

Nordeste oriental: Semantização musical, figurativização e dorma de vida em Lula Cortês

Miguel Euclides da Silva*

Resumo: Baseando-se nos estudos semióticos da vertente francesa, o presente artigo busca refletir acerca dos processos de significação do discurso musical, aplicando tais preceitos analíticos ao interlúdio “Nordeste Oriental” (1980a), do compositor popular Lula Côrtes. Para tanto, o trabalho se vale de três perspectivas complementares. Submete-se, inicialmente, às noções de regimes de significação do discurso musical postuladas pelo semioticista Antônio Pietroforte (2015) em sua abordagem da chamada “música erudita ocidental”. Em seguida, por meio do uso de categorias basilares elencadas por Greimas (1973), almeja-se apresentar o percurso gerativo de sentido a fim de investigar os principais processos de figurativização construídos na obra. Por fim, a partir das contribuições do filósofo Ludwig Wittgenstein quanto às categorias de “formas de vida” — adaptadas ao modelo tensivo por Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (2001) —, busca-se explicitar as intersecções discursivas dos diferentes grupos sociais marginalizados durante a década de setenta e as relações de tal fenômeno na semantização musical.

Palavras-chave: Semiótica Francesa; Semantização Musical; Figurativização; Nordeste Oriental.

Résumé: En se basant sur des études sémiotiques françaises, cet article vise à réfléchir sur les processus de signification du discours musical en appliquant ces préceptes analytiques à l'interlude “Nordeste Oriental” (1980a) du compositeur populaire brésilien Lula Côrtes. Pour ce faire, le travail se base sur trois perspectives complémentaires. Tout d'abord, il se soumet aux notions de régimes de signification du discours musical postulées par le sémioticien Antônio Pietroforte (2015) dans son approche de la “musique érudite occidentale”. Ensuite, en utilisant des catégories de base énumérées par Greimas (1973), il vise à présenter le parcours génératif de sens afin d'analyser les principaux processus de figuration de l'œuvre. Enfin, à partir des contributions du philosophe Ludwig Wittgenstein concernant les catégories de “formes de vie” — adaptées au modèle tensif par Jacques Fontanille Claude Zilberberg (2001) —, il cherche à expliciter les intersections discursives des différents groupes sociaux marginalisés dans les années soixante-dix et les relations de ce phénomène dans la sémantisation musicale.

Mots-clés: Sémiotique française; Sémantisation musicale; Figurativisation; Nordeste Oriental.

*Graduado em Letras (Licenciatura) pela Universidade Federal de São Paulo. Este artigo é resultado do trabalho de conclusão de curso realizado sob a orientação da Prof^a Dra. Iara Rosa Farias.

1. Introdução

Desde que o “princípio da arbitrariedade do signo linguístico” foi suscitado por Saussure em seu *Curso de Linguística Geral* (2021), reflexões sobre as relações entre *signo*, *significado* e *cultura* revelaram-se não apenas pertinentes como inevitáveis. Nos anos 1960, as teorias semióticas da escola francesa aprofundaram os estudos sobre a natureza do signo linguístico e os processos de construção de sentido. Nesse contexto, o linguista e semioticista Algirdas Julien Greimas (1973) propôs a análise de percurso gerativo de sentido (em nível fundamental, narrativo e discursivo), que mais tarde seria complementada pelo modelo tensivo de Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (2001). Tais abordagens contribuíram para novas perspectivas em diferentes linguagens, ultrapassando o âmbito do texto verbal. O presente artigo adota, além dos modelos supracitados, a proposta do teórico Antônio Pietroforte (2015), que buscou sistematizar o processo de construção de sentido em objetos de natureza sonora, mais precisamente: os discursos musicais.

“Nordeste Oriental” (1980a), título e objeto de análise do presente estudo, nomeia a quarta faixa do álbum *Rosa de Sangue* (1980b). Trata-se de um interlúdio instrumental que antecede a última faixa do lado A do disco, “Bahjan - Oração para Shiva”, e sintetiza o amplo projeto estético proposto pelo compositor Lula Côrtes. O álbum entrou para a “história alternativa” da música popular brasileira com certa aura mítica em razão de seu contexto de produção, contudo, não era o primeiro trabalho de Lula Côrtes a receber o rótulo de “raridade”, uma vez que o hoje notório “Paêbirú” (1975), feito em colaboração com o cantor e compositor Zé Ramalho, seria considerado “o disco brasileiro mais raro de todos os tempos” (Brêda, 2019). As obras de Côrtes, que, além de poeta, era também artista plástico, são frequentemente associadas a uma estética lisérgica com influências *orientalistas*. Entretanto, a despeito da singularidade de suas criações, adjetivos como “raro”, “alternativo”, “maldito” e “marginal” são regularmente atribuídos a ele e a outros expoentes do movimento pernambucano setentista “Udigrudi” (corruptela do inglês *underground*), termo originalmente pejorativo cunhado pelo cineasta Glauber Rocha, mas rejeitado por diversos integrantes, incluindo Côrtes (Luna; Guillen, 2010).

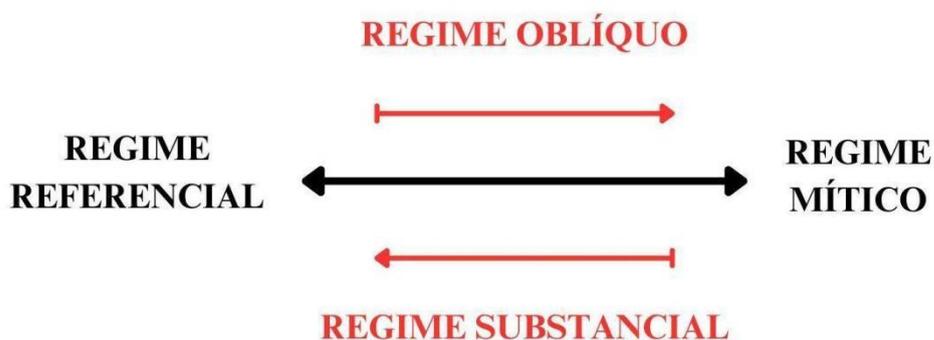
A trajetória e a recepção de um “artista maldito” já constituem um relevante *corpus* de análise semiótica no que se refere ao percurso gerativo de sentido e à descrição do fenômeno de “descoberta” — um processo que tem ocorrido com Lula Côrtes e outros artistas marginalizados pelo cânone da MPB e pela indústria fonográfica desde o surgimento das plataformas de *streaming*). No entanto, a presente análise concentra-se nas categorias de índices de um “sujeito contracultural” que influi na semantização do discurso verbalmente disforme em questão, a música instrumental. Por fim, à luz das teorias das formas de vida de Wittgenstein, buscaremos as relações entre a cultura oriental e a significação da obra por meio de intersecções discursivas.

2. A Semantização da Música Instrumental

Em seu estudo acerca dos processos de significação dos signos musicais, o semioticista Antônio Petroforte (2015) nos chama atenção para o fato de que grande parte dos textos musicais são, na verdade, textos sincréticos. Em outras palavras, o texto musical (instrumental) faz uso tanto da linguagem verbal quanto da sonora na construção de *sentido*. Seguindo as contribuições do semioticista Jean-Marie Floch (1987) sobre a linguagem visual, Petroforte (2015) apresenta quatro diferentes regimes (princípios de organização que precedem a manifestação do signo) pelos quais os discursos musicais se desenvolvem: referencial, oblíquo, mítico e substancial.

Esses regimes são polos nos quais os discursos musicais se constroem em movimentos de aproximação e distanciamento, tonicidade e atonicidade (ênfase), não se tratando, portanto, de categorias estanques, mas de dinâmicas de negação e conjunção em movimento de um eixo discursivo. Posteriormente, o autor encontra nos modelos da semiótica tensiva — contribuições de Zilberberg e Fontanille (2001) — uma referência na abordagem da mobilidade de tais categorias quando manifestadas (Petroforte, 2015).

Figura 1: Eixo do discurso musical.



Fonte: Adaptado de Petroforte (2015, p. 33).

O regime referencial estabelece relações de “ancoragem” entre o texto verbal e musical, onde o significado do texto musical se baseia no conteúdo verbal adjacente aos paratextos que o acompanham, e, por conseguinte, as “coisas” do mundo, ou melhor, “projeções de visões de mundo” expressas verbalmente (Petroforte, 2015, p. 65). O discurso oblíquo, por sua vez, representa o movimento de negação do regime referencial em direção ao polo contrário, onde opera o discurso musical mítico. Um exemplo de regime oblíquo seria o uso de “sons da natureza” musicalizados, como na música concreta ou na utilização de *samples* de *hip-hop*. Já no regime mítico, o significado possui um valor construtivo, ou seja, a criação de “mundos possíveis” através da linguagem (como na metalinguagem

musical, que envolve uma elaboração da axiologia própria dos signos sonoros). Por fim, o regime substancial se resume ao movimento de negação do discurso musical mítico, construído, significando a música a partir da sua cena enunciativa, o “agora” da execução (Pietroforte, 2015).

3. Regimes Referencial e Oblíquo em *Nordeste Oriental*

Ao abordar a questão dos gêneros musicais, Pietroforte (2015, p. 87) afirma que:

[...] alguns gêneros, devido a determinações lexicais que vão além da nomeação de formas musicais, sugerem narrativas em ancoragens verbais mais desenvolvidas; um noturno traduz estados de alma próprios do romantismo ou derivados dele, sugerindo, inclusive, o revestimento figurativo de uma temporalidade específica, cuja determinação é feita somente pela ancoragem verbal “noturno”. Desse modo, embora bastante próximo do discurso musical enfaticamente mítico, esse tipo de gênero já encaminha percursos temáticos e figurativos próprios dos discursos musicais referenciais, orientando-se para as significações musicais geradas nesse regime.

Aplicando tais considerações ao nosso objeto de análise, tomamos “Nordeste Oriental”, inicialmente, a partir de seus paratextos e contextos, pois “desconsiderar títulos e programas das obras na significação musical seria mutilar esses textos” (Pietroforte, 2015, p. 38). Portanto, o primeiro elemento de semantização presente na música analisada reside no título da faixa, que age como um índice da tonicidade de um regime referencial, no qual o termo “Nordeste Oriental” atua como “âncora” no processo de significação, imprimindo, no enunciado musical, diversos valores externos e de ordem sociosemiótica, antes mesmo de sua reprodução. Vejamos, a seguir, quais são esses valores e como as formas musicais sugeridas no título da obra se manifestam e pressupõem revestimentos figurativos que serão arranjados pelo compositor a fim de constituir uma categoria para seu inédito “estado de alma”.

No documentário *Um Papo Calmo* (2011) de Ulisses Guaraní, Lula Côrtes especula a respeito das intersecções entre as tradições musicais “orientais” de origem *moura* e “nordestinas” a partir, sobretudo, do modo grego mixolídio¹ — frequentemente utilizado nos gêneros sertanejos da região nordeste do Brasil (Paz, 1994) e fundamental para a formação da chamada “escala nordestina” (Lacerda, 1961). Em “Nordeste Oriental”, atesta-se a

¹Os modos gregos são escalas, isto é, sequências de notas predefinidas e com sonoridades específicas. O modo mixolídio (ou ‘modo de sol’) se inicia na quinta nota da ordem diatônica (SOL, LÁ, SI, DÓ, RÉ, MI, FÁ, SOL), com o adendo de que “o terceiro grau é maior e o sétimo grau é menor, caracterizando assim o modo” (Med *apud* Rocha, 2022, p. 172).

presença dessas intersecções na medida em que o compositor articula harmonia e melodia para expressar o conteúdo sugerido verbalmente no título.

A harmonia se desenvolve no modo mixolídio em um padrão circular, com reiterações dos mesmos dois acordes, *B* (Si Maior) e *A* (Lá Maior), enquanto as melodias “imprevisíveis” (quicá originalmente improvisadas, em um registro de composição próximo ao regime substancial) se entrelaçam aos arpejos de viola e eventuais *bends* (técnica que visa aumentar a altura da nota tocada, pressionando e puxando-a em relação ao corpo do instrumento) de guitarra elétrica. Nota-se, dessa maneira, que a base harmônica do texto musical estabelece uma conexão de nível semântico para com o título de ordem verbal, relação na qual “empresta” a significação de fatores externos (culturais, interdiscursivos) a fim de expandir-se em um mesmo tema: a união de culturas a partir de sistemas musicais.

A faixa, com duração de 2’53”, organiza-se (no nível de expressão) em uma sintaxe de distintas propriedades sonoras, as quais inclui não apenas notas e acordes (propriedades comuns e elementares à linguagem musical), mas também a reprodução de ruídos “quase musicais” que referenciam notadamente as “coisas do mundo”. Nesse sentido, manifestam-se elementos ainda mais tônicos desse regime. Observemos os principais:

1-) Um dos elementos com valor referencial tônico mais acentuado e, dessa forma, indicador de um *regime oblíquo*, pode ser ouvido a partir do segundo 00’53”. Nesse momento, ruídos de água e o rilhar do atrito entre cordas e metais provocam e criam o efeito de sentido de uma cena significativa: um balde de água sendo retirado de um poço. Pietroforte (2015, p. 46) afirma que os “[...] signos pontuais só fazem sentido em relação a percursos temáticos e figurativos [...] a narrativas, épocas e cenários completos”. Assim, retomaremos em detalhes esse efeito de sentido mais adiante quando discutirmos o percurso narrativo de “Nordeste Oriental” e seus processos de figurativização.

2-) Em 01’10”, uma melodia vocal se inicia, com características de um *Aboio*, canto de trabalho entoado por vaqueiros em diversas regiões do Brasil. Desenha, contudo, curvas melódicas semelhantes às utilizadas em cânticos da cultura árabe ou mesmo mantras do hinduísmo. A mesma linha melódica do canto se une ao som de uma *rabeca*, instrumento precursor do violino, de origem árabe e que “na representação simbólica do Nordeste, é tomado como um emblema da ancestralidade medieval da região” (Fiammenghi, 2008, p. 212).

3-) A presença do *guembri* (do árabe “الكمبري”), característico instrumento utilizado por Lula Côrtes e rebatizado como “tricórdio” ou “cítara marroquina” pelo artista no início da década de setenta (Abreu, 2013), é outro elemento tônico de um regime referencial. Além da sonoridade específica, a descoberta de tal instrumento exemplifica a gênese da estética

de Côttes que, ao desvendá-lo de maneira autodidata, inferiu relações entre o sistema musical “ocidental” e os sistemas *Maqam* e *Dastgah*².

Observa-se, desse modo, uma constante em direção ao regime referencial, um movimento oblíquo no qual o discurso musical se desenvolve em “picos” de intensidade (saltando à nossa percepção ao produzir efeitos de sentido quase imagéticos). A dinâmica se faz devido à relação entre o título da faixa e as diferentes manifestações de propriedades sonoras que ora remetem à tradição musical nordestina, ora à cultura oriental, sobretudo árabe, por meio de formas/gêneros padrões e lugares comuns de representação.

Apesar da natureza do *corpus* (oriundo da tradição da música popular), podemos aplicar o conceito de “programa musical” para nos referirmos à coerência entre os temas evocados pelo compositor no decorrer do disco *Rosa de Sangue*. Reiteraões discursivas presentes no contexto, ou seja, em cada faixa que antecede ou procede o prelúdio, mantêm-se presentes na faixa analisada, podendo ser lidas enquanto percursos temáticos e figurativos do texto musical. Observemos agora o mesmo objeto à luz do percurso gerativo de sentido greimasiano.

4. Percurso Gerativo de Sentido

O percurso gerativo de sentido proposto por Greimas (1973) é o conceito no qual a semiótica de linha francesa explica a organização do sentido, valendo-se de três níveis para descrever o processo de construção de sentido: o Fundamental, o Narrativo e o Discursivo (descritos na Tabela 1). Tais níveis ainda se distinguem em duas categorias: as de ordem sintática (pelas quais se organiza um texto) e as de ordem semântica (pelas quais os textos são significados). Em linhas gerais, as relações entre as oposições de categorias no nível fundamental se complexificam em uma *progressão narrativa*, atingindo um nível discursivo sofisticado, a que denominamos de texto. Fiorin (2000, p. 21), resume o conceito de narrativa greimasiana na “[...] transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes”.

² *Maqam* e *Dastgah* são sistemas de organização melódica (semelhantes aos modos gregos no que tange a sua dimensão utilitária) referentes às culturas árabe e persa respectivamente (Darabi; Azimi; Nojumi, 2006).

Tabela 1: Percurso Gerativo de Sentido.

SINTAXE DISCURSIVA	SEMÂNTICA DISCURSIVA
Atorialização Temporalização Espacialização	Figurativização Tematização
SINTAXE NARRATIVA	SEMÂNTICA NARRATIVA
Destinador/Destinatário Sujeito/Antissujeito Objeto	Valores (modais/estados de alma) (tesauríveis)
SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
A x B	Euforia/Disforia

Fonte: Adaptado de Fiorin (2000, p. 17).

O quadro acima é um simulacro da construção do sentido e, que de acordo com Greimas (1979), busca explicar e explicitar como esse sentido se organiza. Conforme o autor, todo texto tem em sua imanência esses componentes que, ora ou outra, podem ser destacados segundo os objetivos do enunciador. Pelo esquema, é possível visualizar que o sentido se organiza de forma simples e que se apresenta de maneira complexa no nível discursivo que, ao se materializar no texto, também carrega as coerções pertinentes à manifestação. Ou seja, é uma trajetória narrativa pela qual um enunciador constrói o sentido de um texto, escolhendo e combinando elementos semânticos e sintáticos a fim de gerar uma rede de significações que serão interpretadas pelo enunciatário.

Partindo desses princípios, o item seguinte busca realizar uma avaliação panorâmica do percurso gerativo de sentido manifesto em “Nordeste Oriental” (com ênfase na *figuratividade*) que se apresenta no corpus analisado a partir de sua organização sonora. Nos limites deste artigo, não realizaremos uma análise com maior profundidade no que concerne, por exemplo, às oposições de nível fundamental, sendo a conclusão deste diagnóstico um suplemento da análise feita no item anterior.

4.1. Sintaxe e Semântica Discursiva: Figurativização em *Nordeste Oriental*

Faz-se necessário elencar as categorias que sistematizam uma sintaxe discursiva de acordo com o modelo greimasiano, sendo elas: *pessoa*, *tempo* e *espaço*. Na perspectiva greimasiana, todo texto apresenta esses conceitos. Segundo Pietroforte (2015, p. 44), os valores referenciais incidem em tais categorias, que são oriundas do discurso verbal. Em outras palavras, a figurativização é a organização das propriedades sonoras a fim de revesti-

las em uma atorialização (pessoalização), uma temporalização (tempo) e uma especialização (espaço) presentes no discurso musical e articuladas em um esquema narrativo arquetípico. Façamos agora o exercício de depreender essas categorias em “Nordeste Oriental”.

Observa-se na música um cenário de *Locus amoenus*³, com diversos elementos de *valores referenciais tônicos* articulados a fim de construir uma *cena litúrgica* e, conseqüentemente, *cíclica*. A ideia da liturgia, ou seja, do ritual, é depreendida do canto disforme entoado entre o “mantra” e o “aboio” (plano de expressão), e que sugere uma aproximação daquilo que é sagrado com o labor cotidiano (plano de conteúdo), elemento reforçado, também, no signo vital da água de poço em 00’53”. Temos a fundação de um *sujeito fronteiro* e *sobrevivente*, em um tempo que, embora circular (efeito de sentido reiterado pelo andamento da música e repetição de acordes), é calcado na tradição e, portanto, no *passado* (um passado idealizado, construído a partir de um mito de fundação proposto pelo autor). Por fim, notamos um espaço fictício proposto pela narrativa, já indicado pelo título do objeto: o Nordeste Oriental.

Tamanini (2019) em seu estudo “O Nordeste, as imagens e o ensino: o real e o imaginário na iconografia da seca”, recupera o historiador Durval Muniz Albuquerque Jr, que considera a representação do “Nordeste” através da origem de uma paisagem imaginária, elaborada artificialmente, em uma tradição colonial. Albuquerque argumenta que os estigmas comuns atribuídos a tal região do país foram construídos historicamente e, muito do que se reproduz a respeito da região, seria consequência de uma imagética fictícia:

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história [...] O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença (Albuquerque, 2001, p. 23 *apud* Tamanini; Da Silva, 2019, p. 324).

Dentre os estigmas comuns, destaca-se a questão da “seca” – escassez de recursos hídricos. Ribeiro (1997) em “Seca e Determinismo: a Gênese do Discurso do Semi-árido Nordestino”, aborda aquilo que seria a primeira tentativa de um movimento oposto ao de estigmatização, que ocorreu na virada do século XIX para o XX. Tal concepção, ainda que

³ “*locus amoenus* é uma expressão latina que expressa um ideal de ambiente, uma paisagem quimérica, talvez com traços edênicos, onde se encontram elementos de uma natureza gentil e generosa, de um Paraíso reencontrado e da Idade de Ouro da Antiguidade Clássica” (Cairus e Paiva, 2019, p. 267).

tivesse o objetivo da formação de uma identidade, abraçava determinados estigmas a fim de ressignificá-los:

No final do século XIX foi elaborado um discurso ligado ao Romantismo e à exaltação do solo pátrio. Nesta perspectiva, a rudeza do clima do Nordeste é visto como um determinante do progresso da região. Os autores responsáveis pela fundação desse discurso foram influenciados por uma matriz determinista que via nas adversidades climáticas um incentivo ao desenvolvimento das atividades intelectuais e tecnológicas no Homem (Ribeiro, 1997, p. 88).

Colocadas essas considerações do ponto de vista histórico, voltemos ao índice de regime referencial no segundo 00'53" (descrito em detalhes no terceiro item deste artigo): os ruídos que “mimetizam” a cena da água sendo retirada de um poço. Tal imagem pode confluir, em interdiscursividade, em relação à exaltação do semiárido brasileiro, a água e a vida em conjunção de forma não estigmatizada. Em um panorama amplo, podemos observar nesta cena uma intersecção cultural com regiões do Oriente Médio que compartilham de condições climáticas e geográficas semelhantes.

Com relação ao tempo, cabe observar que o *passado* é figurativizado tanto nas texturas e escalas sonoras (instrumentos e sistemas musicais orientais historicamente ligados às raízes musicais da região) quanto no “esticamento” do andamento rítmico, que reitera o *ameno* no lugar da velocidade: daí o lugar comum do “pacato” (*locus amoenus*). Quanto à espacialização, o lugar projetado é o resultado do quadro descrito, um “Nordeste Oriental” idealizado por Lula Côrtes, uma proposição espacial e estética, a criação de uma nova instância que abriga o *sujeito ambíguo e fronteiro* que medita em sua sacralizada rotina. Todo esse procedimento passa, ainda, por um *contrato de veridicção* (Greimas, 2014), um “dizer verdadeiro”.

[...] o discurso é esse lugar frágil em que se inscrevem e em que se leem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; esses modos de veridicção resultam da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário, essas diferentes posições fixam-se apenas sob a forma de um equilíbrio mais ou menos estável, proveniente de um acordo implícito entre dois actantes da estrutura da comunicação. É esse entendimento tácito que é designado pelo nome de contrato de veridicção (Greimas, 1983, p. 105 *apud* Cortina, 2010, p. 227).

Trata-se, pois, de um contrato “não dito” entre o enunciador e o enunciatário, no qual o enunciador mobiliza um sistema de crenças culturais, valorizando as características de cada região (nordeste brasileiro e oriente) em uma estratégia de persuasão, via sedução, a fim de validar um “segredo” (aquilo que não parece, mas é) que diz respeito às intersecções culturais entre “ocidente” e “oriente”. Em suma, o enunciador busca seduzir a partir de um

passado não contado, conexões que foram perdidas, a aproximação de universos culturais fisicamente distantes, mas culturalmente semelhantes.

5. Forma de Vida

[...] uma forma de vida restaura a estética do sentido da vida, a partir de um fundo informe e no entanto normativo que é a sina cotidiana. É o caso [...] da marginalidade, que denuncia a asfixiante gregaridade; são reconhecidas como formas de vida autênticas apenas por se apresentarem como a negação estetizada das formas cristalizadas sobre cujo fundo se destacam. Uma forma de vida se apresenta sempre em discurso como uma coerência nascente elevada contra a incoerência estabelecida (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 226).

O conceito de “formas de vida”, originalmente elaborado pelo filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein no decorrer da obra *Investigações Filosóficas* (1975), refere-se inicialmente aos modos de viver e de se relacionar sensorialmente com o mundo e com a vida cotidiana. Tornam-se, pois, categorias determinantes em nível linguístico que articulam as expressões, seus usos e, por fim, os jogos de linguagem que atuam nas diferentes práticas enunciativas. Fontanille e Zilberberg (2001), a partir da incorporação de tais noções na semiótica francesa, definirão “formas de vida” como arranjos “congruentes” e “coerentes” de esquemas semióticos, classificando também o “sentido da vida” como um efeito de coerência a partir das conclusões de percursos de projetos axiológicos próprios.

Em outras palavras, podemos compreender as “formas de vida” como modelos discursivos adotados por grupos em uma sociedade e que determinam concepções de mundo a partir de um comum percurso narrativo e suas respectivas significações do mundo. Isto posto, diferentes práticas enunciativas são capazes de denotar um mesmo percurso narrativo de sentido (com semelhantes actantes, sujeitos/antissujeitos/adjuvantes/objeto-valor, etc.). Fontanille e Zilberberg (2001, p. 209) afirmam que “construir ou interpretar uma forma de vida é focalizar, para o emissor, ou apreender, para o receptor, a estética, ou seja, o plano de expressão adequado de um sistema de valores”. É, portanto, através dessas noções que podemos complementar os percursos gerativos de sentido do objeto analisado.

Os signos não são fixos e universais, mas construídos em relação às práticas culturais e sociais que os produzem. “Nordeste Oriental” promove a aproximação de dois percursos narrativos semelhantes a partir de suas sutis (e historicamente apagadas) interdiscursividades. Os sentidos dos termos “Oriente” e “Ocidente” já estão diretamente ligados à hegemonia de uma forma de vida cristalizada, a predominância de um determinado discurso, uma vez que se pressupõe um ponto de partida do observador, um “centro”. Nesse sentido, há uma intersecção entre aquilo que está “à margem” desse centro no ponto de vista discursivo. Daí as aproximações propostas pelo enunciador de *Nordeste Oriental*. As linguagens são práticas culturais e sociais indissociáveis de seu contexto de

produção, contexto este que projeta no “Oriente” um elemento propulsor estético para as contradições da sociedade em que o texto viria a circular.

Essa volta para o orientalismo intuitivo, de etapa em etapa, levou sem dúvida todo mundo a olhar com mais abertura inclusive para os horóscopos, para a cabalística, para o significado dos signos (há certamente, uma justificativa entre a extrema valorização que hoje tem essa palavra/chave na ciência da comunicação) [...] (Jornal do Comércio, 1972 *apud* Luna; Guillen, 2010, p. 37).

O sujeito *fronteiriço* e *sobrevivente*, figurativizado na música, dialoga diretamente com esse contexto de produção. É o mesmo sujeito que “nem lá, nem cá” busca um lugar na Indústria Cultural dos anos 1970, marginalizando-se na medida em que produz na periferia dos polos fonográficos. Essa formação de identidade se reflete na “forma de comunicar” e “o que se comunica”. O músico e professor José Miguel Wisnik (2005 *apud* Luna; Guillen, 2010, p. 73), ao diagnosticar a música brasileira da época, irá classificá-la como:

[...] em algum lugar entre o silêncio e as palavras. Há também uma perspectiva política diferente, que não quer que a música se cale como tal, nem que se cale para deixar que as palavras falem, mas se seja música, que exista como força, que seja assim mesmo uma estranha no campo de forças, e que atue como propulsora a seu modo próprio.

Essas considerações corroboram com os princípios de formas de vida à medida que justificam, por exemplo, a escolha do artista em sua jornada experimental com a música instrumental. Ele ocupa um “lugar entre o silêncio e as palavras”, que é tematizado e figurativizado em *Nordeste Oriental*. A narrativa reflete o contexto de produção e o “sentido da vida” inferido pelo enunciador, que busca, também, ancorar-se em outras narrativas não-hegemônicas em sua sociedade (como a cultura oriental em relação ao ocidente, ou as relações nordeste/sudeste do Brasil) uma solução para seu impasse.

As formas de vida são as práticas e atividades cotidianas que constituem uma cultura e, dessa forma, estão enraizadas em contextos específicos de uso. Aqui, o sujeito busca uma compreensão ampla do mundo e de si mesmo, que não se restringe apenas à música, mas sim ao seu papel na sociedade e em sua própria vida. A escolha do artista em experimentar com a música instrumental pode ser vista como uma forma de explorar essas novas possibilidades de expressão e compreensão de si mesmo e do mundo que o cerca. A narrativa manifesta em “Nordeste Oriental” figurativiza essa busca, representa o lugar entre o silêncio e as palavras em uma forma de expressão musical. Ao encontrar inspiração em narrativas não-hegemônicas, como a cultura oriental, o artista pode estar buscando uma perspectiva diferente do mundo, em que novas formas de significado e expressão são

possíveis. Isso pode levar a uma expansão da compreensão cultural e uma valorização das diferentes formas de vida que compõem uma sociedade.

6. Considerações Finais

O presente artigo buscou demonstrar a pertinência e aplicabilidade de diferentes modelos de análise semiótica em busca da compreensão do fenômeno de semantização do discurso musical. Observou-se que as contribuições de Pietroforte (2015), embora tenham sido propostas a partir da chamada “música de concerto”, são plenamente aplicáveis a outras esferas de expressão como, neste caso, a música popular. As categorias do modelo tensivo do autor mostram que *Nordeste Oriental* se desenvolve entre regimes referenciais e míticos, mas ancora a maior parte de sua semântica em paratextos, contextos e elementos de valor referencial em relação ao “mundo das coisas tangíveis”.

Sob a óptica do modelo greimasiano, constatou-se uma organização, em nível de expressão, de categorias de um percurso gerativo de sentido no qual o enunciador elege valores a fim de resignificá-los, deslocando referenciais estéticos (que revestem figurativamente os discursos tradicionais associados com determinadas categorias) para eleger um novo “estado de alma”. Trata-se da re-semantização de espaços físicos e discursos comuns na sociedade através de uma narrativa que busca exaltar sua identidade cultural. Com as noções de formas de vida – na perspectiva de Fontanille e Zilberberg (2001), foi possível demonstrar como as práticas sociais e culturais influenciam e são influenciadas pelos discursos musicais. Uma obra musical não é produzida “do nada”, mas em um contexto histórico e cultural específico, refletindo as formas de vida dos indivíduos de uma sociedade que, por sua vez, irão atribuir significado a esses signos sonoros.

Apenas alguns dos processos pelos quais um texto musical pode ser submetido foram averiguados neste artigo, notando-se, em cada um dos itens elaborados, o potencial de um texto sincrético de propriedades polissêmicas. As ferramentas disponibilizadas pela semiótica francesa possibilitam a prática de uma pesquisa ainda mais aprofundada capaz de abranger, em detalhes, as possibilidades do corpus e as teorias aqui trabalhadas. Não menos importante, a escolha do objeto de análise buscou fomentar um movimento de revitalização de artistas historicamente ofuscados pelo cânone e pela indústria.

Referências

ABREU, Marcelo. “Satwa”: O estopim de uma nova era. *Revista Continente*, Recife, 01 fev. 2013. Arquivo. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/146/-satwa---o-estopim-de-uma-nova-era>. Acesso em: 11 nov. 2022.

BRÊDA, Lucas. “Paêbirú”, vinil mais raro do Brasil e primeiro de Zé Ramalho, é relançado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/vinil-mais-raro-do-brasil-e-primeiro-de-ze-ramalho-paebiru-e-relancado.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2022.

CAIRUS, Henrique Fortuna; PAIVA, Jeannie Bressan Annibolet de. Et in Florentina ego: Luigi Fiacchi e o “Locus amoenus”. *Letras*, p. 265-280, ago. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2176148537946>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CÔRTEZ, Lula. Nordeste Oriental. *Rosa de Sangue*. Recife, Rozenblit Music, 1980a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ESKwrJ9rGdM&ab_channel=BrazilianNuggets. Acesso em: 6 out. 2022.

CÔRTEZ, Lula. *Rosa de Sangue*. Recife, Rozenblit Music, 1980b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YQKnnJvnlU&ab_channel=ThiagoRossoni. Acesso em: 6 out. 2022.

CORTINA, Arnaldo. Veridicção e paixão na práxis enunciativa. *Gragoatá*, Niterói, v. 15, n. 29, p. 226-238, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v15i29.33083>. Acesso em: 04 jan. 2023.

DARABI, Nima; AZIMI, Navid Hamed; NOJUMI, Hassan. *Recognition Of Dastgah And Maqam For Persian Music With Detecting Skeletal Melodic Models*. [s.n.], Tehran, 2006. Disponível em: <http://sharif.edu/~nojumi/pubfiles/rdmpmmsmm.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2023.

FIAMMENGHI, Luiz Henrique. *O Violino Violado: Rabeca, Hibridismo e Desvio do Método nas Práticas Interpretativas Contemporâneas: Tradição e Inovação em José Eduardo Gramani*. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/434648>. Acesso em: 28 dez. 2022.

FIORIN, José Luiz. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

FLOCH, Jean-Marie. *Les Formes de L'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Sobre o sentido II: Ensaio semióticos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin - Edusp, 2014.

GUARANI, Ulisses. *Um papo calmo - Entrevista à Lula Côrtes - completo*. Youtube, 2 abr. 2011. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=7fL7ljHc2kw&ab_channel=ventoazuldosom. Acesso em: 28 dez. 2022.

LACERDA, Osvaldo. *Compendio de Teoria Elementar da Música*. São Paulo: Ricordi S.A., 1961.

LUNA, João Carlos de Oliveira; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *O Udigrudí da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. 2010. *Dissertação* (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em:

<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7850>. Acesso em: 28 dez. 2022.

PAZ, Ermelinda. *As Estruturas Modais na Música Folclórica Brasileira*. *Cadernos Didáticos UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 8, 1994. Disponível em: <http://ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/Cadernos%20Didaticos%20UFRJ%2008.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2022.

PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. *A Significação Musical: um estudo semiótico da música instrumental erudita*. São Paulo: Annablume, 2015.

RIBEIRO, Rafael Winter. *Seca e determinismo: A gênese do discurso do semi-árido nordestino*. 1997. *Dissertação* (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/aigeo/article/download/6209/4806>. Acesso em: 28 dez. 2022.

ROCHA, Ítalo Gabriel Vieira da. *A identidade cultural nordestina na música de Luiz Gonzaga a partir dos níveis fonéticos*. *Revista Desenredos*, Teresina, ano XIV, n. 38, p. 144-179, jan. 2022. Disponível em: <http://desenredos.com.br/wp-content/uploads/2022/11/38-Desenredos.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2023.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Apresentação de Carlos Faraco. Tradução, notas e posfácio de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2021.

TAMANINI, Paulo Augusto; DA SILVA, Enock Douglas Roberto. *O Nordeste, as imagens e o ensino: o real e o imaginário na iconografia da seca*. *Revista Linhas*, Florianópolis, v. 20, n. 43, p. 317-337, 2019. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723820432019317>.

Acesso em: 5 jan. 2023.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Coleção “Os Pensadores”, tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Recebido em 14 de abril de 2023

Aceito em 04 de agosto de 2023