações que constituem o *código*³ (RUWET, 1972: 100, grifo nosso). Apesar de deixar subentendida a possibilidade de aplicação de seus procedimentos de análise na busca das estruturas que subjazem um conjunto de obras ou pertencentes a um mesmo repertório, Ruwet utiliza sua técnica de análise apenas em peças individuais, sem relacioná-las a outras obras do mesmo repertório:

Não há a tentativa [...] de delinear a constituição de um sistema – apesar de que se a análise de um certo número de peças revelasse similaridades nos tipos de segmentação e nas relações entre as unidades, isso se constituiria no início de descrição de um código (MIDDLETON, 2002: 183).

De acordo com Nicholas Cook, mesmo o musicólogo canadense Jean-Jacques Nattiez, que utilizou o método de Ruwet para a análise de *Syrinx*, de Claude Debussy⁴, “considera as segmentações e categorizações resultantes da análise de uma única peça meramente provisórias. Elas só se tornariam razoavelmente corretas, e, conseqüentemente, detentoras de real valor científico, se elas fossem verificadas em comparação com um amplo leque de outras peças pertencentes ao mesmo repertório” (COOK, 1992: 182). Concordamos com essa visão, ainda mais após termos verificado a existência de determinadas estruturas compartilhadas por diferentes sambas-enredo.

4. Frase característica

Em nossa pesquisa identificamos uma progressão de acordes, por nós denominada *padrão harmônico característico*, que corresponde aos primeiros dezesseis compassos da maior parte dos sambas-enredo já apresentados em desfile (ex. 2):

	I C	(V ⁷) (G ⁷)	I C	(V ⁷) (G ⁷)
5	I ou III ^m C ou Em	V ⁷ /II ^m ou ^b III ^o ou VI ^m A ⁷ ou E ^b ou Am	II ^m Dm	V ⁷ /II ^m A ⁷
9	II ^m Dm	/	II ^m ou V ⁷ Dm ou G ⁷	/
13	II ^m ou V ⁷ Dm ou G ⁷	V ⁷ G ⁷	I C	(V ⁷) (G ⁷)

Ex. 2 – Padrão Harmônico Característico

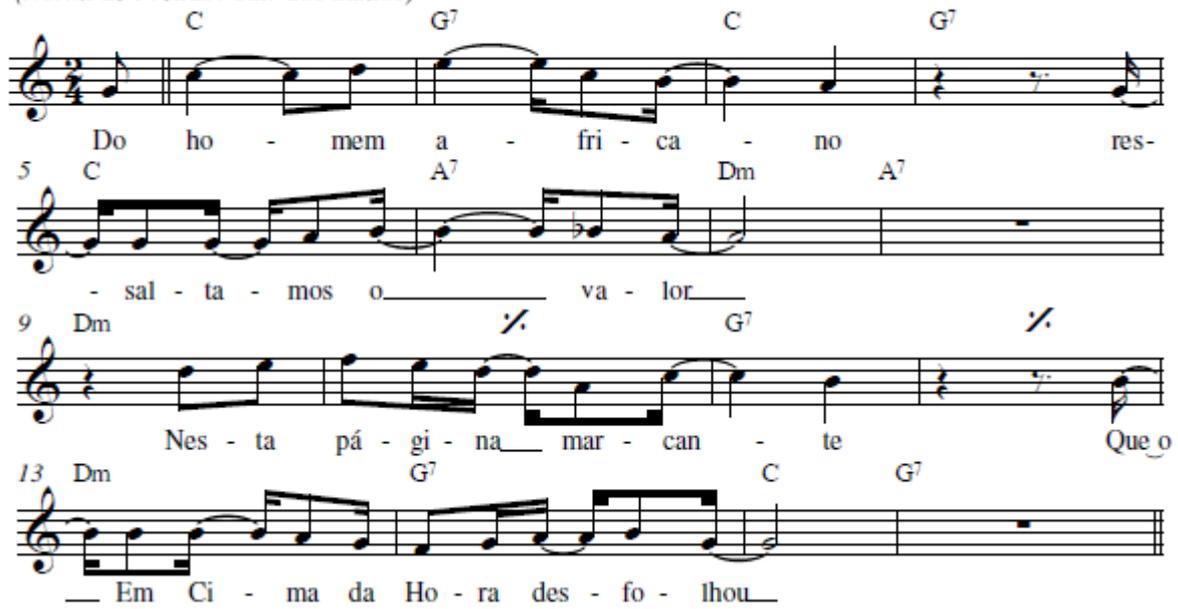
O estudo do padrão harmônico característico nos revelou a existência de uma frase musical atrelada a ele, à qual demos o nome de *frase característica* (ex. 3). Sempre apresentada no 9º compasso do padrão, a grande frequência de sua utilização fez com que a considerássemos uma das *marcas sonoras* do samba-enredo.



Ex. 3 – Modelo de frase característica

Podemos ver nos exemplos abaixo (ex. 4 a 6) que enquanto o perfil melódico da frase característica se mantém intacto, as frases que a antecedem ou sucedem se apresentam de forma bastante variada:

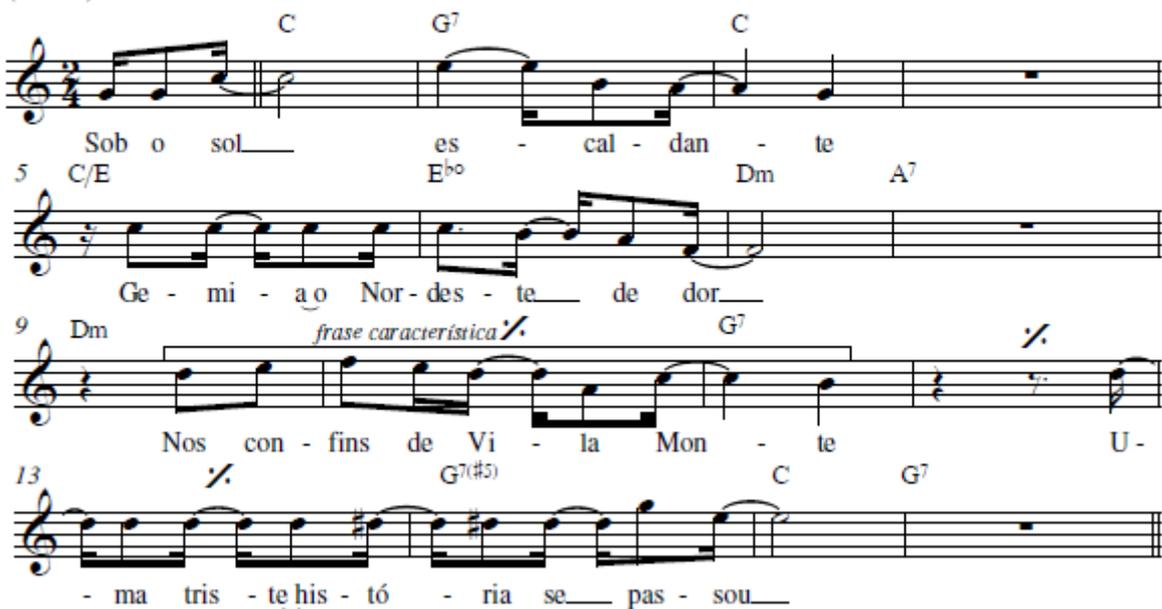
"Ouro escravo", *Em Cima da Hora*, 1969
(Normi de Freitas / Jair dos Santos)



Do ho - mem a - fri - ca - no res -
 - sal - ta - mos o va - lor
 Nes - ta pá - gi - na mar - can - te Que o
 Em Ci - ma da Ho - ra des - fo - lhou

Ex. 4 – Frase característica (I)

"Nos confins de Vila Monte", *União da Ilha*, 1975
(Cezão)



Sob o sol es - cal - dan - te
 Ge - mi - a o Nor - des - te de dor
 Nos con - fins de Vi - la Mon - te U -
 - ma tris - te his - tó - ria se pas - sou

Ex. 5 – Frase característica (II)

"Sonho infantil", Arranco do Engenho de Dentro, 1978
(Adyr / Silval)



Ex. 8 – Paradigma da frase característica (II)

"A criação do mundo na tradição Nagô", Beija-Flor, 1978
(Neguinho da Beija-Flor / Mazinho / Gilson)



Ex. 9 – Paradigma da frase característica (III)

"Talaque, talaque, o romance de Maria-Fumaça", Arrastão de Cascadura, 1978
(Pestana / Jorginho do Pandeiro)



Ex. 10 – Paradigma da frase característica (IV)

Portanto, podemos dizer que em oposição aos *paradigmas específicos* de obras individuais, a frase característica do samba-enredo é um exemplo de *paradigma compartilhado*, na medida em que a mesma estrutura de base assume perfis melódicos equivalentes em diferentes obras, sempre ocupando a mesma posição no discurso (sintagma).

Considerações finais

Neste momento da pesquisa de mestrado temos realizado um trabalho de levantamento das variantes da frase característica a partir da comparação de sambas-enredo das mais diversas épocas. Acreditamos que essa taxonomia fraseológica não deva ser encarada como um fim, mas como o ponto de partida para especulações acerca do processo de criação dos compositores de samba. Se conseguirmos afirmar a existência de estruturas melódicas estabelecidas *a priori*, será possível estabelecer uma gramática musical (ou o código, nos termos de Middleton) do samba-enredo, que permitirá um aprofundamento ainda maior no entendimento desse gênero de canção.

Referências

- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dent & Sons, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.
- LEPSCHY, Giulio C. *A linguística estrutural*. Trad. Nites Therezinha Feres. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 2002.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- _____. Modelos linguísticos e análises das estruturas musicais. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, v.9, p. 5-46, jan-jun, 2004.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. A língua como objeto da Linguística. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística: I. Objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris: Édition Du Seuil, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 34^a ed. São Paulo: Cultrix, 2012 [1916].

Notas

¹ Sua associação com Jakobson foi forte ao ponto de ter escrito o prefácio de *Essais de linguistique générale* (JAKOBSON, 1963).

² Ruwet reconhece que se outros parâmetros da música fossem levados em conta, como a intensidade ou timbre, a segmentação de uma peça poderia ser realizada de maneira diferente (RUWET, 1972: 111).

³ De acordo com Richard Middleton, o código pode ser entendido tanto “no sentido do modo de organização que governa a estrutura interna de um sistema quanto no modo de relação entre um sistema sintático e um semântico, um significante e um significado, plano de expressão e plano de conteúdo (MIDDLETON, 2002: 171).

⁴ Páginas de 330 a 354 de *Fondements d'une sémiologie de la musique* (NATTIEZ, 1975).

⁵ Ano em que foi encontrada uma das maiores porcentagens de sambas construídos sobre o padrão harmônico característico: sete entre os dez sambas. Desses sete, quatro deles (aqui demonstrados) se valem da frase característica.