

THE RIZHOME ON BASE OF *O TRENZINHO DO CAIPIRA*

O RIZOMA NA BASE D'*O TRENZINHO DO CAIPIRA*

Daniel Perico GRACIANO

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Mônica Baltazar Diniz SIGNORI

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

RESUMO

Este trabalho aponta para a possibilidade de um diálogo entre o conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari, e a semiótica de linha francesa, construindo-se uma alternativa de interpretação das instâncias mais profundas do percurso gerativo do sentido. Nosso objeto de análise é a tocata O trezinho do caipira, quarto movimento da peça Bachianas Brasileiras n.2, que nos serviu de inspiração para o desenvolvimento das ideias aqui propostas.

ABSTRACT

This study points to the possibility of a dialogue between the rhizome concept of Deleuze and Guattari, and the French line semiotics, building up an alternative interpretation of the deepest instances of generative sense route. Our object of analysis is the toccata O trezinho do caipira, from the fourth movement of the piece Bachianas Brasileiras n.2, which was our inspiration for the development of the ideas proposed here.

PALAVRAS-CHAVE

Semiótica Greimasiana, Rizoma, Música.

KEYWORDS

Greimas semiotic, Rhizome, Music.

Entre semiótica e psicanálise um pouco de música

As relações interdisciplinares vêm assumindo lugar de destaque entre as mais diversas teorias no campo das ciências humanas, graças aos significativos progressos gerados pelo compartilhamento do saber: o choque gera ruptura, que age como importante mola propulsora para o surgimento de novas concepções. A superação dos impasses epistemológicos, tal como as grandes revoluções científicas, encontra em diálogos dessa natureza condições propícias à expansão das perspectivas de abordagem das questões que se elegem como problemas de pesquisa.

No que tange à teoria semiótica, há diversas áreas do conhecimento cujas particularidades já se encontram imbricadas, outras nem tanto, caso de alguns conceitos da psicanálise, apesar dos consideráveis avanços alcançados por autores como Ignacio Assis Silva e Waldir Beívidas: dentre seus escritos, *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*, de Silva, publicado em 1995, e *Inconsciente et verbum: psicanálise, semiótica, ciência, estrutura*, de Beívidas, publicado em 2000, promovem instigante interação entre a semiótica e a psicanálise lacaniana, nos convidando à elaboração de hipóteses inovadoras para nossas pesquisas.

No âmbito dessas cogitações, as reflexões deste artigo se concentram na articulação entre a semiótica de vertente francesa e o conceito de rizoma, apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995). O modelo greimasiano do percurso gerativo do sentido será mobilizado como alicerce do presente experimento, passando pela abordagem tensiva de Claude Zilberberg, além da aplicação de uma teorização musical básica em função do objeto de análise selecionado.

A concepção de Deleuze e Guattari nos sugere semelhanças importantes com aquela de Zilberberg, que se evidenciam quando nos voltamos para a semântica do nível fundamental, mas também em menor escala se examinamos alguns aspectos do nível narrativo. Particularmente quanto à sustentação profunda do plano do conteúdo,

o conceito de rizoma, associado ao de tensividade, caracteriza-se como alternativa válida para uma compreensão mais satisfatória sobre o modo de estruturação básica do percurso gerativo do sentido: considerando que este não se estabelece a partir de polos de uma categoria semântica, mas de intervalos mantidos pela tensividade entre esses extremos, parece-nos oportuno correlacionar a organização do nível fundamental ao rizoma, estrutura que se auto-elabora simultânea e anti-hierarquicamente com base em cada ponto (linha, como denominam os autores) que constitui sua própria totalidade.

Para a observação dessa possibilidade, escolhemos apreciar *O trenzinho do caipira*, quarto movimento da peça *Bachianas brasileiras n.2* de Heitor Villa Lobos, eleita uma das mais representativas manifestações da nossa cultura.

O plano da expressão é prioritário no estudo realizado, pois se trata de uma obra de natureza estética, cuja identidade é determinada por sua peculiar sonoridade, sendo esta a responsável pelo efeito do belo. Idealizado a partir de fatores que remetem à lógica interna da tocata, destacando-se a singularidade de suas estratégias de criação frente aos recursos da linguagem musical, configura-se o belo graças à composição de uma forma de expressão única, irrepetível, origem, ela mesma, da significação.

Norteados por esses princípios, propomos uma leitura d'*O Trenzinho do caipira* em consonância com orientações da teoria musical, de maneira geral, e, especificamente, das interfaces que gradativamente se consolidam entre essa teoria e a semiótica. Trabalhos como *Signs of Music*, de Eero Tarasti, *Linguistics and Semiotics*, de Raymond Monelle e toda a obra de Luiz Tatit relativa à teorização da Semiótica da Canção nos permitirão adentrar o extraordinário universo de Villa Lobos.

Entre expressão e figurativização, transcrição

A junção entre o *trenzinho* e o *caipira*, explicitada no título do movimento da tocata, é um dos importantes itens linguísticos que utilizamos como ponto de partida na presente investigação.

No âmbito das elaborações entre o texto e seus componentes paratextuais, desempenha o título papel de destaque como guia no processo de leitura, exercendo sutil, mas determinante força desencadeadora do percurso responsável pela significação:

O título é uma síntese precisa do texto, cuja função é estratégica na sua articulação: ele nomeia o texto após sua produção, sugere o sentido do mesmo, desperta o interesse do leitor para o tema, estabelece vínculos com informações textuais e extratextuais, e contribui para a orientação da conclusão a que o leitor deverá chegar. (MENEGASSI e CHAVES, 2000, p. 28)

Por meio do título – *O trenzinho do caipira* – condensa-se a inter-relação dos elementos discursivos, narrativos e fundamentais que, ao longo da leitura, será expandida em suas particularidades e complexizada em sua constituição relacional, em que cada integrante dessa trama só se define tendo em vista o contexto de que participa.

Tecendo nossa abordagem a partir dos mecanismos de figurativização, observamos o *trenzinho* desempenhando o papel de ator, associando-se, no mesmo nível, com outro ator: o *caipira*. Essa associação, no entanto, não se limita à discursivização, anunciando também uma narratividade caracterizada pela conjunção entre um sujeito – figurativizado pelo *caipira* – e seu objeto valor – figurativizado pelo *trenzinho*. Não se trata, portanto, de um trem qualquer investido de valor utilitário, mas de um trem específico, de um *trenzinho* que, dito assim, no diminutivo, interage com aquele que é conduzido de maneira afetiva, configurando-se um

entrelaçamento de valores que aciona o cenário cultural regionalista que abriga os dois atores.

Descortina-se, então, o espaço discursivo, cuja forma de expressão pode ser apreendida pela peculiar harmonia do quarto movimento das *Bachianas Brasileiras n.2*. Os ritmos concebidos originalmente por tímpanos, piano e pela família das cordas, além dos vários recursos de percussão idealizados pelo grande maestro, não são apenas notas esparsamente distribuídas pelo tempo 4/4, mas anunciam, na verdade, a abertura de um corredor isotópico que gradualmente vai indicando ao ouvido a vagarosa e gradativa partida da locomotiva: acordes dissonantes sinalizam que a máquina começa a se mexer. Nos primeiros compassos, a locomotiva estacionada exala vapor preparando-se para sair, em esforço de deslocamento traduzido por uma repetição de acordes de formação harmônica, ainda que dissonante: a aceleração do ritmo é alcançada pela subdivisão dos compassos, preenchidos pelo uso de saxofone tenor e saxofone barítono; na sequência, pode-se acompanhar a entrada de tímpanos, ganzá, chocalhos, reco-reco, caixa-clara, matraca, bombo, triângulo, tam-tam, e pratos; no décimo oitavo compasso responsabiliza-se um piano pela marcação rítmica; logo em seguida, nota-se a inclusão da celesta, que se realiza em contraposição às notas mais longas (compassos 57/58, 61/62, 65/66); essa mesma celesta voltará no final da tocata, especificamente no intervalo entre os compassos 179 e 181, dessa vez, porém, ganhando força com o auxílio de um prato com uma vassourinha de metal. Em sentido inverso, timbres e ritmos diferentes enriquecem a organização da sonoridade que sintetiza o trem: violas e violinos respondem à progressão rítmica como uma reação a ela, intercalando efeitos de desaceleração na evolução da composição. Fundamental destacar que a interposição de ritmos e de timbres diferentes não se estabelece em movimento contínuo e linear de aceleração e de desaceleração. Ao contrário, essa interposição se constitui densa, profunda e simultaneamente, evocando de maneira genial o trem

em marcha, provocando o chacoalhar de cada uma de suas inúmeras peças, cujas distintas naturezas vão produzindo sonoridades também distintas, à medida que são sacudidas pelo balanço da máquina.

Esse modo de utilização dos recursos musicais nos leva a compreender que se trata de uma forma de expressão associada a um discurso predominantemente figurativo: o que no início parece um conjunto de notas estranhamente dispostas, aos poucos se configura, até que a harmonia soa uma perfeita maquinaria de trem. E cada instrumento, com suas respectivas frases, tem um diferente papel na transcrição dessa maquinaria. Em outras palavras, cada timbre tem a função sônica de substituir uma determinada peça que integra o trem, representando, assim, a totalidade harmônica dos instrumentos a construção musical da totalidade da máquina.

Para Carmo Junior (2009, p. 480-481), “um instrumento musical é apenas um instrumento de fazer musical e esse fazer pressupõe um corpo”, pois considera os instrumentos como “próteses do sujeito da enunciação”, concebendo “prótese” segundo o conceito proposto por Umberto Eco (1999, p. 303-304): o semioticista italiano nos esclarece que as “próteses substitutivas” exercem a função antes pertencente ao corpo, ao passo que as “próteses extensivas” têm a função de prolongar a ação do corpo.

Partindo desse ponto de vista, e nos voltando para a imanência textual, apreendemos no plano da expressão da tocatá o ato musical delineando a imagem de um trem, como uma espécie de “prótese substitutiva” de uma figura discursiva. Mas deve-se igualmente considerar que, se a totalidade harmônica evoca a figura do *trenzinho*, a sequência dessa composição é responsável, por meio de um mecanismo de saciação, pelo efeito de deslocamento de uma locomotiva, como uma espécie de “prótese extensiva”: a repetição dos elementos harmônicos cria cadência e esta, combinada à imagem do trem, sugere movimento, mais especificamente, sugere o percurso traçado pela locomotiva.

Na associação entre expressão e conteúdo, observamos, pois, que os recursos da musicalidade são explorados de maneira que os timbres, ao se fazerem sentir, engendram a percepção das notas que, na totalidade harmônica, constroem a representação de um trem, que é evocada sinestésicamente, articulando o sonoro e o visual, convergência sensorial graças à qual se elabora a discursividade pela figurativização de uma locomotiva em marcha. E, como a complexidade dessa construção se estabelece em regime de interdependência, é importante atentar que, em sentido inverso, é a existência dessa forma discursiva que permite a organização da musicalidade.

Nas últimas décadas, vários teóricos têm conquistado resultados significativos no que diz respeito aos estudos dos processos de significação na música instrumental. Um dos autores que tem obtido grande sucesso por seu esforço é o semioticista finlandês Eero Tarasti, que concebe a categoria espacial como “ocupação das tessituras”, o que ele chama de “espacialidade externa”, ou como as relações tonais, o que ele denomina “espacialidade interna”. Para Tarasti (apud MONELLE, 1992), a categoria espacial se apresenta, principalmente, no liame entre o pulso métrico e o andamento.

Em teoria musical, “tessitura” é um conjunto de notas que pode ser executado com qualidade satisfatória por um instrumento; sua abrangência, portanto, é obviamente menor que a amplitude alcançada pelo que se conhece por extensão musical, posto que esta última abarca, fisicamente, todas as notas possíveis. Entende-se por pulso estímulos de uma mesma natureza, ocorridos em série, cuja periodicidade pode se configurar sem regularidade: o pulso compreende uma unidade rítmica. Métrica é a divisão, em compassos, de uma linha musical; essa divisão é determinada pela marcação de tempos fortes e fracos. Andamento é o grau de velocidade do compasso; cada andamento é batizado por um diferente termo, de acordo com sua respectiva velocidade.

Buscando a abordagem da expressão do *Trenzinho do Caipira* a partir desses conceitos, observamos que, logo nos primeiros compassos da tocata, cada uma das notas é executada em seu respectivo tempo em um compasso quaternário, de tal maneira que, gradativamente, se tece a complexidade da significação, em que cada instrumento, no âmbito de sua específica incumbência rítmica, dentro do todo harmônico, desempenha como função produzir uma expansão que evoca o trem em movimento, promovendo-se, por essa sonoridade, uma peculiar fusão das categorias enunciativas: o *trenzinho* (ator) em marcha (espaço-tempo).

Com o início da melodia, o espaço que, até então, fora representado pelo deslocamento da locomotiva, se evidencia, principalmente pelas relações tonais. As notas que se combinam na organização melódica colocam-se em posições altas (sons agudos) e baixas (sons graves), sugerindo, por seus diferentes arranjos na tessitura, as subidas e as descidas percorridas pela locomotiva: a movimentação vai se distinguindo sensorialmente pela progressão das notas musicais, enquanto a escala descendente revela a imagem de um itinerário se delineando. Por meio de curtos intervalos a melodia começa pela quarta nota, considerando a tônica marcada pela harmonia; dessa quarta, desencadeia-se uma “subida”, seguida de uma “descida”. Essa circularidade tende a instigar um recomeço, já que toda a harmonia o pede. Assim, a partir da linha melódica, cujo traçado se insere gradualmente na composição, a evocação das categorias discursivas se define por completo, posto que já podemos ouvir tanto o trem em movimento (ator-espaço-tempo) quanto a caracterização do caminho por onde ele passa.

Relativamente à melodia, a harmonia vem primeiro, sinalizando, com isso, a configuração da tonalidade¹ da música. Portanto, quando ecoa a melodia, já existe uma orientação para o seu desenvolvimento, imbricando-se melodia e harmonia: esta estabelece o jogo entre as tonalidades da melodia, constituindo, nas palavras de Tarasti, uma

¹ Ainda que a tocata seja atonal, o atonalismo não prescinde de tons, de um conjunto de tons que se articulam, ainda que não sigam regras cartesianas da tonalidade.

espacialidade interna, inerente, no caso da tocata, ao próprio trem; a melodia, por sua vez, determina a tessitura, para Tarasti a espacialidade externa, associada, n' *O Trenzinho do Caipira*, à paisagem típica de um Brasil interiorano. A perfeição dessa forma musical, além de evocar pela sonoridade a figurativização discursiva da composição, também o faz por uma visualidade elaborada sinestesticamente, em que a tessitura (efeito sonoro) desenha-se como trilhos que sobem e descem acompanhando o relevo ao qual se integram, integrando, simultaneamente, os vários tons produzidos pela harmonia, que promovem a sonoro-visualização do sacolejar das várias peças de um trem.

Nas seis notas finais da melodia destaca-se uma debreagem espacial pois, quando a sequência si-lá se repete por três vezes, esse intervalo leva a linha melódica a se misturar com a harmonia – a tônica com a sexta do baixo –, alterando a propriedade dos elementos musicais, que compõem tanto o tema principal quanto o plano de fundo, assim como o ritmo do compasso, ampliando também a tessitura, quando soam simultaneamente grave e agudo. Constrói-se um sentido de continuidade, mas que remete igualmente a um percurso trilhado, efeito possível porque, após a sequência si-lá, a melodia anterior é retomada, determinando (pelos recursos da expressão musical) o espaço a ser percorrido tanto quanto o espaço já percorrido. Interessante notar como a linearidade é reconfigurada pela circularidade musical.

Para melhor compreendermos a ocorrência dessa debreagem, devemos direcionar nossa atenção às relações tonais que produzem a espacialidade interna n' *O Trenzinho do Caipira*: o som da Maria Fumaça, junto às subidas e descidas, e os instrumentos carregados de regionalismo dão nacionalidade (brasilidade), especificando o espaço, enquanto o compasso si-lá nos fala aos ouvidos, evocando o apito da locomotiva, o mesmo apito que anuncia sua chegada. Além disso, a escala cromática² explora toda a potencial tessitura dos instrumentos

²A escala cromática, recurso utilizado na tocata, é composta pelos 12 tons convencionados na teoria musical ocidental.

orquestrais tradicionais, nos indicando a liberdade que se reporta diretamente à vastidão tanto das extensões territoriais do Brasil quanto de sua pluralidade cultural: o traçado engendrado pela melodia sugere a acidental geografia do país, com suas serras (subidas e descidas), tão características das paisagens rurais brasileiras. Em outras palavras, do universo (do) caipira. O próprio Villa Lobos confirma essa apreciação com as seguintes considerações: “a tocata, *O Trenzinho do Caipira*, representa impressões de uma viagem nos pequenos trens pelo interior do Brasil.” (VILLA-LOBOS, 1972, p. 188).

Já as debreagens da categoria temporal evidenciam-se à medida que o ritmo da música adquire intensidade, ficando mais espesso: trata-se de uma movimentação carregada de progressão. Do compasso 1 ao 3, percebemos uma aceleração rítmica que começa com uma semínima pontuada, passando por uma colcheia ligada a uma semínima (o que chamamos de modo rítmico dáctilo); do compasso 4 ao 6, percebemos duas semínimas; já do compasso 7 ao 10, três semínimas; a partir desses compassos a progressão rítmica preenche continuamente os intervalos, tornando as subdivisões cada vez mais densas, em que cada instrumento não é apenas parte de um todo, mas é dotado de identidade, de particularidade por esse todo.

Tempo e espaço definidos, eis que o trem em movimento incorpora-se ao cenário, ao caminho e, por consequência, à sua terra; o ciclo cresce até transformar o deslocamento da locomotiva em um moto-perpétuo e, nessa progressão rítmica, as notas se fazem trem, cujo soar de peças só se realiza agora em síncrono pois, apesar da identidade tímbrica descrita acima, uma nota isolada não possui qualquer valor, e essa rotação incessante de timbres vai se configurando como densidade, constituindo-se, assim, em elemento fanopaico a evocar a completude da figurativização discursiva.

Entre subidas e descidas, a plenitude do caipira brasileiro

Difícilmente alguém que não tenha o hábito de ouvir música instrumental (seja popular ou erudita, termos que, por sinal, julgamos demasiadamente vagos) concordaria que uma música desprovida (livre) de uma letra possa narrar alguma estória. Na verdade, mais que contar estórias (ou histórias), a música instrumental (re)cria o mundo de maneira talvez até menos sujeita a abstracionismos que as próprias palavras. Inúmeras são as teorias estéticas – como as relacionadas à poesia sonora, aos poemas processo, aos neo-concretos, dentre outras – que defendem vertentes literárias (poéticas ou não) em que as palavras são consideradas insuficientes para expressar a significação exata que o artista pretende construir (primordialmente para ele mesmo).

Como já observamos anteriormente, a locomotiva começa a exalar seus vapores e sua maquinaria começa a vibrar, aumentando gradualmente sua velocidade até atingir certa estabilidade; o trem passa por um relevo acidentado (subidas e descidas), uma paisagem rural – o cenário do caipira, homem do campo do interior do Brasil –, portanto um espaço rural brasileiro. A locomotiva apita, emite ruídos, até que sua velocidade vai diminuindo e há uma parada seguida de um grande apito (a sequência si-lá). Essa parada anuncia um fazer remissivo, que representa um limite no percurso do sujeito, enquanto a sequência si-lá, ou o apito, pode ser compreendida como uma forma de distensão de fluxo. Logo depois, a locomotiva retoma sua marcha, acelerando vagarosamente, até atingir novamente uma estabilidade. Essa parada da parada evidencia um fazer emissor, que se caracteriza por uma transgressão de limites, movida pela força de atratividade na busca de um restabelecimento que visa à continuidade: a conjunção completa. A partir desse ponto, o trem avança até chegar a seu destino, quando gradualmente diminui sua velocidade para uma parada definitiva, sinalizada por um brevíssimo estrondo.

Sabemos que as transformações acerca do caminho trilhado pela locomotiva não se dão subitamente, mas gradualmente. Esse efeito de gradação é possível, dentre outros recursos, pelo fato de que as diferentes paisagens desse caminho são sempre reveladas por indícios, como o caso dos apitos, que podem ser aqui vistos como signos indiciais da parada ou da diminuição, tanto quanto da progressão rítmica. Os programas narrativos, assim como os percursos que compõem, são evocados exatamente por essas mudanças de estado musicais, que anunciam, igualmente, os papéis actanciais figurativizados, basicamente, pelo *caipira* e seu *trenzinho*. Os enunciados de fazer transformam os enunciados de estado ao sabor das mudanças de tessitura³ e andamento que se verificam durante a ação. Tais mudanças, entretanto, marcadas pelas “subidas e descidas” de tonalidade, ocorrem sempre próximas a um eixo, com alteração limitada, portanto, o que nos indica uma melodia concentrada ou horizontalizada. Esse tipo de melodia carrega consigo uma tendência de conotar a continuidade, nos indicando que o sujeito está em conjunção com seu objeto valor.

Um outro indício claro nos aparece aqui, o de que a figurativização se mantém fiel ao percurso temático cultural: a integração entre as categorias discursivas se estabelece de tal maneira que o trem se harmoniza por completo à paisagem (o espaço) por onde se dá o trajeto (tempo); contrariamente, à medida que o roteiro é concebido, a paisagem também é construída. Essa perfeita conjugação entre tempo e espaço produz o sentido de uma delimitação enunciativa, desenhando-se um cenário específico, único e particular do caipira que, em conjunção com o *trenzinho*, tece seu singular modo de vida.

³ No plano da expressão, a tessitura nos aponta o perfil da melodia. Tatit (2004, p. 99) denomina como “perfil melódico expandido” os grandes intervalos entre as notas graves e agudas, e “perfil melódico concentrado” os campos de tessitura que são mais “restritos”; quanto ao andamento, ele denomina “acelerado” quando se produzem notas de curta duração, e “desacelerado” quando se produzem notas de longa duração. Devemos considerar também que há hibridismo dentro de uma mesma obra, ou seja, há alternâncias e gradações tanto de tessitura quanto de andamento.

Tamanha estabilidade é acompanhada de um ajuste da tensividade: no plano da expressão, por meio do controle da tessitura, que não permite um distanciamento do equilíbrio imposto pela melodia; no nível discursivo, pela consonância da figuratividade, que se harmoniza à musicalidade; no nível narrativo, pela modalização de caráter volitivo, que engendra o paralelismo na atração sujeito/objeto.

Como uma engrenagem em funcionamento, *O Trenzinho do Caipira* manifesta, enfim, um sublime estado de conjunção, um puro /ser/, em detrimento de qualquer interferência de ordem cognitiva, de deveres acordados. Sabemos somente que o trem segue sua viagem, constituindo-se trem e constituindo caminho enquanto caminha, sem avaliação: não cabe apreciar se o itinerário está certo ou errado; não cabe a presença de um destinador-julgador, já que nenhum contrato foi firmado antes que o curso da jornada se estabelecesse. Notamos somente um ocorrer, um movimento livre, já que idealizado e efetivamente traçado por quem se sente à vontade em seu lugar, se sente bem, se sente em harmonia com o ambiente cultural que o acolhe. Não se trata, pois, de apreciar um /fazer/, mas de, pura e simplesmente, contemplar um /ser/: o ser-caipira, que configura, então, o sujeito modalizado endogenamente por seu /querer/, que se traduz pela satisfação plena do /ser/ frente à conjunção cultural que o define.

O rizoma na base d'*o trenzinho do caipira*

A análise d'*O Trenzinho do Caipira* até aqui exposta ressalta a complexidade inerente à produção da significação, sugerindo-nos, por coerência, que o nível fundamental sustentará o percurso gerativo do sentido da tocata pela exploração de relações que, mantidas por uma oposição, arranjam-se pela probabilidade de atração entre os infinitos pontos que se colocam entre os extremos contrários. A peculiar composição da tocata, mais especificamente a idealização de sua duração,

intensidade e velocidade, demonstra a presença de um intrincado jogo de forças que, continuamente, tensiona a estrutura semântica profunda, mobilizando suas inúmeras possibilidades significativas: um plano da expressão com a riqueza estética d'*O Trenzinho do Caipira* torna a abordagem do plano do conteúdo diferenciada frente aos significados construídos pelo arranjo musical:

No texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de tal sorte que importa não apenas o que se diz, mas o modo como se diz. Como o poeta recria o conteúdo na expressão, a articulação entre os dois planos contribui para a significação global do texto. A compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão. (FIORIN, 2003, p. 78)

Ampliando as considerações de Fiorin para toda forma artística, observamos na composição de Villa Lobos uma sonoridade que recria a condição do caipira: é por meio da musicalidade que a figurativização é evocada, organizando-se as categorias discursivas de maneira a constituírem um cenário rural em que a natureza se evidencia pelas marcas da paisagem e pela integração plena do caipira ao ambiente que o abriga. Mas a própria elaboração artística do plano da expressão da tocata coloca-se como um contraponto a essa integração, levando à irrupção elementos culturais associados a particularidades de representação da natureza: o plano da expressão d'*O Trenzinho do Caipira* evoca, pelos recursos da musicalidade, a natureza; mas esses recursos são, em contraposição, constituintes culturais que tecem uma visão de mundo.

O andamento é decisivo para a apreensão sonora da locomotiva, sendo o compasso quaternário também uma forte característica cultural, pois está presente quase que na totalidade dos ritmos regionais brasileiros. O conjunto dos instrumentos dá aos ouvidos uma clara ilusão de progressão contínua. A sensação de trêmulo devida à locomotiva colocando-se em marcha progride por meio das dissonâncias dos acordes C7+, C6, F6/C, Dm7/C, G9sus4, C6, Am7, Em7, F7+, Em7, Am7, Dm7, C6, G9sus4, C6, F6/C, C6, F6/C e C7+, pelo qual se recomeça em idêntica progressão. Pode-se concluir que é essa circularidade que traduz tão fielmente o movimento e, simultaneamente, a integração com a paisagem natural evocada pela melodia, que não por acaso aparece como tema principal da tocata. Nota-se claramente uma ordenação bastante peculiar: ainda que a máquina primeiro deva sair do lugar, avançar e alcançar velocidade para depois percorrer seu roteiro, considera-se, normalmente, que este já está definido anteriormente ao itinerário realizado pela locomotiva; aqui, no entanto, é produzida uma inversão: a de que é o trem que serve de base ao trilho, ou seja, é o trem que constrói o espaço, que só se configura vinculado ao trajeto. Obviamente que, não fosse uma obra de valor estético, em que a expressão nos apresenta significados que transcendem nossa concepção limitada, soaria com estranheza esse efeito de sentido: ao contrário da forma utilitária, entretanto, focada na lógica do conteúdo, a forma artística engendra sua lógica nas singularidades da expressão. Como é a expressão que recria o mundo, a musicalidade, ao recriar o deslocamento da locomotiva, provoca, conjuntamente, o recriar do espaço.

Temos, assim, elaborada na interface expressão/conteúdo a oposição fundamental desta análise, sustentada pela categoria /natureza/ vs. /cultura/: na medida em que o caminhar faz o caminho, o cultural se harmoniza ao natural; o percurso do trem harmoniza-se à mobilidade do sujeito que, movido pelo seu próprio querer, idealiza ele mesmo o seu percurso.

Evidencia-se n'O *Trenzinho do Caipira* a flexibilidade de uma composição que não comporta limites estabelecidos de antemão nem acordos determinados previamente. Qualquer expectativa frente à evolução de uma linha melódica ou a uma regularidade harmônica cede lugar à repetição responsável pela reinvenção das subidas e descidas do ambiente natural revelado pela viagem do *trenzinho*. Esse traçado é, além do mais, explorado por uma harmonia circular que, associada à repetição, permite a inserção de trechos em qualquer ponto da construção harmônica, como uma espécie de móbile. Por esses recursos da musicalidade, a figura do trem é recriada pela harmonia musical que, por isso, evoca uma performance narrativa perfeitamente coerente com a modalização endógena já apresentada em nossa abordagem do nível narrativo: a concepção d'O *Trenzinho do Caipira* não segue princípios canônicos da musicalidade, entregando-se ao valor estético resultante da sonoridade que se produz no processo, em acordo com o período de desenvolvimento da música moderna, em que cabem as experiências com o atonalismo, distanciando-se de orientações estabilizadas, características do modo de composição tonal. Nesse contexto, a tessitura e o andamento recriam a competência do sujeito movido por seu /querer/, desde que se estabelecem como condições para a composição atonal: é pela tessitura que se rompem os limites do tonal, tanto quanto o andamento é determinante para a identificação de um estilo experimental, que não persegue o previsível e o estabilizado, mas elabora-se no tempo próprio da concepção musical.

A flexibilidade da composição experimental ecoa na organização profunda do plano do conteúdo da tocata: por mais que /natureza/ e /cultura/ constituam uma categoria opositiva, não se observa uma hierarquia entre elas, que viesse marcada por valores eufóricos ou disfóricos, nem qualquer efeito antagonista que se evidenciasse por uma sintaxe regida implicativamente, negando um termo para que se afirmasse o termo oposto: essas grandezas simplesmente fluem, deixando-se

conduzir pelo percurso do *trenzinho*, por meio do qual homem e natureza se põem em sintonia.

Assistimos, portanto, a uma perfeita harmonização entre a forma da expressão e a sustentação semântica do plano do conteúdo, desfazendo um potencial paradoxo que poderia se instalar pelo estranhamento que o atonalismo costuma provocar: como algo que soa estranho poderia evocar uma perfeita harmonização? E, mais uma vez, a genialidade de Villa Lobos ressoa. Os canários-da-terra e os rouxinóis usam em seu canto a escala diatônica, pentatônica ou o modo mixolídio? Os cachorros na Espanha uivam segundo as normas da escala flamenca? Não seria inerente ao irregular acompanhar a movimentação natural, diluindo-se nela? Assim é o caipira brasileiro: despe-se de pré-conceitos ao colocar-se frente ao natural; integra-se à natureza, respeitando suas sinuosidades, suas subidas e suas descidas, suas maciezas e suas asperezas. Nada mais adequado, nos parece, para evocar esse estado de conjunção, que o atonalismo.

Inserese aqui um elemento diferencial, do qual nosso objeto de análise é o mais belo exemplo que pudemos encontrar para demonstrar um fenômeno um tanto peculiar, na busca de uma ótica alternativa sobre a semântica do nível fundamental. Trata-se da possibilidade de diálogo entre a semiótica francesa e um conceito da psicanálise (ou anti-psicanálise, como às vezes nos é proposto) formulado pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari, em sua obra *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, o conceito de rizoma:

Resumamos os principais caracteres de um rizoma: diferentemente das árvores ou de suas raízes um rizoma conecta um ponto com outro ponto e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma

não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro, ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ($n+1$). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de dimensões movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sim um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 31)

O *Trenzinho do Caipira* sugeriu-nos a possibilidade de associação entre os princípios da semiótica francesa e o conceito do rizoma pela qualidade desmontável de seu plano da expressão, baseado não em uma sequência harmônica, mas em uma série de repetições conectáveis, reversíveis, evocando a estrutura de um platô:

Gregory Bateson serve-se da palavra platô para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda a orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 32)

A repetição que recria a locomotiva na tocata não tem nada de hierárquica: o início que se apresenta por um acorde de C7+ é também o fim que ecoa o mesmo acorde de C7+, e essa repetição volta a ocorrer e progride – tanto quanto recua – em altura, num movimento perpétuo que se expande e se contrai. O sistema atonal exclui uma organização memorial, assim como exclui o autômato central, posto que não há um centro tonal e tampouco um aprisionamento às regras de combinações impostas por qualquer tipo de escala. Como um platô:



A resposta, no terceiro e quarto compassos do trecho exemplificado, são modalizações puramente estéticas que mantêm o equilíbrio necessário para o recomeço desse ciclo, que repete o primeiro e o segundo compassos do trecho. Esse formato rizomático, circular, não hierárquico, modular, compõe uma estratégia que nos direciona à *opera aperta* de Umberto Eco (1997), em alguma medida, a fórmula de Deleuze e Guattari (1995, p. 31) – “pluralismo = monismo” – vista na prática.

É esse Uno que é múltiplo que exclui a necessidade de uma divergência dicotômica, quando ela não existe: observamos em *O Trenzinho do Caipira* gradações na estrutura da significação da tocata, de tal maneira que /natureza/ e /cultura/ constroem-se por clivagens, não havendo puramente nem /natureza/ nem /cultura/. Deleuze e Guattari (1995, p. 12) nos dizem que “a natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica”. Se uma unidade se faz multiplicidade por meio da subtração de si mesma, cada parte desse múltiplo se torna parte significativa de um corpo rizomórfico. No caso do plano da expressão do texto em análise, cada nota representa uma linha heterogênea passiva à atração que conecta o todo, como efeito de leis de combinação resultantes da multiplicidade:

multiplicidades arborescentes e multiplicidades rizomáticas. Macro e micromultiplicidades. De um lado, as multiplicidades extensivas, divisíveis e molares; unificáveis, totalizáveis, organizáveis; conscientes ou pré-conscientes – e, de outro, as multiplicidades libidinais inconscientes, moleculares,

intensivas, constituídas de partículas que não se dividem sem mudar de natureza, distâncias que não variam sem entrar em outra multiplicidade, que não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas nas outras no interior de um limiar, ou além ou aquém. Os elementos destas últimas multiplicidades são partículas; suas correlações são distâncias; seus movimentos são brownóides, suas quantidades são intensidades, são diferenças de intensidade. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 44)

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 4) “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. (...) Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento”. Consideramos, igualmente, que a tensividade, no nível fórico, conforme, em especial, proposições de Claude Zilberberg, não faz uma tabula rasa, posto que não há como partir de um zero, já que o zero não existe, pois multiplicar o zero é chegar (perpetuamente) a zero. Parece-nos mais adequado ponderar que a tensividade parte de um meio, já que nada inicia ou finaliza:

A substituição do conceito de soma pelo de produto é apenas um capítulo da história de uma noção sempre sutilmente mencionada, porém raramente levada a sério: a *complexidade*. (...) Nosso ponto de partida não é nem a oposição [a *vs* b] nem a soma [a + b], mas a interação [ab], que chamamos de produto. (ZILBERBERG, 2010, p. 2)

Produto de uma multiplicação. Produto de multiplicidades: micromultiplicidades e macromultiplicidades, em que tanto as quantidades quanto as diferenças são intensidades. Num estado de alma aberto a

múltiplas possibilidades que estejam ao redor, tudo se mantém a idêntica distância, caso contrário não seriam efetivas essas múltiplas possibilidades. Coerentemente, comparece a flexibilidade como característica rizomática na expressão, que se deixa moldar pelo atonalismo e pelo experimentalismo “brownóide”, aleatório, sem previsão de arranjos futuros, libertando suas notas de qualquer padrão previamente traçado ou estabilizado. N’O *Trenzinho do Caipira*, a musicalização livre (re)cria a modalização endógena do conteúdo, sem linhas a serem (per)seguidas, mas uma profundidade a ser constantemente (re)configurada pela integração (entrega) do sujeito ao seu objeto. Rompendo a expectativa de um fluxo/percurso, cujas etapas são previstas em uma sequencialidade, constituem-se movimentos de expansão e de contração: quanto mais se distanciam as notas do centro tonal, maior é seu estado de intensidade, que se converte em extensidade à medida que se aproximam desse centro. Intensidade e extensidade se compõem na forma de uma melodia “brownóide”, cujos esforços de expansão e de contração evocam um comportamento regido pela volição: quando a melodia ressurgue em meio à harmonia, violas e violinos dão lugar às flautas, imprimindo timbres menos agressivos em relação à primeira execução, quando melodia e harmonia parecem em disputa de evidenciação; a suavidade das flautas traduz a despreocupação de uma melodia satisfeita com o desempenho de sua própria função: ser o trilho para o trem idealizado pela harmonia. Libertando-se de qualquer sentimento de disputa, melodia e harmonia, espontânea e voluntariamente, se fundem: “pluralismo = monismo”. Em resposta, a harmonia modular progride livre, já que não pesa sobre ela uma linha melódica para acompanhar.

Assim concebidas, melodia e harmonia combinam-se na revelação de um perfeito ajustamento entre estados de alma (intensidade) e estados de coisas (extensidade): a melodia constrói o caminho enquanto a harmonia (trem) caminha, e nesse cenário mergulha o caipira, percebendo vivamente o espaço que o acolhe, ao mesmo tempo em que é por esse espaço apreendido:

A intensidade e a extensidade são os fúntivos de uma função que se poderia identificar como a tonicidade (tônico/átono), a intensidade à maneira da “energia”, que torna a percepção mais viva ou menos viva, e a extensidade à maneira das “morfologias quantitativas” do mundo sensível, que guiam ou condicionam o fluxo de atenção do sujeito da percepção. (FONTANILLE E ZILBERBERG, 2001, p. 19)

Vencendo-se as distâncias entre a percepção e a apreensão, fundindo-as por meio da genialidade artística, manifesta *O Trenzinho do Caipira* a completude: por um lado, a plenitude de um sujeito realizado (cf. FONTANILLE E ZILBERBERG, 2001, p. 58); por outro, uma expressão musical da mais alta qualidade estética, que nada deixa escapar à percepção, envolvendo a sensibilidade pela apreensão de cada signo musical. A perfeição, enfim, “da obra de arte [em] que todas as dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 21).

Referências

BEIVIDAS, Waldir. **O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas.** Em: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 10, n. 2, 2012. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5571/4376>. Consultado em: 14/06/2015.

CARMO JUNIOR, José Roberto do. **Melodia e prosódia:** um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. 2007. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12112007-141109/>>. Consultado em: 03/02/2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Kant e o ornitorrinco**. Lisboa: Editora Difel, 1999.

FIORIN, José Luiz. **Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo**. Em: Itinerários, v. 20, 2003, p. 77-89. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2673/2379>. Consultado em: 14/06/2015.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e Significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

MENEGASSI, Renilson José e CHAVES, Maria Izabel Afonso. **O título e sua função estratégica na articulação do texto**. Em: Linguagem e Ensino, v. 3, n. 1, 2000, p. 27-44. Disponível em: <http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/281/247>. Consultado em: 14/06/2015.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Serafim. **Retórica e Semiótica**. São Paulo: Serviço de Comunicação Social, FFLCH/USP, 2008.

MONELLE, Raymond. **Linguistics and Semiotics in Music**. Edinburg: Harwood Academic Publishers, 1992, pp. 220-273.

TATTI, Luiz. **Musicando a semiótica:** ensaios. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Semiótica da canção:** melodia e letra. 1ª ed. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Sua obra.** Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.

VILLA-LOBOS, Heitor. **O Trenzinho do Caipira:** tocata 1 das Bachianas Brasileiras n. 2. Em: Transcrição de concerto para piano de Souza Lima. São Paulo: Musicália, 1977.

ZILBERBERG, Claude. **Observações sobre a base tensiva do ritmo.** Em: Estudos Semióticos, v. 6, n. 2, 2010. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49265/53347>. Consultado em: 14/06/2015.

Recebido em 23/11/2014 e Aceito em 30/03/2015.