


O PERCURSO NA CIRCULARIDADE: ESTUDO DA EMOÇÃO NA LETRA, NA MÚSICA E NA VOZ

Carolina Lindenberg Lemos*

 <https://orcid.org/0000-0003-0114-2548>

Como citar este artigo: LEMOS, C. L. O percurso na circularidade: estudo da emoção na letra, na música e na voz. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 1-19, jan./abr. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLL15698

Submissão: novembro de 2022. **Aceite:** março de 2023.

Resumo: O que faz uma canção ser engajante? Na interpretação de Ella Fitzgerald de “Miss Otis regrets”, de Cole Porter, argumentamos que a composição particular de letra, música e voz é responsável pela mobilização da emoção na canção. Nesse sentido, analisamos os elementos passionais e a ressemantização de uma fórmula feita por meio de sua repetição e o papel do componente musical pela construção de contrastes inesperados e pelas ampliações de tessitura. Por fim, examinamos a apreensão e a valoração dos sentidos mobilizados no narrado pela instância da narração, fazendo da canção um objeto de valor.

Palavras-chave: Semiótica da canção. Repetição. Ella Fitzgerald. Afetos. Enunciação.

■ **A** canção “Miss Otis regrets”, de Cole Porter, apresenta-nos o percurso passionai de uma mulher. Dizemos conhecer as flutuações de seus estados de alma, mas, em verdade, apenas nos é relatada a sequência de eventos que desembocará em sua morte. Por conta disso, é muito difícil, em

* Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: carolina.lemos@ufc.br

cada sequência da letra, nomear a paixão que está sendo mobilizada. Ainda assim, resta uma impressão geral de que conhecemos os sofrimentos de Miss Otis.

Na realidade, conhecemos a história por meio do relato de um(a) criado(a), que foi incumbido(a) – não sabemos detalhes dessa determinação – de avisar uma outra pessoa da ausência de Miss Otis num compromisso. É nessa instância, na relação do narrador com o narrado, que aprenderemos não apenas o desenrolar da ação, mas também como interpretar as mobilizações passionais. Essa relação, entretanto, não é banal. Como dissemos, não é simples nomear as variações passionais: elas são mais aludidas do que ditas e é também nesse ponto que axiologias são apresentadas e negadas.

Assim, propomos, neste estudo, a investigação da relação narrador-narrado, tida como lugar de eleição do enunciador para a manipulação de tensões desse texto, nos quadros da semiótica discursiva e, em especial, seus desdobramentos tensivos (ZILBERBERG, 2011, 2012) e os desenvolvimentos da semiótica da canção (TATIT, 1997, 2007). A relação gira, nessa peça, em torno de uma mesma frase que se repete. A repetição recebe uso particular nessa dinâmica: sua interpretação sofre alterações importantes a cada parte do relato que se apresenta, chegando a mudar a referência apreendida. Em outras palavras, a cada repetição, imaginamos um cenário diferente descrito pela frase. Para analisar a mediação entre a narração e os valores apreendidos na enunciação, dividiremos as partes do texto, traçando uma relação com sua organização musical. Em seguida, investigaremos o percurso passional de Miss Otis por meio do encadeamento narrativo e das figuras que dão pistas dos estados de alma da protagonista. Por fim, estabeleceremos as diferenças entre o narrado e a narração e as formas como estão simbioticamente entrelaçados na construção do sentido global do texto.

ORGANIZAÇÃO TEXTUAL

Para chegar ao papel do narrador, traçaremos antes um quadro do relato que nos é apresentado. Nosso foco é a apreensão da caracterização passional da personagem Miss Otis, a construção da axiologia do texto e a mediação do narrador. Portanto, o eixo da análise é o componente verbal. Entretanto, é inegável que a expressão na forma de canção é também central para a organização desse relato. Assim, usaremos os elementos rítmicos e melódicos pertinentes para apoiar e evidenciar relações que, de outra forma, estariam sub-representadas na letra.

Como a história nos é apresentada em uma canção, ela é organizada em curvas melódicas que se repetem com variações na letra. Oferecemos, abaixo, o texto verbal organizado a partir da sua relação com a melodia. As letras maiúsculas indicam cada uma das três partes – a cada vez que mudam as letras, a melodia será retomada do início e repetida. Os algarismos arábicos representam uma frase distinta¹. A repetição do algarismo equivale à repetição da curva melódica. Assim, por exemplo, A1 e B1 têm letras distintas, mas a mesma melodia; A1 e A2 têm curvas melódicas distintas, mas participam da primeira parte da música.

¹ Não estamos nos fiando na terminologia musical. Entendemos por frase apenas uma sequência que corresponde aproximadamente a uma frase verbal e que tem uma certa coesão melódica.

Quadro 1 – Organização verbal e melódica de “Miss Otis regrets”

A1	Miss Otis regrets she's unable to lunch today
A2	<i>Madam</i> , Miss Otis regrets she's unable to lunch today
A3	She is sorry to be delayed
A4	But last evening down in Lover's Lane she strayed
A5	<i>Madam</i>, Miss Otis regrets she's unable to lunch today
B1	When she woke up and found that her dream of love was gone
B2	<i>Madam</i> , she ran to the man who had led her so far astray
B3	And from under her velvet gown
B4	She drew a gun and shot her lover down
B5	<i>Madam</i>, Miss Otis regrets she's unable to lunch today
C1	When the mob came and got her and dragged her from the jail
C2	<i>Madam</i> , they strung her upon the old willow across the way
C3	And the moment before she died
C4	She lifted up her lovely head and cried
C5	<i>Madam</i>, Miss Otis regrets she's unable to lunch today

Fonte: Elaborado pela autora.

Além da tripla repetição melódica e do fato de cada repetição conter cinco frases, há outras recorrências importantes a notar. A primeira delas é a insistência na frase “Miss Otis regrets she’s unable to lunch today”². Essa frase é peculiar por uma série de fatores. Primeiramente, ela encerra as três partes (em negrito no nosso quadro). No entanto, ela é muito pouco informativa. Não fosse o fato de ela ser repetida sem alteração³ alguma nas cinco vezes em que aparece na canção, ela expressa uma fórmula de polidez que, pela própria fixidez de seus termos, adquire um desgaste semântico.

Poderíamos, então, interpretar essa frase como mero pano de fundo: um elemento organizador que garante um lugar de repouso para o enunciatório da canção – algo como um refrão (TATIT, 1997, p. 24). Não negamos também esse papel: a fórmula feita associada ao conteúdo conhecido e retomado aponta para esse desgaste semântico e para uma cifra tensiva⁴ de pouco impacto. No entanto, a repetição é por demais regular e frequente (cinco recorrências numa canção de 15 frases). Mais ainda, há um descompasso radical entre a “pobreza” semântica dessa frase e o caráter trágico do relato que permeia suas ocorrências. A presença insistente da mesma frase e o descompasso patêmico entre as partes do texto sugerem que a equação tensiva é um pouco mais elaborada.

2 Tradução nossa: “Miss Otis sente não poder almoçar hoje”.

3 Há apenas alteração melódica em A1 e A2, mas A5, B5 e C5 têm, inclusive, a mesma melodia.

4 A cifra tensiva é um valor semiótico obtido a partir do encontro de uma valência de intensidade (a força e o impacto de um fato ou acontecimento) e uma valência da extensidade (o grau de concentração ou dispersão desse fato ou acontecimento) (ZILBERBERG, 2011, p. 66).

Apontamos em Lemos (2019) que a repetição insistente nega o progresso discursivo e, em função do caráter opositivo da linguagem, clama por uma retomada de direção. Em outras palavras, a repetição produz uma estagnação no texto: não há mudança, não há transformação, não há percurso, há apenas grandes ciclos que apontam sempre para o início do texto. A permanência nesse estado cria uma tensão, uma expectativa de retomada do percurso. Também aí poderíamos argumentar em favor de uma oscilação entre a frase que se reitera e a narração que avança. No entanto, iremos um pouco mais longe dizendo que o que se passa é uma ressemantização da frase desgastada, ou seja, a cada passo da narrativa que se desenrola, reinterpretemos a frase sempre num crescendo de sentido e de tensão.

OS GRANDES CICLOS DA NARRATIVA DE MISS OTIS

Veremos, então, de que forma a frase repetida pontua cada parte, encerrando os ciclos da narrativa. A cada nova fase, veremos um recrudescimento da tensão, associado a um incremento de sentido atribuído à frase, que se distancia pouco a pouco do seu estatuto de fórmula de polidez.

A narrativa se inicia por um aviso de que Miss Otis não comparecerá ao almoço planejado. O recado parece ser transmitido por um(a) empregado(a), dado o distanciamento nas fórmulas de tratamento: o uso de título e sobrenome para Miss Otis e o vocativo polido “Madam”⁵. Podemos ainda ir além e supor que esse empregado é, na verdade, uma mulher. Essa suposição está fundada em elementos mais sutis da tomada de posição desse ator-narrador. Não se trata de um relato isento. Há um posicionamento em favor de Miss Otis e uma familiaridade na descrição do vestido, na referência ao seu estado passionai (“in Lover’s Lane she strayed”)⁶, no adjetivo “lovely”⁷. Desenvolveremos as consequências dessas observações mais adiante, mas desde já podemos associar essa aproximação do narrador com Miss Otis, somada às fórmulas de tratamento, à figura da dama de companhia, da aia. O papel temático⁸ da aia que toma partido da moça que acompanha em detrimento da avaliação da coletividade ou de um dever em relação aos padrões encontra paralelos clássicos na literatura⁹.

Depois de dado o recado da ausência da ama, a aia explica que na noite passada Miss Otis se perdeu numa forte experiência amorosa (no original, “But last evening down in Lover’s Lane she strayed”). Ora, já aí temos um contraste importante entre a programação da frase feita e uma intencionalidade ou uma sensibilidade trazida pela referência ao impacto afetivo (LANDOWSKI, 2007), mas o relato ainda está vago e podemos supor apenas uma dor amorosa que não entra em grande choque com a figura de uma aristocrata que se desenha¹⁰. Sendo assim, as primeiras ocorrências dessa frase central não estão, afinal, tão problematizadas.

5 O vocativo pode ser traduzido por “minha senhora”, ou por uma das inúmeras corruptelas que o português conhece: “sinhá”, “iajá” etc.

6 Tradução nossa: “ela se perdeu no caminho dos apaixonados”.

7 “Lovely” pode ser traduzido por “graciosa”.

8 O papel temático é a representação de um tema concentrado em torno de um sujeito ou um adjuvante, por exemplo (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 496).

9 Ver o papel da aia em “Romeo and Juliet”, de William Shakespeare (1982).

10 Outras figuras reforçam a ideia de que Miss Otis é uma aristocrata, mas o fato de ter uma criada e estabelecer compromissos de almoço com outras senhoras a quem se deve dirigir por “madam” já dá pistas de seu estatuto social.

Em seguida, na parte a que chamamos B, a aia apresenta mais um desenvolvimento da narrativa. Miss Otis, se descobrindo enganada, vai até seu amante e o mata a tiros. A expressão em inglês “shoot down” não implica necessariamente a morte, mas frequentemente sim¹¹. A continuação da história e a sanção¹² que recebe Miss Otis fazem crer que o desfecho foi de fato a morte do amante.

Entra aqui um outro desdobramento da história. Miss Otis cometeu um crime. Saímos mais claramente do circuito doméstico de uma mulher que sofre por amor e entramos na esfera pública. A ausência da protagonista para o almoço, mais uma vez repetida ao final da parte B, ganha outra dimensão: ela está agora impedida de ir, talvez por uma determinação legal – a essa altura ainda não sabemos.

Entretanto, mais importante que as questões pragmáticas envolvidas com o seu compromisso perdido, o que esse novo trecho nos apresenta é um acréscimo passional maior do que aquele que se colocou na primeira parte. Por meio do fazer de Miss Otis, percebemos uma forte mobilização patêmica. Sua atitude, somada à ferida amorosa, toma as configurações de uma vingança, ou mesmo de uma reação colérica. Na esteira do conhecido artigo de Greimas (2014), “Sobre a cólera: estudo de semântica lexical”, sabemos que essas reações passionais, que instauram um sujeito do fazer onde antes só havia um sujeito de estado, são precedidas de um encadeamento narrativo que envolve uma crise fiduciária e objetual. Se, por um lado, essa crise fiduciária e objetual conclui um contrato amoroso suposto nas figuras do amante e da “*Lover’s Lane*”, por outro lado, é condição necessária – ainda que não suficiente, como aponta Greimas – para o início de um programa de compensação: nesse caso, o assassinato do amante.

É por meio desse encadeamento narrativo e jogo de pressuposições que o fazer de Miss Otis nos apresenta também o seu estado passional. Por definição, só nos é dado ver o parecer: “o olhar alheio, portanto, tem somente o parecer como base de inferências sobre o ser do sujeito” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999). Essa característica – que forma também um postulado teórico da semiótica – é ainda mais acentuada nesse texto pela debreagem enunciativa e pela instauração de um narrador não onisciente (BARROS, 2001, p. 83), além de francamente distanciada por conta de sua posição social. Fica, assim, esclarecida a relação que aponhamos acima de que é principalmente por meio do fazer que chegaremos a indícios do estado passional da protagonista.

No episódio seguinte (C), confirma-se a sanção negativa pela prisão de Miss Otis, para logo ser substituída por uma outra forma mais cabal. Miss Otis é tirada da cadeia por uma multidão para ser enforcada. Novamente, é preciso reinterpretar a frase: Miss Otis não virá não apenas por estar detida, mas por estar morta.

Como vimos, então, o desdobramento pragmático do crime conduz a uma reinterpretação da frase “Miss Otis regrets...”, assim como a sua morte subsequente traz uma “definitude” contraditória à transitoriedade aparente de “today” (hoje) – como se o compromisso pudesse ser retomado no futuro. Ademais, também a dimensão passional ressignifica a frase. Esse caminho é um tanto mais

11 O Cambridge Dictionary *on-line* apresenta a seguinte definição para “shoot someone down”: “to shoot and usually kill someone, showing no sympathy”, ou seja, “atirar e, em geral, matar alguém sem demonstrar nenhuma empatia” (CAMBRIDGE, 2023, tradução nossa).

12 De origem legal, a sanção aqui diz respeito aos julgamentos sobre o fazer do sujeito em seu percurso. Tal julgamento pode ser proferido por um ator individual em posição para tal ou pela coletividade (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 426-427).

sutil. Por um lado, vemos a criação de uma escala que vai de uma disposição patêmica forte – a infelicidade amorosa – a uma sanção negativa externa e forçada na forma da prisão, culminando no extremo da sanção com a morte da protagonista. O componente trágico vai, assim, recrudescendo e, portanto, afastando-se cada vez mais da frase feita. Dito de outra forma, o contraste entre a história de Miss Otis e o recado da criada vai ficando a cada vez mais marcante.

Podemos considerar a frase que anuncia a ausência de Miss Otis e as razões para sua ausência como pertencentes a camadas distintas da história. Nesse sentido, o tom trágico da narrativa não se deixaria transferir para a frase fria e corriqueira. Algo se perde, porém, no sentido do texto se esse caminho for escolhido. A canção forma um todo de sentido e isso quer dizer que esperamos que as partes mantenham relações entre si e com esse todo. A justaposição de elementos discrepantes está na raiz de uma poeticidade. O contraste da frase corriqueira com o acontecimento excepcional choca as expectativas do enunciário e transpõe a força do acontecimento do nível do enunciado para o nível da enunciação.

A percepção de que a cada enunciação da frase “Miss Otis regrets...” há uma mudança de sentido e, mais ainda, um caminho na direção de maior disjunção, está bastante ressaltada na excepcional interpretação de Ella Fitzgerald. Três vezes a frase “Madam, Miss Otis regrets she’s unable to lunch today” é repetida no fechamento de cada parte. Na partitura que usamos para efeitos de comparação (PORTER, 1959, p. 60-62)¹³, anexa a este artigo, a curva melódica é a mesma para as três ocorrências. Não na versão de Fitzgerald. A primeira frase da cantora é realmente muito próxima da versão em papel, já a segunda sofre importantes alterações. Para a nota que equivale à sílaba “Ma” de “Madam”, a intérprete sobe cinco semitons, de tal forma que “Madam” não é mais cantado de forma ascendente, mas descendente. Isso também acontece com “Miss Otis”: sobe três tons para “Miss” e desce para “Otis”. Por si sós, essas alterações já desestabilizam as expectativas, pois desenham uma curva com direção diferente da primeira ocorrência (e da partitura). No entanto, a análise pode ir além.

No arranjo da partitura, “Otis regrets she’s unable to” traz todas as sílabas cantadas na mesma altura. Nessa frase da parte B, Ella canta “un-” nove semitons abaixo. Ao fazer isso, aumenta enormemente a tessitura da música, que até então não contava com nenhuma nota tão grave. Tatit (1997, p. 25) observa uma “correspondência quase imediata entre as grandes inflexões melódicas de tessitura e as tensões emocionais reveladas pelos cantores de temas românticos”¹⁴. As canções de temas passionais, ao explorar mais as variações de altura, tendem a colocar em evidência a disjunção do sujeito e seu objeto. Nesses termos, há uma associação entre os saltos intervalares e a cisão entre o sujeito e o objeto. Assim, ao ampliar a tessitura musical, a intérprete põe mais ênfase no caráter disfórico da letra que se apresenta.

Na conclusão da terceira parte, Ella Fitzgerald também manipula as alturas, mas numa outra direção. Em vez de subir um pouco no início para, em seguida,

13 A partitura retirada do *songbook* de Cole Porter (1959) não apresenta o tom escolhido por Ella Fitzgerald. Todas as observações que faremos acerca de alterações nas alturas realizadas pela intérprete e das anotações feitas à mão na própria partitura são tomadas proporcionalmente, ou seja, como se tivéssemos transposto a canção para o seu tom. Assim, não usaremos as notas em si, mas uma relação entre quanto a cantora subiu ou desceu em semitons e a altura em que se esperava que ela cantasse, estivesse a partitura adaptada para sua voz.

14 Para maiores detalhes do papel da tessitura, da direção da curva melódica e dos saltos e do andamento na construção de canções passionais, ver Tatit (2007, p. 94-128).

fazer um grande salto descendente, ela promove diretamente um salto para a nota mais aguda da canção, que também não estava prevista na partitura. Ao cantar a sílaba “Miss”, sobe dez semitons em relação à nota original¹⁵. Essa mudança também gera, localmente, um salto importante em relação às notas vizinhas e muda a curva melódica. No entanto, mais central que isso é o fato de que, ao emitir na segunda frase uma sílaba nove semitons abaixo da versão da partitura e, na terceira, uma nota dez semitons acima, Ella transforma a tessitura da canção, tornando-a muito mais passional. No contexto da frase feita, ao inscrever modulações de altura numa frase originalmente mais regular e produzir diferenças a cada interpretação, Ella Fitzgerald parece refletir na expressão melódica as variações de sentido que a frase adota a cada vez que é enunciada e a cada momento que conhecemos uma nova parte da narrativa.

Essa amplitude melódica aparece num outro trecho da canção, mas também por escolha da intérprete (não estava prevista na partitura). Na sequência final da narrativa, no momento em que está prestes a morrer, Miss Otis levanta os olhos para o céu e chora, numa forte alusão à figura clássica da Pietà. A letra diz “And the moment before she died / she lifted up her lovely head and cried”. “The” é a sílaba mais grave e “-ly” (de “lovely”) é a mais aguda, numa distância total de 17 semitons.

Nesse processo de manipulação de alturas associado à ideia de que a frase permeia e pontua a história de Miss Otis, começamos a sair da monotonia da frase feita e a entrar num processo de ressignificação daquilo que antes era desgastado.

DUAS FORMAS DE EMERGÊNCIA DO SENTIDO

Já sugerimos acima que, para sentirmos o impacto do relato de Miss Otis, é preciso reconhecer uma transposição da força do acontecimento do narrado para a enunciação, como num sincretismo de níveis. Vamos aqui passar a traçar novos paralelos e relações para mostrar que operações estão na base dessa relação, ou seja, por que não há isenção e verdadeiro distanciamento entre as duas instâncias.

Numa discussão acerca das propostas semióticas para o tratamento do sensível, Eric Landowski (2005, p. 101-104) cria uma escala que tem, como pontos extremos, duas instâncias de não sentido: de um lado, o contínuo absoluto do cotidiano, tornado banal pela insignificância; de outro, o excesso de descontinuidades e quebras, o caos do aleatório tornado insensato¹⁶. Propomos interpretar o fazer de Miss Otis e sua aia como duas ocorrências de instauração do sentido por meio dos processos de negação do não sentido, conforme previsto por Landowski (2005).

O trajeto de Miss Otis

O descontínuo aleatório, para Greimas (2017), está ligado à fratura estética que introduz o sensível no mundo insignificante do cotidiano. No entanto, Landowski (2005, p. 103) sugere que, se generalizarmos a questão, esse acidente pode ser

15 Também na sílaba “-ble” (da palavra “unable”), sobe oito tons em relação ao arranjo anotado.

16 Os dois polos propostos por Landowski (2005) guardam semelhanças com os extremos especulativos que discutimos em Lemos (2019, p. 106-108). Entretanto, estávamos ali tratando de limites impossíveis, de não textos. Landowski, por sua vez, está no limiar do não sentido, do tédio e do insensato: todas possibilidades plausíveis, ainda que raras e limítrofes.

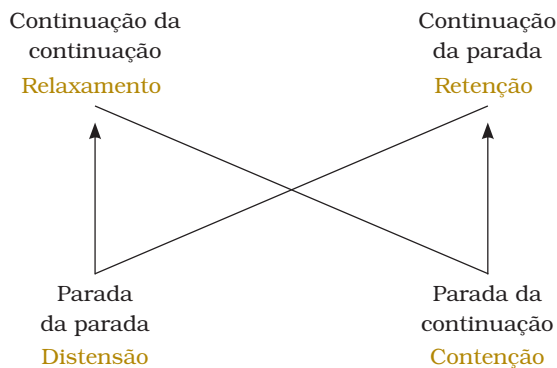
de qualquer ordem e, portanto, o descontínuo pode surgir de forma disfórica. Na história de Miss Otis, a traição ou a decepção amorosa toma a forma desse descontínuo devastador. Se uma traição é um lugar comum no universo literário e na vida cotidiana, a percepção daquele que é traído será condicionada pela imagem de si mesmo e do outro que construiu e pela dimensão que toma o evento que vem romper essa confiança na imagem (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999; HARKOT-DE-LA-TAILLE; TAILLE, 2004). Sendo assim, a traição pode surgir como insensata. Trata-se da irrupção de um acontecimento disfórico que coloca o sujeito na modalidade do sofrer (ZILBERBERG, 2012, p. 20-21, 29).

Como já apontamos anteriormente, não nos é dado ver detalhes das condições que levaram Miss Otis a atirar em seu amante, mas a violência de sua reação faz supor uma intensa decepção. Miss Otis parece, então, buscar ultrapassar o insensato daquilo que lhe sobreveio, por meio da restauração de uma ordem (LANDOWSKI, 2005, p. 102), uma busca pelo equilíbrio rompido (GREIMAS, 2014, p. 248-249; ZILBERBERG, 2011, p. 169).

Em termos de fluxos aspectuais, a traição ou decepção inferida no texto (“the man who had led her so far astray”)¹⁷ configuram uma parada na continuação, ou seja, o evento aleatório previsto por Landowski, que perturba a ordem e rompe a possibilidade de trajeto. Para Zilberberg (2011, p. 168), esse evento aleatório tem a configuração de um acontecimento: “[no] ‘calor’ do acontecimento – o ‘calor’ é uma metáfora que remete ao ápice, ou seja, ao paroxismo da intensidade – a afetividade está em seu auge e a legibilidade é nula”. É importante para a relação entre a teoria de Landowski e a de Zilberberg a questão da ausência de “lisibilidade”. No auge do acontecimento, é impossível ao sujeito compreender o seu sentido.

A escolha de vocabulário é bastante significativa: “But last evening down in Lover’s Lane she strayed”¹⁸. O verbo *stray* supõe um desvio do caminho, perda de direção. A permanência nesse estado (continuação da parada) é insuportável, é a permanência no não sentido. Assim, a ação da protagonista vai na direção da retomada do fluxo: a parada da parada (ZILBERBERG, 2006, p. 147). A figura abaixo ilustra esse agenciamento de fluxos:

Figura 1 – Esquema de paradas e continuações



Fonte: Elaborada pela autora com base em Tatit (2002, p. 200-201).

¹⁷ Tradução nossa: “o homem que a tinha tirado de seu rumo”.

¹⁸ Tradução nossa: “Mas na noite passada ela se perdeu no caminho dos apaixonados”.

Voltando aos termos de Landowski, ao caos do acaso segue-se uma busca pela ordem na ação de Miss Otis. Entretanto, como descobriremos na terceira parte, ao agir dessa forma, a protagonista não adotou um destinador¹⁹ condizente com os valores do grupo em que circula, que exige certas linhas de comportamento (HARKOT-DE-LA-TAILLE; TAILLE, 2004, p. 22-24). Não agindo, então, segundo os valores considerados “corretos” pelo grupo, uma nova sanção virá de fora. O grupo nega a sanção despassionalizada da justiça (GREIMAS, 2014, p. 251-252): “when the mob came and got her and dragged her from the jail”²⁰.

Harkot-de-La-Taille e Taille (2004, p. 24-25) apontam um contraste entre uma cultura mais individualista atual e um mundo mais tradicional de valores, que começa a perder força a partir da década de 1950. Essa oposição parece estar instaurada em nossa história. Os valores coletivos não adotados por Miss Otis lhe são impostos pelo grupo de que participa, da forma mais definitiva possível. Apesar de ser essa a história que nos é relatada, tal posição não é a que permanece como valor central do texto para seu enunciatário.

A história da aia

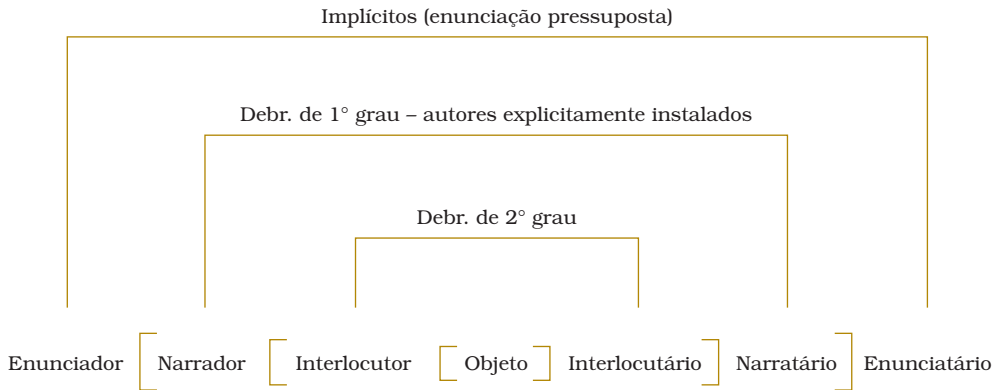
Abordamos, acima, o percurso de Miss Otis tomado sob uma perspectiva interna dos “interlocutores”, ou seja, ora do ponto de vista da protagonista, ora do ponto de vista do grupo que escolhe puni-la. No entanto, a história é contada por um narrador. A aia traz, em seu relato, uma outra posição. Ao descrever a protagonista com figuras de aproximação e de delicadeza, falando de seu estado passional, descrevendo seu vestido, usando um adjetivo como “lovely” e construindo a figura da Pietà, que comentamos anteriormente, a criada se coloca em oposição à violência da descrição da cena de enforcamento. Na frase “when the mob came and got her and dragged her from the jail” (nota 20), temos a figura da multidão que arrasta Miss Otis para fora da cadeia. Se a ideia de arrastar alguém para fora de um lugar difícil de sair, como a prisão, já sugere um grau de violência, sua associação aos traços aumentativos e desordenados da noção de multidão, na qual não uma, mas várias pessoas agem sobre uma única mulher, torna a violência do ato extrema. A aia apresenta, assim, um outro valor, uma nova sanção, oposta à axiologia do grupo²¹.

Sua posição como narradora tem força sobre toda a narrativa por ser englobante, conforme ilustrado no esquema de Barros (2001) reproduzido aqui:

19 O destinador é um dos actantes da narrativa. Como figura transcendente, ele nem sempre aparece como personagem nos textos, mas se faz presente no conjunto de valores adotados pelo sujeito (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 132).

20 Tradução nossa: “Quando a multidão veio e apanhou-a e arrastou-a da prisão”.

21 A análise de Tatit (2001, p. 45-55) para a letra de “Quando o samba acabou”, de Noel Rosa, encontra a mesma alternância de axiologia: os malandros decidem que aquele que perde a disputa perde a namorada. O vencido acaba por se matar na encruzilhada. Rosinha, objeto dos malandros, sanciona diferentemente e presta homenagem ao malandro que cometeu o suicídio. Não há uma figura de narrador instaurado no texto, como em “Miss Otis regrets”, mas há uma figura mais abrangente da lua, que acompanha a sanção de Rosinha: “de noite não houve lua, ninguém sambou”.

Figura 2 – Esquema da esfera de ação dos agentes do discurso

Fonte: Barros (2001, p. 75).

Ao contar a história, o narrador realiza um fazer pragmático de comunicação e um fazer cognitivo, no qual demonstra um saber, mas também realiza uma sanção (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 327). O fazer cognitivo é “hierarquicamente superior à dimensão pragmática que lhe serve de referente interno” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 64). No entanto, a aia não é o destinador legítimo dessa narrativa, uma vez que não pode interferir na sanção pragmática e sua *performance* é principalmente cognitiva.

A esfera pragmática de sua ação está no diálogo suposto pela expressão “Madam”. Toda a canção se apresenta no registro enuncivo²². A única ocorrência enunciativa é esse vocativo. No componente verbal, o vocativo é um elemento estrangeiro: não se liga sintaticamente a nenhuma outra palavra da frase, pode ser inserido no início, no meio ou ao final da oração, enfim, não há uma restrição ou conexão com os demais elementos. Na canção, essa posição ímpar é acentuada pela estrutura harmônica: o compositor escolhe não usar notas tônicas (que caracterizariam uma conclusão de frase), nem dominantes (que são usadas para introduzir uma nova frase, uma resposta) para a expressão “madam”, ambas formas consagradas de passagem de uma frase a outra. “Madam” aparece entre as frases, quebrando a estrutura de pergunta e resposta. A interpretação de Ella Fitzgerald vai além e cria um contraste rítmico entre “madam” e as frases em volta, que não estava previsto na partitura²³. Esses contrastes põem em relevo a única instância enunciativa, acentuando a característica de diálogo.

Voltando à frase feita, núcleo do recado da ausência de Miss Otis, vemos aí os ares da programação, do contínuo monótono e insignificante. A frase, como dissemos, é dessemantizada pelo desgaste do uso; é a outra figura do não sentido de que trata Landowski (2005, p. 102): aquela que se dá pela continuidade ininterrupta. Todavia, ao repetir tantas vezes a frase, cria-se um desconforto: é

²² Registro enunciativo e enuncivo dizem respeito à instauração, no interior do texto, de um centro dêitico (eu-aqui-agora) ou de seu apagamento, respectivamente. Nesse caso, estamos mais particularmente discutindo a instauração de uma *debreagem* atencial, a presença ou ausência da relação eu-tu (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 111-113).

²³ A célula rítmica original era colcheia, semínima, colcheia (ver na partitura a primeira ocorrência de “O-tis re”). Ella canta essa célula como semínima, colcheia, colcheia, exceto em “madam”, que mantém o ritmo da versão escrita. Em outras palavras, onde antes havia uma identidade rítmica entre as partes (todas cantadas a partir da mesma célula rítmica), a cantora cria uma diferença, aumentando a estranheza de “madam” por relação ao resto.

a continuação do vazio de sentido. Em termos que discutimos anteriormente (LE MOS, 2015), a própria repetição sem alterações já é um princípio de ressignificação, minimamente pela criação do incômodo, que toma a forma de uma pergunta: para que repetir se o recado já foi dado? Aonde vamos se não vamos a lugar nenhum? Mais ainda, a narradora não se contenta em repetir o recado programado e escolhe contar a história por trás da ausência. Assim, nega o contínuo e instaura o sentido através de sua ação, que destoa e contrasta com a frase feita e pouco semantizada.

Toda a mobilização passional está no narrado. A narração privilegia o fazer cognitivo, a dimensão inteligível. Ela promove a distância necessária para que possamos entender a relação entre os eventos que se sucedem. No entanto:

[...] não é possível opor conceitualmente o sentir, com o seu caráter imediato, à reflexividade do conhecer, nem separá-los analiticamente. [...] essas duas formas complementares de um único saber sobre o mundo misturam-se e, provavelmente, até se reforçam uma a outra (LANDOWSKI, 2005, p. 95).

Por essa relação simbiótica entre sentir e conhecer e por toda a relação que apontamos entre o narrado e a narração, a dimensão passional da história de Miss Otis permeia todos os níveis do enunciado.

A posição social da aia, associada ao fato de que se dirige a uma figura aristocrática (“Madam”), cria o contraste da posição doméstica com a posição social. Há, portanto, uma “intertextualidade ‘interna’ de vozes que falam e polemizam no texto” (BARROS, 1994, p. 4). Isso promove, além de uma mudança nos valores axiológicos do texto e uma transferência de esferas passionais, uma outra forma de poeticidade. Segundo a proposta de Barros (1994, p. 6), opõem-se discursos autoritários, monofônicos, e discursos poéticos, polifônicos. Esses últimos são os que instalam “internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições”. Assim, tendo esse vocativo posto em destaque por mecanismos verbais e musicais – tanto da composição quanto da interpretação –, como eixo da explicitação da polifonia, cria-se um texto poético, que é esteticamente trabalhado e ideologicamente comprometido.

O LUGAR DA ENUNCIÇÃO

Neste estudo, investigamos as relações entre o narrado e a narração. Argumentamos que, por meio de mecanismos verbais e musicais, os estados de alma mobilizados no narrado eram transpostos para a narração de tal forma a criar o tom trágico e passional da canção²⁴. É assim que a oscilação entre a frase feita e as partes da narrativa, as escolhas de figuras, a exploração da tessitura melódica, os contrastes rítmicos criam relevos no enunciado.

Ao observarmos esses agenciamentos sintáticos do texto, faz-se entrever a figura do enunciador, de que ainda não tratamos – permanecemos na figura do narrador. No entanto, o narrador é “um ator que engloba os papéis actanciais de Sujeito e Destinador discursivos” (BARROS, 2001, p. 81). Se ele nem sempre reflete a posição do enunciador²⁵, em “Miss Otis regrets”, narrador e enunciador

24 Fosse distanciadas as instâncias, talvez se criasse um texto cômico. As histórias dos palhaços de que tanto rimos são frequentemente trágicas, não fosse a forma de apresentação.

25 Ver estudo de Cruz (2009) acerca da relação polêmica entre narrador e enunciador na obra de Machado de Assis.

parecem estar sincretizados. Isso fica claro se, mais uma vez, considerarmos a relação entre o componente verbal e o musical.

Todos os pontos que levantamos acima acerca da melodia e do ritmo foram no sentido de destacar a narração (como, por exemplo, o papel de “Madam” no relato). Um outro exemplo musical talvez dê a exata dimensão dessa relação. Na frase 4 de cada parte (A4, B4 e C4), o compositor insere mais um compasso alongando o resultado. Na interpretação, Ella Fitzgerald, de forma distinta, também alonga os tempos. Ora, esse é o trecho de maior mobilização passional em todas as partes no componente verbal. Ao determinar maior permanência ali, onde há maior carga afetiva, o enunciador acentua a tristeza do relato da aia. Para Landowski, o fazer estético do sujeito é uma:

[...] atividade que pressupõe uma vontade consciente para sustentar a busca do valor e do sentido – e que necessita uma certa extensão temporal, de tal maneira que o encontro com o sentido aparecerá então com o resultado de um processo interativo e não mais como um dom gratuito (LANDOWSKI, 2005, p. 104).

Por mais contraditório que possa parecer, ao repetir o recado, a aia está abandonando os deveres de uma breve missiva e empreende seu tempo em relatar a história de Miss Otis. Também assim o enunciador alarga as temporalidades e constrói um objeto de valor.

THE PATH IN CIRCULARITY: A STUDY OF EMOTION IN LYRICS, MUSIC, AND VOICE

Abstract: What makes for an engaging song? In Ella Fitzgerald’s interpretation of Cole Porter’s “Miss Otis regrets”, we argue that the peculiar composition of lyrics, music, and voice is responsible for the mobilization of emotions. We thus analyze the passion elements and re-semantization of a formulaic expression through its repetition and the role of the musical component in the construction of unexpected contrasts and range expansion. Finally, the apprehension and valorization of meanings mobilized in the narrative by the narration instance is discussed, making the song an object of value.

Keywords: Semiotics of song. Repetition. Ella Fitzgerald. Affection. Enunciation.

REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 1-9.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.
- CAMBRIDGE Dictionary. *Shoot someone down*. [s. d.]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/shoot-down>. Acesso em: 4 maio 2023.
- CRUZ, D. F. da. *O éthos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2009.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. 2. ed. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017.

- GREIMAS, A. J. Sobre a cólera: estudo de semântica lexical. In: GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014. p. 233-253.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. *Ensaio semiótico sobre a vergonha*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, E.; TAILLE, Y. Construção ética e moral de si mesmo. In: SOUZA, M. T. T. C. de (org.). *Os sentidos de construção: o si mesmo e o mundo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. p. 69-101.
- LANDOWSKI, E. Avant-propos: ajustements stratégiques. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, [s. l.], n. 110, 2007. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/66>. Acesso em: 26 abr. 2011.
- LANDOWSKI, E. Para uma semiótica sensível. *Educação e Realidade*, [s. l.], v. 30, n. 2, p. 93-106, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/12417>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- LEMONS, C. L. Complexidade da repetição. *Estudos Semióticos*, [s. l.], v. 15, n. especial, p. 104-121, 2019. DOI 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.154652. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/154652>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- LEMONS, C. L. *Condições semióticas da repetição*. 2015. Tese (Doutorado em Letras e em Langues et Lettres) – Universidade de São Paulo, São Paulo; Université de Liège, Liège, 2015. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-09062015-111352/publico/2015_CarolinaLindenbergLemos_VCorr.pdf. Acesso em: 4 fev. 2019.
- PORTER, C. *The Cole Porter song book*. Nova York: Simon and Schuster, 1959.
- SHAKESPEARE, W. Romeo and Juliet. In: MASTERS LIBRARY (ed.). *The complet works of William Shakespeare*. Minneapolis: Amaranth Press, 1982. p. 733-761.
- TATIT, L. Abordagem do texto. In: FIORIN, J. L. (org.). *Introdução à linguística I: objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 187-209.
- TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- TATIT, L. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007.
- ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê, 2011.
- ZILBERBERG, C. *La structure tensiva suivie de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.
- ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

ANEXO – PARTITURA ANOTADA DE “MISS OTIS REGRETS” (PORTER, 1959)

①



Miss Otis Regrets

1934

Andantino

mp

Miss O-tis re-grets she's un-a-ble to lunch to-day, Ma-dam. Miss

p

O-tis re-grets she's un-a-ble to lunch to-day. She is

Copyright © 1934 by HARMS, INC.

60

single chord, single slower bar ②

sor-ry to be de-layed, But last eve-ning down in Lov-er's Lane she strayed,

Ma-dam... Miss O-tis re-grets she's un-a-ble to lunch to-day.

dim. *poco rit.*

Refrain

When she woke up and found that her dream of love was gone,
(When the) mob came and got her and dragged her from the jail,

P a tempo

Ma-dam, She ran to the man who had led her so far a-
Ma-dam, They strung her up-on that old wil-low a-cross the

(2)

stray, way, And from un - der her vel - vet she
And the mo - ment be - fore she

gown died She drew a gun and shot her lov - er and
She lift - ed up her lov - 'ly head and

down, cried, Ma - dam, Miss O - tis re - grets she's un -
Ma - dam, Miss O - tis re - grets she's un -

a - ble to lunch to - day. When the
a - ble to lunch to - day.

poco rit. *mp* *p* *8...*

④

E^b B^b7 E^b7 A^b E^b7 A^b $Fm6$ E^b E^b7
 sor-ry to be de-layed, But last eve-ning down in Lov-er's Lane she strayed,

Fm E^b $Cm6$ B^b7 E^b
 Ma-dam, Miss O-tis re-grets she's un-a-ble to lunch to-day.

Refrain E^b B^b7 E^b E^b7
 When she woke up and found that her dream of love was gone,
 (When the) mob came and got her and dragged her from the jail,

Fm E^b
 Ma-dam, She ran to the man who had led her so far a-
 Ma-dam, They strung her up-on that old wil-low a-cross the

5

stray, And from un - der her vel - vet
way, And the mo - ment be - fore she

gown died She drew a gun and shot her lov - er
She lift - ed up her lov - ly head and

down, Ma - dam. Miss O - tis re - grets she's un -
cried, Ma - dam, "Miss O - tis re - grets she's un -

a - ble to lunch to - day. When the
a - ble to lunch to - day?"

poco rit. *mp* *p* 8...

single bar, slower

dim.

1. 2. Eb

6

Handwritten red annotations on the musical score include: a bracket over the first two measures of the vocal line; a bracket over the third measure of the vocal line; a bracket over the fourth measure of the vocal line; a bracket over the fifth measure of the vocal line; a bracket over the sixth measure of the vocal line; a bracket over the seventh measure of the vocal line; a bracket over the eighth measure of the vocal line; a bracket over the ninth measure of the vocal line; a bracket over the tenth measure of the vocal line; a bracket over the eleventh measure of the vocal line; a bracket over the twelfth measure of the vocal line; a bracket over the thirteenth measure of the vocal line; a bracket over the fourteenth measure of the vocal line; a bracket over the fifteenth measure of the vocal line; a bracket over the sixteenth measure of the vocal line; a bracket over the seventeenth measure of the vocal line; a bracket over the eighteenth measure of the vocal line; a bracket over the nineteenth measure of the vocal line; a bracket over the twentieth measure of the vocal line; a bracket over the twenty-first measure of the vocal line; a bracket over the twenty-second measure of the vocal line; a bracket over the twenty-third measure of the vocal line; a bracket over the twenty-fourth measure of the vocal line; a bracket over the twenty-fifth measure of the vocal line; a bracket over the twenty-sixth measure of the vocal line; a bracket over the twenty-seventh measure of the vocal line; a bracket over the twenty-eighth measure of the vocal line; a bracket over the twenty-ninth measure of the vocal line; a bracket over the thirtieth measure of the vocal line; a bracket over the thirty-first measure of the vocal line; a bracket over the thirty-second measure of the vocal line; a bracket over the thirty-third measure of the vocal line; a bracket over the thirty-fourth measure of the vocal line; a bracket over the thirty-fifth measure of the vocal line; a bracket over the thirty-sixth measure of the vocal line; a bracket over the thirty-seventh measure of the vocal line; a bracket over the thirty-eighth measure of the vocal line; a bracket over the thirty-ninth measure of the vocal line; a bracket over the fortieth measure of the vocal line; a bracket over the forty-first measure of the vocal line; a bracket over the forty-second measure of the vocal line; a bracket over the forty-third measure of the vocal line; a bracket over the forty-fourth measure of the vocal line; a bracket over the forty-fifth measure of the vocal line; a bracket over the forty-sixth measure of the vocal line; a bracket over the forty-seventh measure of the vocal line; a bracket over the forty-eighth measure of the vocal line; a bracket over the forty-ninth measure of the vocal line; a bracket over the fiftieth measure of the vocal line; a bracket over the fifty-first measure of the vocal line; a bracket over the fifty-second measure of the vocal line; a bracket over the fifty-third measure of the vocal line; a bracket over the fifty-fourth measure of the vocal line; a bracket over the fifty-fifth measure of the vocal line; a bracket over the fifty-sixth measure of the vocal line; a bracket over the fifty-seventh measure of the vocal line; a bracket over the fifty-eighth measure of the vocal line; a bracket over the fifty-ninth measure of the vocal line; a bracket over the sixtieth measure of the vocal line; a bracket over the sixty-first measure of the vocal line; a bracket over the sixty-second measure of the vocal line; a bracket over the sixty-third measure of the vocal line; a bracket over the sixty-fourth measure of the vocal line; a bracket over the sixty-fifth measure of the vocal line; a bracket over the sixty-sixth measure of the vocal line; a bracket over the sixty-seventh measure of the vocal line; a bracket over the sixty-eighth measure of the vocal line; a bracket over the sixty-ninth measure of the vocal line; a bracket over the seventieth measure of the vocal line; a bracket over the seventy-first measure of the vocal line; a bracket over the seventy-second measure of the vocal line; a bracket over the seventy-third measure of the vocal line; a bracket over the seventy-fourth measure of the vocal line; a bracket over the seventy-fifth measure of the vocal line; a bracket over the seventy-sixth measure of the vocal line; a bracket over the seventy-seventh measure of the vocal line; a bracket over the seventy-eighth measure of the vocal line; a bracket over the seventy-ninth measure of the vocal line; a bracket over the eightieth measure of the vocal line; a bracket over the eighty-first measure of the vocal line; a bracket over the eighty-second measure of the vocal line; a bracket over the eighty-third measure of the vocal line; a bracket over the eighty-fourth measure of the vocal line; a bracket over the eighty-fifth measure of the vocal line; a bracket over the eighty-sixth measure of the vocal line; a bracket over the eighty-seventh measure of the vocal line; a bracket over the eighty-eighth measure of the vocal line; a bracket over the eighty-ninth measure of the vocal line; a bracket over the ninetieth measure of the vocal line; a bracket over the ninety-first measure of the vocal line; a bracket over the ninety-second measure of the vocal line; a bracket over the ninety-third measure of the vocal line; a bracket over the ninety-fourth measure of the vocal line; a bracket over the ninety-fifth measure of the vocal line; a bracket over the ninety-sixth measure of the vocal line; a bracket over the ninety-seventh measure of the vocal line; a bracket over the ninety-eighth measure of the vocal line; a bracket over the ninety-ninth measure of the vocal line; a bracket over the hundredth measure of the vocal line.

Miss O-tis re-grets she's un - a - ble to lunch to - day,