

A FORMA DUPLA DE “MARIA MARIA”

ZENO QUEIROZ*

Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral (PGling), São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em: 21 mar. 2021. Aprovado em: 28 maio 2021.

Como citar este artigo: QUEIROZ, Z. A forma dupla de “Maria Maria”. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 2, p. 128-141, maio/ago. 2021. doi: 10.5935/cadernosletras.v21n2p128-141

Resumo

Neste artigo, propõe-se uma análise de “Maria Maria”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, canção que parece sobrelevar-se no repertório da turma de músicos e cancionistas mineiros conhecidos como Clube da Esquina. Almeja-se explicitar, por meio do exame das relações entre melodia e letra, as condições semióticas que fundamentam o engajamento generalizado dos ouvintes com as possibilidades significantes em jogo no texto.

Palavras-chave

Maria Maria. Milton Nascimento. Semiótica da canção.

* E-mail: zenoqueiroz@usp.br
 <https://orcid.org/0000-0002-0000-9211>

Para Dayane, minha mãe

INTRODUÇÃO

A turma de músicos e cancionistas mineiros que se consagrou, na década de 1970, como Clube da Esquina é, sem dúvida, uma das mais importantes tendências da música popular pós-tropicalista. Embora nunca tenha se constituído “como uma banda nem mesmo como um grupo com integrantes fixos” (DINIZ, 2018, p. 130-131), como é o caso, por exemplo, dos Novos Baianos ou dos Secos e Molhados, o Clube – em função de uma sonoridade específica (produto da mistura, em termos de arranjos e timbres, entre o *cool-jazz*, o *samba-jazz*, o *rock* e a música regional), de uma unidade estético-política e de um modo particular de compatibilização entre letras e melodias¹ – foi capaz de, por meio das composições, criar um macroenunciador e, conseqüentemente, fundar uma identidade.

Nesse sentido, parece sobrelevar-se no repertório do grupo a canção “Maria Maria”, que, além de merecer mais de um registro do próprio Milton Nascimento, foi também interpretada por cantoras decisivas tanto para a música brasileira em específico, como Elis Regina e Simone, quanto para a latino-americana em geral, como Mercedes Sosa. Essa atenção especial que a canção ganhou dá-se, a nosso juízo, em razão, por um lado, de sua produtividade analítica para o olhar científico – sua eficácia – e, por outro, de seu apelo sensível quanto ao público em geral – seu encanto.

A esse respeito, é curioso observar, por exemplo, o que diz Sílvia Adélia Henrique Guimarães (2020) em uma análise da letra de “Maria Maria”. Com vistas a discutir a teoria da referenciação sob o enfoque cognitivo-discursivo

1 Acerca desse último ponto, desenvolvemos atualmente uma pesquisa que almeja extrair da análise de um conjunto de canções de três dos compositores mais profícuos da turma mineira (Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes) os traços comuns ao projeto geral de compatibilização que identifica 1. a dicção individual dos três enunciadore-cancionistas e 2. a dicção coletiva do macroenunciador Clube da Esquina. Por meio desse estudo descritivo, deseja-se, em última instância, avaliar a pertinência metodológica do ainda impreciso conceito de *dicção* para a metalinguagem da semiótica da canção. Sobre a dimensão musical do Clube, recomendamos os trabalhos de Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005), Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (2016) e Kristoff Silva (2011). Já sobre a dimensão sócio-histórica, recomendamos os trabalhos de Luiz Henrique Garcia (2000), Rodrigo Francisco de Oliveira (2006) e Sheyla Castro Diniz (2012).

da recategorização, a autora propõe sua leitura “motivada por um evento social” a seu ver “instigante”:

[...] no encerramento de uma banca de arguição, cuja tese de doutorado, de natureza sociopolítica, tinha como epígrafe parte da canção ‘Maria Maria’, um dos arguidores citou a epígrafe, então, exaltando sua relação com a tese e relatou sentir-se também representado pelo texto (GUIMARÃES, 2020, p. 1016-1017).

O fato incitou Guimarães (2020, p. 1017), “tendo em vista tratar-se de um homem, branco e bem-sucedido”, e levou-a a uma investigação teórica através do exame do texto de Milton Nascimento e Fernando Brant, visando verificar quais elementos co(n)textuais autorizariam “diferentes possibilidades de estabilização do referente ‘Maria’” (GUIMARÃES, 2020, p. 1019).

Seu estudo, porém, restringe-se aos limites do componente letrístico – e não avalia, portanto, o princípio entoativo que rege o componente melódico –, o que é válido do ponto de vista metodológico, mas não possibilita uma compreensão global da semiose. Assim, propõe-se neste artigo uma análise – cuja divisão em dois momentos (letra e melodia) atende a propósitos meramente didáticos – que objetiva explicitar, com o suporte do modelo formulado por Luiz Tatit (1994, 2002), as condições semióticas que fundamentam o engajamento generalizado dos ouvintes com as possibilidades significantes em jogo em “Maria Maria”; engajamento esse que se alicerça, conforme esperamos poder demonstrar, sobre as bases de um cuidadoso equilíbrio entre as dimensões afetiva e cognitiva do sentido, isto é, sobre a natureza dupla da significação.

DA LETRA

Maria Maria
É um dom, uma certa magia
Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece
Viver e amar
Como outra qualquer
Do planeta

Maria Maria
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri
Quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta

Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria Maria
Mistura a dor e a alegria

Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida

A letra de “Maria Maria”, composição de Milton Nascimento em parceria com Fernando Brant, originalmente gravada pelo cantor no disco *Clube da Esquina 2*, de 1978, chama atenção pelo que coloca em cena principalmente no nível discursivo do percurso gerativo da significação. Entretanto, propomos dividi-la em duas partes a partir daquilo que se nos apresenta, com efeito, em seu mínimo narrativo.

A primeira parte consiste nas duas estrofes iniciais, em que – digamos preliminarmente de maneira simplória – são nomeados os objetos com os quais o sujeito “Maria Maria” contrai relações de conjunção. Nesse trecho, opera-se, por meio de uma debreagem na maior parte do tempo enunciativa (o enunciador se nos revela tão somente uma vez, no pronome pessoal “nos”), uma autêntica listagem dos enunciados de estado que identificam o actante protagonista da canção, os quais se codificam claramente em discurso por meio do verbo de ligação “ser”, repetido cinco vezes em sua forma indicativa.

Essa listagem ganha relevância na economia de sentido do texto pelos investimentos temático-figurativos que o corporificam semanticamente, os

quais, a nosso ver, apontam para duas isotopias contrárias – mas não contraditórias – no que se refere ao ator “Maria Maria”. Uma parece ligar-se a características atribuíveis ao sema /abstrato/, tais quais aquelas colocadas em alguns lexemas dos três primeiros versos das duas estrofes: “dom”, “magia”, “força”, “som”, “cor” etc. Essas figuras, embora de fato não se equiparem uniformemente na letra da canção,² parecem fundar o ator “Maria Maria” menos como uma pessoa – que é o que inicialmente sugere o nome próprio – do que como um valor passível de partilha (uma “marca”, como se verá adiante).

A outra isotopia, por sua vez, conecta em um mesmo vetor de leitura características atribuíveis ao sema /concreto/, em que “Maria Maria” diz respeito, nos quatro últimos versos da primeira estrofe, não mais a noções amplas como “dom”, “magia” e “força”, mas à materialidade de “uma mulher”, que é, a um só tempo, específica e genérica. Específica, por um lado, em função da oração subordinada adjetiva que lhe determina: não se trata de uma mulher de todo imprecisa, mas tão somente daquela “que merece viver e amar”. Genérica, por outro lado, porque essa mulher, de partida indefinida pelo artigo “uma”, “merece viver e amar *como outra qualquer do planeta*”. Nos versos finais da segunda estrofe, observa-se ainda que, se pensada como valor, conforme o percurso interpretativo sinalizado pelas figuras “abstratas”, “Maria Maria” não é um dado social comum a ser livremente compartilhado pelo conjunto heterogêneo de uma coletividade, mas um elemento exclusivo de apenas uma parcela desta, isto é, “uma gente que ri / quando deve chorar / e não vive, apenas aguenta”. Mesmo a transcendência subjetiva do valor possui aqui, portanto, sua especificidade objetiva.

Esse trânsito manobrado entre as dimensões coletiva (“abstrata”) e individual (“concreta”), em que aquilo que é pontual prolonga-se e aquilo que é prolongado pontualiza-se, desatranca uma nova via interpretativa do nível narrativo. Com efeito, a iconoclastia discursiva em torno da protagonista reconfigura o que, a princípio, se pode entender como seu estatuto funcional. “Maria Maria” é, em verdade, um ator discursivo que sincretiza, no mínimo, dois papéis actanciais distintos: sob a ótica dessa última isotopia, “concreta”, é possível realmente pensá-la como um *sujeito* (feminino, no discurso) circunscrito pelos

2 Ao contrário, elas são administradas de modo gradativo: parte-se de elementos mais etéreos, como o “dom” e a “magia”, passando por um termo intermediário, “força” (que pode ser espiritual ou física), até elementos mais palpáveis, havendo inclusive níveis de penetração da grandeza “Maria Maria” na percepção sensível daquele que com ela entra em contato (procede-se de audição e visão, “som” e “cor”, sentidos mais ou menos exteroceptivos, para tato, “suor”, sentido bem mais próximo do interoceptivo).

objetos com os quais se relaciona; sob a perspectiva daquela outra, porém, ela é antes um *destinador* que determina a identidade e orienta o percurso – afetivamente inclusive, já que, do ponto de vista da aspectualidade tensiva, ela impõe sua tonicidade (“uma *força* que nos *alerta*”) com longa duração (“dose mais forte e *lenta*”) – do grupo no qual se inclui o enunciador. Assim, “Maria Maria” qualifica o sujeito coletivo para a ação com um objeto modal acentuado em discurso, a saber, uma espécie de *querer* obstinado que aparenta emanar naturalmente do sujeito (visto que é seu “som”, sua “cor”, seu “suor”) e, a despeito dos contra-programas que bombardeiam o fluxo de seu percurso para contê-lo, lhe dar um impulso euforizante (“ri quando deve chorar”) para persistir e, se não afirmar a vida (“não vive”), pelo menos negar a morte (“apenas aguenta”).

A segunda parte da letra, referente às estrofes três e quatro, ao contrário da primeira, que apenas indica estados realizados de conjunção relativos ao *ser* do sujeito, remete a um patamar de existência modal anterior no esquema narrativo. Introduzidos com uma conjunção adversativa (“mas”), que de início estabelece contraste com o segmento de abertura, os três primeiros versos de ambas as estrofes concentram-se não exclusivamente na simples relação do sujeito coletivo com os valores representados em discurso por “Maria Maria” (“força”, “raça”, “gana”, “manha”, “graça”, “sonho”),³ mas na *necessidade* dessa relação (“é preciso ter”). Tudo se passa como se o elo juntivo com o objeto modal mágico do *querer* fosse ele próprio sobremodalizado por um *dever*, que impõe permanentemente (“sempre”) o desejo. A “marca Maria Maria” parece, assim, se inscrever “no corpo” e “na pele” de quem a traz tanto por condições endógenas, tal qual o dom de que se assenhora o sujeito a partir de certa qualidade inata que lhe é ofertada, quanto por condições exógenas, como se a adversidade das circunstâncias ferisse sua carne com as obrigações colocadas pela premissa da sobrevivência. Daí decorre, pois, não a opção de triagem entre valores disfóricos e eufóricos, mas antes a mistura inevitável da dor com a alegria e, por sua vez, a permanência da “estranha mania” de, apesar de tudo, “ter fé na vida”, ou seja, de crer que se podem sobrepujar os antissujeitos e, afinal, se sair da aflitiva não disjunção com a morte para a conjunção plena com a vida.

3 Não obstante as figuras que encarnam esses valores em discurso, junto com aquelas da primeira parte, tenham profunda relevância na elaboração semântica do perfil sócio-histórico dos grupos a que reportam, a saber, as classes subalternizadas; classes essas que, aliás, nos parecem ser ainda racializadas, uma vez que palavras como “cor”, “raça”, “pele” e “corpo” podem ser coadunadas em torno de uma isotopia que aponte para a marcação étnica das populações negras, e proletarizadas, em razão da isotopia do trabalho, inscrita em particular na palavra “suor”.

A indeterminação semântica quanto ao agente da sentença “É preciso” cria ainda uma ambiguidade que fricciona as duas isotopias alinhavadas na primeira parte da letra. Não se sabe precisamente, no segundo trecho, se quem traz a marca “Maria Maria” é o sujeito feminino, em específico, ou o sujeito coletivo ao qual está vinculado o enunciador, em geral, de tal sorte que o gênero deixa, efetivamente, de ser uma prescrição de nível superficial e o signo “Maria Maria” passa a atuar, em um patamar profundo, livre de maiores semantismos, como uma função-mulher capaz de germinar em todas as pessoas de grupos socialmente espoliados. Esclarece-se, por fim, o título do texto: a generalidade do nome próprio “Maria” responde à dimensão comunal que a canção lhe atribui ao afirmar-lhe não de maneira unívoca, mas de forma (literalmente) dupla.

DA MELODIA

A divisão narrativa que operamos na letra pode ser claramente reconhecida no modo como se organiza a melodia da canção. Começemos pela estrutura melódica das duas estrofes iniciais.

ta
uma cer ma ça
a uma for que
nos ler
é
ria Maria um dom gi a ta
Ma

Figura 1 – Diagrama 1 de “Maria Maria”.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O enunciador, que na letra se deixa entrever de maneira bastante discreta, amplifica-se no componente melódico da canção. Já que o conteúdo letrístico se volta para a descrição de um dado aparentemente exterior ao sujeito-enunciador – tanto é que se favorece em quase todo o texto o uso da debreagem

enunciava –, pode-se presumir, pelo que nos lega o tesouro histórico formalmente cristalizado pela práxis cancional,⁴ que será privilegiada a coincidência dos acentos em graus imediatos própria da tematização. Não é exatamente o que ocorre, porém.

Apesar do andamento mais ou menos acelerado, a melodia de “Maria Maria”, sobretudo nesse trecho inicial, arquitetada-se fundamentalmente a partir de saltos intervalares, que contribuem para uma exploração ampla do campo de tessitura. O primeiro corte, quando se transpõe um intervalo de cinco semitons, incide imediatamente sobre a sílaba tônica da palavra de abertura, “Maria”, e, pouco depois, é recrudescido com um novo salto ascendente de sete semitons. Essa ruptura melódica passionalizante é sem demora realinhada ao eixo tonal por um hiato descendente de sete semitons, o qual, por sua vez, prepara um novo ataque de cinco semitons, cuja resolução, em seguida, é imposta necessariamente pela direção prosódica natural da frase afirmativa.

O que há, portanto, nessa etapa (ver Figura 1) é uma alternância entre graus imediatos, administrados principalmente nas regiões altas do espectro melódico, e saltos intervalares, a qual se regula de maneira gradativa pela progressão descendente estabelecida por meio da ligação entre os picos de agudo. Tudo se dá como se o enunciador transplantasse para a melodia da canção o modo intensivo de penetração da grandeza “Maria Maria” em seu campo de presença e quisesse, com a força do canto, alertar também a nós, ouvintes.

me				
que				
uma mulher	re	do pla	ne	
		mar como ou		
	ce viver	a	tra qualquer	ta
		e		

Figura 2 – Diagrama 2 de “Maria Maria”.

Fonte: Elaborada pelo autor.

4 Lembremos, por exemplo, das primeiras partes de “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, ou de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

O sentido terminativo desse primeiro segmento asseverativo decreta como limite, para que a canção não se afunde em seu próprio fim e ganhe então continuidade, um novo salto de cinco semitons, que é depois conduzido crescentemente ao ponto mais elevado do campo de tessitura melódico. Tão logo se atinge esse ápice, desmembra-se a silabação da palavra “merece” mediante dois cortes descendentes de cinco e quatro semitons, respectivamente. Esse decaimento é acompanhado de uma sequência mais ou menos irregular de graus imediatos, fortemente orientada pela instabilidade figurativa da oralidade, a qual sofre, por fim, uma injeção musical de efeito passional com um último intervalo ascendente de cinco semitons sobre o sintagma preposicional “do planeta”.

É curioso notar que as duas saliências a montante desse trecho da melodia (ver Figura 2) se deem sobre as palavras “merece” e “planeta”, na primeira passagem, e “ri” e “aguenta”, na segunda. Na letra, ambas as estrofes parecem consistir na conclusão lógica⁵ tirada pelo enunciador a respeito do objeto “Maria Maria” após sua estabilização no campo tensivo. Esse desenlace racionalizante não resulta, todavia, em uma regulação necessariamente rítmica da melodia. A distribuição vertical das sílabas no espectro de tessitura aparenta responder, nesse segmento, ao estado emocional do enunciador diante da discrepância entre o que, a seu ver, deveria acontecer e o que, em contrapartida, se efetiva na realidade. No primeiro caso, realça-se o direito dessa mulher “Maria Maria” de “viver e amar” assim como as demais não só de sua comunidade ou país, mas antes do mundo inteiro, ou seja, independentemente de sua condição específica, ela é digna de existir respeitavelmente tanto quanto quaisquer outras. No segundo caso, destaca-se melodicamente a condição real dos que carregam a marca “Maria Maria”: em vez de terem seus méritos honrados – conforme se enfatiza na estrofe anterior –, eles, ao contrário, são impedidos a rir quando devem chorar e não viver, mas somente aguentar. A ocupação perpendicular da melodia atende, assim, à reivindicação passional do sujeito que canta – é ela fruto da indignação? Da frustração? Como o texto não explica figurativamente as motivações dessa emoção, cabe aos ouvintes perderem-se em diferentes hipóteses especulativas.

5 Manifestada textualmente até mesmo por uma mudança no registro sintático, que passa da simples coordenação de elementos, agenciada principalmente por um único verbo de ligação (“É um dom, uma certa magia / Uma força que nos alerta”; “É o som, é a cor, é o suor / É a dose mais forte e lenta”), para a complexidade hierárquica da subordinação, em que se proliferam as formas verbais (“Uma mulher que merece / Viver e amar / Como outra qualquer / Do planeta”; “De uma gente que ri / Quando deve chorar / E não vive, apenas aguenta”).

Queremos crer, enfim, que o que basicamente existe nessa primeira parte (ver Figuras 1 e 2) é um contraste melódico entre duas formas subjetivas de se relacionar as vertentes isotópicas concreta e abstrata. A primeira parte do abstrato para o concreto e desenvolve-se, como apontado anteriormente, a partir da progressão descendente articulada por meio da relação entre saltos intervalares e graus imediatos, como se o arco da melodia expressasse na linguagem da canção a curva tensiva relativa ao trajeto entre o ponto acentual, em que a grandeza “Maria Maria” adentra de forma tônica o campo de presença do enunciador, até a paulatina apreensão cognitiva, que, ao atribuir sucessivamente traços semânticos ao objeto, extensionaliza sua força e promove uma conquista mais ou menos programada do espectro de tessitura. A segunda parte do concreto para o abstrato e cumpre-se mediante um movimento descendente ondulatório, em que a apreensão racional do objeto, resolutiva tanto na expressão (sentença afirmativa) quanto no conteúdo (conclusão lógica), é modulada pela carga afetiva do sujeito-enunciador, que resiste passionalmente ao lapso entre o ideal e o factual. O que ocorre, assim, no primeiro caso, é que a concretização do abstrato implica uma estabilização descendente da melodia, ao passo que, no segundo, a abstração do concreto implica uma ascendência desestabilizadora.

	so		so	
Mas é preci	ter força é preci	ter ra	so	
		ça é preci	ter	
			ga	sem
			na	pre

Figura 3 – Diagrama 3 de “Maria Maria”.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Vejamos agora a estrutura melódica das duas estrofes finais. Enquanto, no geral, o primeiro trecho da letra desenvolve-se melodicamente numa direção ascendente, que é pouco a pouco encadeada no caminho da descendência,

o segundo trecho investe de saída numa região alta do campo de tessitura. Os dois segmentos melódicos das estrofes iniciais da canção partem, por meio de saltos intervalares, ou de uma região baixa para uma média (ver Figura 1), ou de uma região média para uma alta (ver Figura 2). O primeiro segmento das estrofes finais, ao contrário, parte de imediato da região alta, que é sustentada na duração do tempo ao longo dos dois primeiros versos até o momento em que a resistência figurativa da asseveração impõe uma resolução descendente para a melodia.

Esse ataque transpositivo, quando pensado dentro do contexto global da canção, tem, a nosso ver, valor intensivo e extensivo. Intensivo pois esse arranque de alta frequência, compatível aliás com a conjunção adversativa que lhe encabeça na letra (“mas”), não deixa de contrastar com o que se desenvolvia logo antes; mas ao mesmo tempo extensivo pois, apesar de acrescentar alguns *mais* de passionalidade à apreensão que fazemos do texto, ele também não deixa de ter sido gradualmente preparado pelas aberturas dos segmentos melódicos anteriores, que se dão, como dissemos, primeiro em registro grave-médio e depois médio-agudo. Ao recrudescer a altura da melodia, o enunciador, de um lado, acentua o efeito emocional do texto, mas, de outro, dá seguimento ao rumo que vinha construindo a longo termo.

Tal apropriação ascensionária da melodia como um todo parece-nos corresponder aos estados afetivos do sujeito-enunciador em relação a suas etapas lógicas de conclusão sobre as camadas modais representadas por “Maria Maria”. Em um primeiro estágio (ver Figura 1), há tão somente a identificação do universo de valores, que determina um horizonte axiológico para o *ser* do sujeito (coletivo ou individual, em discurso). Em um segundo estágio (ver Figura 2), reconhece-se no destinador “Maria Maria” a própria força modal que impulsiona a existência do sujeito, isto é, um *querer ser*. Por último, no terceiro estágio (ver Figura 3), imprime-se em cima desse enunciado a sobremodalidade deôntica da necessidade, que leva o sujeito finalmente a *dever querer ser*. Esses estratos de predicação acarretam uma exacerbação passional, pois refletem níveis de distanciamento do sujeito em relação à conjunção definitiva com o objeto último de seu desejo: a vida. No entanto, a recuperação sucessiva desses predicados parece se efetuar sobretudo por meio de um mecanismo implicativo de pressuposição, que incute na melodia alguma regularidade ascendente dentro da dinâmica irregular de alternância entre saltos intervalares e graus imediatos.

a
po
e ale
Quem traz no cor mar gri
ria mistu
ca Mari Ma ra a dor a
a

Figura 4 – Diagrama 4 de “Maria Maria”.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O último segmento melódico da canção (ver Figura 4) retoma o modo de conclusão do primeiro trecho (ver Figura 2) e, em grande medida, seu duplo sentido, em cuja tensão está, ao fim e ao cabo, a dinâmica fundamental de “Maria Maria”. A parceria entre Milton Nascimento e Fernando Brant articula, pois, no entrecruzamento de letra e melodia, o choque entre a descrição da realidade exterior e o bulício interior daquele que a percebe e, injetando altas doses de intensidade na extensão sem perder de vista ao mesmo tempo um controle quanto à organização geral dos acentos, é bem-sucedida no intento de misturar, em nossa escuta, a dor e a alegria.

PARA CONCLUIR

A análise da canção a partir de seus elos de melodia e letra permite-nos concluir, ao contrário do que sugere Guimarães (2020), que a recategorização do referente “Maria” por parte dos mais diversos ouvintes – que, segundo ela, nele investem suas experiências pessoais, embora estas muitas vezes não coincidam com a experiência, por exemplo, das mulheres negras proletarizadas – explica-se não necessariamente devido às “vivências sociais” que possibilitam que “o objeto de discurso” seja “diferentemente reelaborado de acordo com os contextos de leitura/coconstrução” (GUIMARÃES, 2020, p. 1045).

Na verdade, como inclusive indica a autora em seu qualificado exame da letra, o referente “Maria” – e a abrangência que em parte o caracteriza – é urdido dentro e por meio da própria forma semiótica, que, no plano letrístico, desenvolve um conteúdo de natureza objetiva, em que se tematiza enunciativamente um dado textual (“Maria”) mais ou menos distanciado do centro dêitico organizador das dinâmicas discursivas (o enunciador), e, no plano melódico, desenvolve uma expressão de natureza subjetiva, em que se passionaliza esse dado textual por meio de recursos entoativos expansivos, como gradação, saltos intervalares e transposição.

A duplicidade de “Maria Maria” se faz presente, pois, na letra – na qual convivem duas isotopias contrárias (*/abstrata/ e /coletiva/ versus /concreta/ e /individual/*) –, na melodia – na qual existe interdependência entre a irregularidade da expansão passional a nível local e a regularidade da concentração temática a nível global – e na relação entre as duas – na qual se confrontam, enfim, uma letra predominantemente objetiva e uma melodia predominantemente subjetiva. E, como esperamos ter demonstrado em nossa análise, é justamente essa tensão que fundamenta a materialidade textual – e não outra coisa – a partir da qual podem se desdobrar os sentidos.

The double form of “Maria Maria”

Abstract

It is proposed an analysis of “Maria Maria”, by Milton Nascimento and Fernando Brant, a song that seems to stand out in the repertoire of the group of musicians and songwriters known as Clube da Esquina. The aim is to enlighten, by examining the relationship between melody and lyrics, the semiotic conditions that underlie the generalized engagement of listeners with the significant possibilities at stake in the text.

Keywords

Maria Maria. Milton Nascimento. Song Semiotics.

REFERÊNCIAS

DINIZ, S. C. “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

DINIZ, S. C. Clube da Esquina *versus* Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 129-145, 2018.

GARCIA, L. H. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer*: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GUIMARÃES, S. A. H. “Maria Maria”: o percurso co(n)textual de uma recategorização pela via ressignificada da teoria. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 1015-1058, 2020.

MENEZES JÚNIOR, C. R. F. de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NUNES, T. G. A. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

OLIVEIRA, R. F. de. *Mil Tons de Minas*: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

SILVA, K. *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira*: análise de três canções de Milton Nascimento. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TATIT, L. *Semiótica da canção*: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

TATIT, L. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.