

# Efeitos de sentido das variações timbrísticas no álbum “Música de Brinquedo”, da banda Pato Fu

*Meaning effect of timbre variations in the album  
“Música de Brinquedo” by Pato Fu band*

Lucas Takeo Shimoda<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho analisa semioticamente os efeitos de sentido criados pela variação timbrística nos rearranjos do álbum “Música de Brinquedo”, da banda Pato Fu. Para tal, emprega-se o aporte teórico da semiótica greimasiana (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979]; GREIMAS 2014 [1983]), bem como seus desenvolvimentos aplicados à canção popular de consumo (TATIT, 1997, 2002, 2004). A análise do material revelou quatro estratégias enunciativas básicas: (i) dissolução e dispersão das famílias timbrísticas, (ii) a redução das durações de notas e acordes sustentados, (iii) o alçamento em direção aos registros agudos e (iv) a atenuação das potências sonoras. Esse conjunto de estratégias cria uma fisionomia global relacionada à voz pré-pubertária, que colabora para criar efeitos de sentido que remetem ao universo do lúdico e do infantil.

**Palavras-chave:** Semiótica da Canção; Timbre; Rearranjo; Significação.

**Abstract:** *This paper aims to analyze from a semiotic point of view the meaning effects generated by tone colour swap in the arrangement of the album "Música de Brinquedo" recorded by the Brazilian band Pato Fu. The theoretical framework consists of the Greimasian semiotics (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979]; GREIMAS 2014 [1983]), as well as its further developments*

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral e Grupo de Estudos Semióticos da USP. ORCID ID: 0000-0003-2358-1189.

on pop songs (TATIT, 1997, 2002, 2004). The analysis has disclosed four basic enunciative strategies: (i) dissolution and dispersion of tone colour families, (ii) reduction of sustained notes and chords, (iii) overall lifting toward the treble registers and (iv) attenuation of sound intensity. This set of strategies creates a global physiognomy that can be related to the prepubertal voice, which contributes to create meaning effects related to a semantic field of playfulness and childishness.

**Keywords:** *Semiotics of Pop Song; Tone colour; Arrangement; Signification.*

## 1. Pontos de partida

Timbre é corriqueiramente definido como qualidade vocal, impressão digital sonora ou então parâmetro perceptivo que distingue a fonte de dois eventos sonoros idênticos quanto à altura, duração e intensidade. Em outras palavras, quando escutamos a voz de um locutor ao rádio e identificamos quem está falando, é graças ao timbre. O mesmo ocorre também quando, no exercício estético de apreciação musical, identificamos determinado instrumento por trás de uma linha melódica ou de um acorde.

Ainda que aparente portar um vasto potencial de significação, o timbre enquanto elemento gerador de sentido tem recebido pouca atenção dos estudos semióticos. Nos textos basilares da semiótica da canção, por exemplo, observa-se que o timbre é considerado como um elemento livremente permutável, sem nenhuma predeterminação prévia por parte da instância da enunciação. A título de exemplo, assim afirma Tatit (1997) a esse respeito: “[...] o timbre principal, a voz, é um traço metonímico do intérprete a ser projetado livremente sobre a obra sem que haja também qualquer orientação prévia” (TATIT, 1997, p. 158). Esse caráter de variante livre é reafirmado em outros momentos, fazendo referência à oposição hjelmsleviana forma vs. substância (HJELMSLEV, 2006, p. 79-83), conforme mostra a seguinte passagem: “Além disso, a voz e a melodia se sobressaem, respectivamente, como substância e forma sonoras, cujas unidades se constituem de temas ou frases bem além das dimensões silábicas” (TATIT, 2007, p. 256).

Sem estender desnecessariamente a exemplificação, observa-se de maneira geral que os textos de Tatit referem-se sempre ao timbre vocal do cancionista. Coube a Coelho (2004, 2007) inaugurar o estudo semiótico do

arranjo da canção popular brasileira, abrindo caminho para entender a participação do timbre nos mecanismos de produção de efeitos de sentido. Ultrapassando a concepção de timbre instrumental e do arranjo como dado accidental e contingente, Coelho (2004) mostra que os timbres no arranjo da canção popular podem co-variá conforme outros elementos constitutivos do texto-enunciado cancional, notadamente o regime de tematização e passionalização<sup>2</sup>. Em analogia à variação contextual observada na alofonia nas línguas naturais, o autor propõe então tratar de tal fenômeno em termos de “alotimbria”.

Tomando tais questões como pano de fundo, o presente trabalho se coloca a tarefa de descrever e analisar os efeitos de sentido gerados pela substituição de timbres no arranjo de canções populares de consumo. Para tal, apresentaremos um breve estudo de caso do uso do material timbrístico no álbum “Música de Brinquedo”, da banda Pato Fu. Em um primeiro momento, o material e os procedimentos metodológicos serão apresentados. Na sequência, a análise será conduzida em etapas que partem do particular em direção ao geral. Por fim, os dados obtidos serão interpretados à luz da semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979], GREIMAS, 2014 [1983]) e seus desdobramentos aplicados à linguagem da canção (TATIT, 1986, 1997, 2004, 2007).

## 2. Dados gerais sobre o material de análise

O material a ser analisado foi extraído do álbum “Música de Brinquedo”, da banda Pato Fu, gravado em 2010 pelo selo independente Rotomusic Records<sup>3</sup>. O décimo trabalho da banda mineira se constitui de versões *cover* de canções com rearranjos em que são utilizados instrumentos miniaturizados,

---

<sup>2</sup> Na semiótica da canção, o regime de tematização compreende canções de andamento acelerado, células rítmicas bem demarcadas, tessitura reduzida e estrutura global de refrão e segunda parte. Por sua vez, o regime de passionalização compreende canções de andamento desacelerado, células rítmicas pouco demarcadas, tessitura ampliada e estrutura geral constituída por saltos amplos atenuados por progressões melódicas em graus conjuntos. Para mais informações, cf. Tatit (1997, 2002, 2007)

<sup>3</sup> Informações detalhadas sobre a produção desse disco podem ser encontrados na página eletrônica: [www.patofu.com.br](http://www.patofu.com.br). Sob a rubrica “Imprensa”, pode-se ler a íntegra das matérias referidas aqui.

brinquedos eletrônicos e outros objetos sonoros tidos como não-musicais. Em todo o disco, reconhece-se uma profusão de sonoridades instrumentais, como xilofone, flauta doce, escaleta, kalimba, reco-reco, cavaquinho, metalofone, mas também de outros objetos insólitos e variados, tais como teclado-calculadora, patinhos de borracha, kazoos, apitos, caixinhas de música entre outros. O título do álbum “Música de brinquedo” faz alusão direta ao uso desses objetos inusitados e, logo de saída, deixa uma questão em aberto, comentada pelos compositores John Ulhôa e Fernanda Takai em entrevista concedida à Rádio CBN: afinal, não seria inadequado atribuir de maneira demasiadamente generalizante o rótulo de “brinquedo” a instrumentos musicais que, de fato, nada têm a ver com eles, como flauta doce, cavaquinho entre outros (Takai & Ulhoa, 2010)? Na sequência da entrevista, o questionamento acaba por ceder à intuição do musicista, que se limita a constatar as compatibilidades sonoras apesar do inconveniente de tal classificação. Tal constatação, a despeito de seu caráter intuitivo, dá impulso e lampejo à presente investigação semiótica, que deverá averiguá-la, refiná-la e explicá-la em termos objetivos.

A recepção pela grande mídia também deu grande ênfase à originalidade da reinterpretação de canções já bem conhecidas pelo público brasileiro, atribuída em grande medida ao ambivalente efeito de identificação das canções e de inovação nas timbragens inusitadas. Os comentários de jornalistas e resenhistas culturais também destacaram o duplo apelo frente ao público adulto e infantil. Tais julgamentos apreciativos tocam, porém, apenas a camada mais superficial dos mecanismos de produção de sentido engendrados por esse objeto semiótico. Seria ingênuo exigir análises rigorosas de resenhas dirigidas ao grande público. De sua parte, o semioticista não pode se dar por satisfeito com uma descrição feita nesses moldes. Ao contrário, sua tarefa é justamente saber interrogá-las e sistematizá-las com ferramental analítico confiável, preciso e epistemologicamente consistente.

### **3. Abordagem do material**

O material analisado nesse estudo de caso oferece dupla possibilidade de abordagem. Por se tratar de um disco de reinterpretações sem grandes

intervenções no núcleo de identidade da canção<sup>4</sup>, a investigação será conduzida em três momentos. No primeiro, uma canção tomada como amostra (“Frevo Mulher”) será segmentada em seus componentes formais, dos quais serão extraídas as amostras timbrísticas verificadas. Em seguida, será feita uma comparação da canção em seu arranjo de referência com a versão rearranjada pela banda Pato Fu. Por fim, comparam-se as demais canções do disco “Música de Brinquedo” entre si a fim de verificar recorrências na seleção e combinação de timbres nesse álbum.

Nesse terreno de investigação, é forçoso trabalhar com amostras delimitadas de universos discursivos específicos e cotejá-las com outros objetos semióticos de referência. Analisar apenas o álbum em si mesmo não traria elementos suficientemente conclusivos a respeito dos efeitos de sentido produzidos pelo timbre. Sem qualquer baliza externa, tal descrição correria risco de degenerar em uma mera enumeração de fatos interessantes, porém assistemáticos e inconclusivos do ponto de vista científico.

Em segundo lugar, a comparação do arranjo apresentado em “Música de Brinquedo” e o arranjo da canção de referência permite simular um modo de proceder semelhante às provas de comutação e de substituição (HJELMSLEV, 2006 [1943], p. 65-77) na descrição de línguas naturais. Essa escolha analítica é particularmente importante quando se pretende observar os efeitos de sentido gerados pela substituição timbrística (cf. COELHO, 2004), i.e. quando os elementos parecem se comportar como variantes (HJELMSLEV, 2006 [1943], p. 76).

Para compreender o proveito analítico desse modo de proceder, basta traçar uma analogia com o trabalho de descrição de variações socioletais. Para mapear os alofones característicos de determinada variante, é preciso conhecer de antemão o sistema fonológico da língua. É com base nessa comparação que se pode apontar com segurança quais fenômenos de fato particularizam a variante descrita.

---

<sup>4</sup> Em *Semiótica da Canção*, assume-se que o núcleo de identidade da canção é constituído pela estrutura simbiótica de letra e melodia. Cf. Tatit (1997, 2002).

Cabe frisar que as provas de comutação e substituição nunca se efetuam perfeitamente nos domínios situados além do nível da sentença. Tendo em vista essas limitações, a emulação de tal procedimento serve de parâmetro para examinar os efeitos de sentido produzidos pela substituição de timbres. Esse modo de proceder assume que, no universo da canção popular brasileira de consumo, o arranjo tem estatuto de elemento variável, substancial e, portanto, conotativo (cf. SHIMODA, 2014). Sem assumir essa premissa teórica, bem como as distinções glossemáticas entre forma e substância nela implicadas, a análise poderá resultar inócua.

Para fins de caracterização do material de análise, segue abaixo a lista de faixas que constituem o álbum acompanhadas do nome dos compositores de sua versão original:

**Tabela 1:** Lista de faixas do álbum “Música de Brinquedo”

<i>Título</i>	<i>Faixa</i>	<i>Composição</i>
Primavera (Vai chuva)	1	Cassiano / Sílvio Rochael
Sonífera Ilha	2	Branco Mello / Marcelo Fromer / Toni Bellotto / Ciro Pessoa / Carlos Barmak
Rock and Roll Lullaby	3	Barry Mann/ Cynthia Weil
Frevo mulher	4	Zé Ramalho
Ovelha negra	5	Rita Lee
Todos estão surdos	6	Roberto Carlos / Erasmo Carlos
Live and let die	7	Paul McCartney / Linda McCartney
Pelo interfone	8	Ritchie / Bernardo Vilhena
Twiggy Twiggy	9	Lalo Schifrin / Hal David / Burt Bacharach / Morton Stevens / Nanako Sato
My girl	10	Smokey Robinson / Ronald White
Ska	11	Herbert Vianna
Love me tender	12	Elvis Presley / Vera Matson

Fonte: Elaboração própria a partir do encarte do álbum.<sup>5</sup>

Dados os limites práticos do presente trabalho, uma análise pormenorizada de todas as faixas não é viável. É preciso, todavia, levar em consideração totalidades discursivas e não apenas textos isolados. Para resolver esse impasse, será adotada a estratégia de trazer para primeiro plano a análise do material timbrístico de uma canção específica do corpus para, em seguida,

<sup>5</sup> Informações mais detalhadas em <http://www.patofu.com.br/musicadebrinquedo>

buscar reconhecer os dados observados em outras canções do disco. A canção escolhida para tal é “Frevo mulher”, quarta faixa do álbum.

Conduzida dessa forma, a análise abre mão de certa profundidade de detalhes para continuar garantindo seu poder de generalização. Por fim, vale frisar que, dada a natureza dos fenômenos observados, é imprescindível ter a experiência auditiva do material em análise. Apesar dos esforços em caracterizar as ocorrências timbrísticas, somente o contato direto com o material original propicia uma real dimensão do evento sonoro em questão.<sup>6</sup>

## 4. Análise

Quantos aqui ouvem os olhos eram de fé  
Quantos elementos amam aquela mulher ...  
Quantos homens eram inverno, outros verão  
Outonos caindo secos no solo da minha mão ...

Gemeram entre cabeças a ponta do esporão  
A folha do não-me-toque e o medo da solidão ...  
Veneno meu companheiro desata no cantador  
E desemboca no primeiro açude do meu amor ...

É quando o tempo sacode a cabeleira  
A trança toda vermelha  
Um olho cego vagueia  
Procurando por um ... [Repete do início ao fim]

Quarta faixa do álbum “Música de Brinquedo”, “Frevo Mulher” apresenta a forma AAB e pode ser classificada como uma canção tematizante (cf. TATIT, 1997, 2002, 2004) devido a seu andamento acelerado, sua estrutura de primeira parte e refrão e a constituição de células rítmicas bem marcadas.

Nos primeiros compassos da introdução, é apresentada a célula rítmica construída sobre um intervalo de quinta justa. Materializada pelo timbre de um tecladinho eletrônico e um xilofone, é essa célula que percorrerá toda a canção sustentando a pulsação. Em seguida, um glissando de contrabaixo em miniatura e um toque semelhante a uma castanhola “chamam” – por assim dizer – a

---

<sup>6</sup> A gravação analisada está acessível na plataforma *Spotify* sob o seguinte endereço: <https://open.spotify.com/track/1s8A5JLPojTziaJ9PecgXa?si=b6c89d294d6842a9> e na plataforma *YouTube* sob o endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=bTypt9yhGiw>



entrada da formação completa dos instrumentos. O contrabaixo em miniatura passa também a construir a base harmônica junto com o teclado eletrônico, o xilofone e o triângulo. Ainda nessa parte, é apresentado em um timbre de piano em miniatura o tema que celebrizou essa canção no repertório popular.

O trecho que propomos chamar “Parte A” compreende o contorno melódico que é concluído no quarto verso e reaparece novamente recoberto pela letra do quinto ao oitavo verso. É possível ainda propor uma nova divisão interna da Parte A em dois pares de versos. O primeiro par opera uma suspensão em ascendência e o segundo opera uma conclusão em tonema descendente. Essa coesão da estrutura melódica reforça o efeito de unidade temática criado pelo andamento de pulso bem marcado e pelas células rítmicas estáveis.

A linha do canto é conduzida pela voz no registro de mezzo-soprano<sup>7</sup> e de ataque suave de Fernanda Takai. Sua dicção se aproxima mais do uso coloquial da voz, sem alongamentos vocálicos, vibratos, apogiaturas ou grandes variações de dinâmica, como ocorre usualmente em canções passionalizantes para criar efeitos interpretativos dramáticos. Após cada verso, ouve-se a intervenção de um *drawdio*<sup>8</sup>, instrumento musical lúdico que produz um som semelhante a um zumbido agudo de altura instável. Além disso, deve-se notar também que a passagem da primeira para a segunda exposição da Parte A é marcada com um breve toque semelhante a uma castanhola.

Do ponto de vista timbrístico, a passagem para o refrão é caracterizada pela entrada de um chocalho adicional dando apoio à base percussiva e também pelo conjunto de vozes infantis que aparece em *backing vocal* na segunda exposição dos versos do refrão (“é quando o tempo sacode a cabeleira / a trança toda vermelha / um olho cego vagueia procurando por um”). É essencial apontar que as crianças não cantam em uníssono perfeito (como ocorre em um coral

---

<sup>7</sup> Ressalte-se que, ao longo deste texto, as nomenclaturas para classificação vocal são usadas de maneira alusiva apenas às suas tessituras, sem que estejam aí implicados outros aspectos relacionados a esse tipo de tipologia.

<sup>8</sup> O nome “Drawdio” deriva da composição das palavras “draw” (desenhar) e “audio” (som) em inglês e designa o objeto experimental criado a partir do acoplamento de um terminal elétrico simples a um lápis de modo que os sons sejam produzidos conforme o movimento do lápis ao desenhar. Amostras concretas de sua sonoridade podem ser encontradas no endereço eletrônico apoiado pelo MIT (Massachusetts Institute of Technology) Media Labs: [www.drawdio.com](http://www.drawdio.com).



infantil, por exemplo). Cantando em sincronia, porém sem consonância perfeita no domínio das alturas, as vozes infantis figurativizam, no nível discursivo, uma pluralidade de atores atribuída a um único ator do nível narrativo (cf. GREIMAS, 2014 [1983], p. 61-78). Após o refrão, há a reexposição integral da estrutura AAB. Após a segunda ocorrência do refrão, o fraseado melódico da introdução reaparece com a função de coda. Dessa vez, verifica-se a presença de um novo objeto sonoro contínuo de frequência aguda e instável e de ataque quase imperceptível<sup>9</sup>.

Após fazer esses apontamentos sobre o material timbrístico utilizado na versão da banda Pato Fu, é preciso trazer à tona o arranjo original da canção a fim de mostrar as identidades e diferenças entre eles. Ao assim proceder, assumimos que a identidade formal da canção “Frevo Mulher” é constituída pelo binômio letra-melodia, em conformidade com os princípios teórico-epistemológicos vigentes na Semiótica da Canção (TATIT, 1997, 2002, 2004, 2007).

No arranjo da versão de Zé Ramalho (1979), os primeiros compassos da introdução se abrem com um ritmo de marcha tocado em caixas e acompanhado por um chimbal. Logo em seguida, o fraseado-tema da canção é apresentado pelo naipe de metais, constituído por trompetes, saxofones, trombones e tuba. Nesse ponto, é preciso notar a presença ostensiva de arpejos, *apoggiaturas*, bem como a independência entre as vozes de cada instrumento. Os metais assumem posição de destaque, como ocorre tipicamente no frevo. São eles que constroem a harmonia ao longo da canção e executam os floreios e arpejos que aparecem entre os versos. Na base rítmica, zabumba e chimbal sustentam as pulsações bem-marcadas. A linha melódica é conduzida pela voz de Zé Ramalho em registro de tenor com vogais pouco alongadas, ataques consonantais realçados e sem grandes ornamentações vocais. Ao contrário da versão Pato Fu, não há *backing vocals*.

---

<sup>9</sup> Na versão disponível no DVD ao vivo “Música de Brinquedo”, esse som é produzido por um conduíte plástico agitado no ar.

Nesse momento, já é possível comparar as substituições timbrísticas observadas na versão Pato Fu com relação à versão Zé Ramalho. O critério para a equiparação é a posição de ocorrência do timbre na estrutura sintagmática geral da canção. Isso significa que, ao menos no domínio do arranjo, nem sempre as linhas melódicas executadas pelos timbres comparados são idênticas ponto-a-ponto. Contudo, a equivalência pode ser justificada por seu contexto de ocorrência. Para compreender essa ideia, façamos uma analogia com o trabalho do linguista que busca descrever o sistema fonológico de uma língua desconhecida. Diante do material sonoro bruto, o linguista precisa delimitar fronteiras na cadeia da fala para, em seguida, verificar a recorrência de fones em determinado contexto fonológico. Assim, o linguista pode determinar quais sons podem constituir alofones de um mesmo fonema. Embora haja diferenças articulatórias entre [r] e [R], o linguista pode inferir que, em português brasileiro, ambos são manifestações distintas de um arquifonema /R/ com base no contexto fonológico em que esses sons ocorrem. Da mesma forma, duas timbragens instrumentais podem ser declaradas como variantes de acordo com seu contexto de ocorrência. Dito isto, apresentamos abaixo a tabela comparativa dos timbres observados na versão de Zé Ramalho e de Pato Fu da canção “Frevo Mulher”.

**Tabela 2:** Distribuição de timbres de “Frevo Mulher” na versão Zé Ramalho e na versão Pato Fu.

	<b>Versão Zé Ramalho</b>	<b>Versão Pato Fu</b>
Entrada	Caixa clara, chimbal	Tecladinho eletrônico, xilofone
Introdução	Tuba, zabumba, chimbal, metais	Xilofone
Frase-tema	Metais (trompete, trombone, saxofone)	Piano de brinquedo
<b>Parte A</b>		
Base percussiva	Zabumba, chumbal, caixa clara	Tecladinho eletrônico, xilofone, chocalho, triângulo,
Base harmônica	Tuba, trio de metais (trompetes, trombones, saxofones)	Contrabaixo miniatura, xilofone, metalofone, piano de brinquedo
Vocal	Barítono	Mezzo-soprano
Fraseado entre versos	Trompetes, saxofones	<i>drawdio</i>
Refrão	(idêntico à Parte A)	(conjunto da Parte A, acrescido de vozes infantis e mais um chocalho)
Coda	(idêntico à Parte A)	(conjunto da Parte A, acrescido de conduíte plástico)

Fonte: Elaboração própria.

Observando a Tabela 2, é possível notar alguns aspectos dignos de interesse. Na passagem para a versão Pato Fu, nota-se uma tendência a levar os timbres para um registro mais agudo. De maneira geral, esse processo se dá sobretudo pelo uso dos instrumentos convencionais em tamanho miniatura (destacadamente piano e contrabaixo). Note-se, por exemplo, a inevitável elevação de registros implicada na substituição da tuba pelo contrabaixo miniatura. Também contribui para esse movimento em direção aos agudos a substituição do timbre de Zé Ramalho pelo de Fernanda Takai.

Outro processo interessante é o efeito de fragmentação criado pela atenuação das intensidades sonoras e pela dispersão das famílias timbrísticas. Esse efeito é particularmente nítido no tratamento dado ao naipe de metais. Sabe-se que essa família de instrumentos possui as dinâmicas mais potentes e sonoridades mais brilhantes entre os instrumentos acústicos. Sem aprofundar questões acústicas e mecânicas subjacentes a tais julgamentos valorativos, será suficiente apontar que a substituição do naipe de metais acarreta um processo de atenuação, uma vez que os timbres empregados na versão Pato Fu (piano de brinquedo, xilofone, metalofone e *drawdio*) possuem capacidade de duração e potência dinâmica muito inferiores aos metais (trompete, saxofone<sup>10</sup>, trombone e tuba). Enquanto uma nota de trompete, por exemplo, pode se alongar tanto quanto a capacidade respiratória do instrumentista, o som das percussões de altura definida está condenado ao desaparecimento gradual a partir de seu ataque. Sendo assim, vê-se que as notas prolongadas dos metais do arranjo da versão Zé Ramalho se transformam em notas abreviadas e de ataque pronunciado nos xilofones, metalofone e piano de brinquedo da versão Pato Fu. Por sua vez, as diferenças de dinâmica se mostram particularmente decisivas na substituição dos trompetes e saxofones pelo *drawdio*.

Além da evidente redução do número de instrumentos executantes, o timbre do *drawdio* quase não apresenta variação de dinâmica e sua afinação no

---

<sup>10</sup> Vale notar aqui que, tecnicamente falando, o saxofone pertence ao naipe de madeiras. Contudo, sua frequente co-ocorrência com os instrumentos do naipe de metais nos motiva a incluí-lo nessa lista.

campo das alturas é muito instável. Esse efeito de desintegração que comentamos também é reforçado pelo fracionamento do naipe de metais em um agregado de registros timbrísticos heterogêneos. Vale lembrar que a formação dos metais (incluindo aí o saxofone) é altamente coesa, inclusive tendo em vista as raízes históricas do frevo na música de bandas militares e civis.

Essa mesma dispersão se verifica também no uso das vozes infantis em *backing vocal* no refrão. Conforme comentado anteriormente, não se trata aqui de um coro de crianças em uníssono. Embora o canto seja sincronizado, pequenas diferenças no campo das alturas impedem que essas duas vozes se amalgamem. Essa estratégia enunciativa se relaciona tanto com a atenuação das potências sonoras quanto com a multiplicação de registros timbrísticos.

Os fenômenos observados nas duas versões da canção “Frevô mulher” não podem ser tratados como observações meramente fortuitas e ocasionais. Por um lado, nenhuma regra de ordem estrutural determina a seleção e combinação timbrística. Por outro lado, observa-se que os timbres selecionados constituem combinações estáveis e generalizáveis. Na versão da banda Pato Fu de “Frevô mulher”, foi possível observar as seguintes tendências: (i) dissolução e dispersão das famílias timbrísticas, (ii) a redução das durações de notas e acordes, (iii) o alçamento em direção aos registros agudos e (iv) a atenuação das potências sonoras. Tais processos podem ser verificados também nas outras faixas do álbum “Música de Brinquedo” em comparação ao arranjo de referência.

De maneira geral, a tendência a dissolver as sonoridades construídas com blocos timbrísticos coesos se manifesta no desmembramento dos napes de instrumentos. Assim como foi observado na análise de “Frevô mulher”, a substituição dos timbres da família dos metais por outros de sonoridade menos pujante e mais instável também ocorre na versão Pato Fu das canções “Ska”, “Primavera (vai chuva)” e “Pelo interfone”. Na primeira, o saxofone do arranjo original é substituído por um *kazoo*<sup>11</sup>. Na segunda, o trio de metais é substituído

---

<sup>11</sup> O *kazoo* é um pequeno instrumento que, através da vibração de uma membrana, acrescenta um zumbido peculiar à voz do executante, comumente tido como lúdico. Amostras concretas da sonoridade do *kazoo* podem ser ouvidas online em: <http://soundjax.com/kazoo-1.html>.

por uma combinação de escaleta e *kazoo*. Este último instrumento é usado como substituto tanto do timbre de trompete com surdina que executa fraseados interpolados entre os versos de “Primavera (vai chuva)” quanto o do sax alto no pequeno solo do interlúdio de “Pelo interfone”. Essa dissolução de blocos timbrísticos não se limita à família dos metais. Ainda sobre a versão Pato Fu de “Primavera (vai chuva)”, a escaleta substitui uma orquestra de cordas sintetizadas que sustenta a base harmônica na introdução e na coda (sob a repetição dos versos “Hoje o céu está tão lindo – Vai chuva!”) do arranjo de referência.

Um caso interessante dessa dispersão timbrística ocorre na introdução de “Sonífera ilha”. No arranjo original, o tema da canção é apresentado por um vocalise de vozes masculinas. Na versão Pato Fu, a mesma linha melódica recebe dois recobrimentos timbrísticos diferentes. No primeiro e no terceiro trecho, há um teclado de brinquedo produzindo um timbre agudo que remete ao espectro sonoro utilizado pelos videogames em 8 bits e por computadores antigos<sup>12</sup>. No trecho intermediário, há a intervenção das vozes infantis cantarolando o tema.

Outro processo de grande importância na construção desse efeito de dispersão timbrística é o recurso às vozes infantis, também já observado na análise de “Frevo mulher”. É oportuno destacar que o timbre de voz infantil nunca assume de fato a condução da linha melódica principal do canto. A única exceção encontrada está na canção “Todos estão surdos”, em que as crianças recitam os trechos falados da letra da canção enquanto os trechos cantados aparecem no timbre de Fernanda Takai. De maneira geral, o timbre de voz infantil fica restrito a pequenos trechos no refrão e aos *backing vocals*, como ocorre em “Ska”, “Primavera”, “Sonífera ilha”, “Ovelha negra” e também em “Todos estão surdos”.

Não é demasiado lembrar que as vozes infantis soam como vozes justapostas de maneira apenas aproximativa, o que permite reconhecer cada

---

<sup>12</sup>Também presente na música eletrônica de estilo *chiptune*, esse tipo de sonoridade está relacionado, do ponto de vista acústico, às formas de onda regulares e não-senoidais.

timbre particular. Essa situação difere consideravelmente da que ocorre nos uníssonos. Nestes, a fusão sonora cria uma voz de timbragem única em que não é possível distinguir cada um de seus componentes. Para entender essa ideia, basta tomar como exemplo um naipe de violinos em uma orquestra ou então os tenores de um coral. Tanto em um caso quanto em outro, seria virtualmente impossível discriminar a identidade timbrística de cada integrante individual, uma vez que tais variações em nível “micro” se neutralizam em função da totalidade sonora.

Quanto ao processo de redução de sonoridades longas, este decorre do uso de timbres com altura instável, ataque acentuado e alta taxa de decaimento, como é o caso do xilofone e do metalofone, entre outros. Com a substituição do material timbrístico, torna-se quase impossível manter intacta a duração de notas e acordes alongados. Em “Pelo interfone”, os acordes longos produzidos por um teclado no arranjo original são executados em um pianinho miniatura e um cavaquinho com encordoamento de violão, que desempenha nesse contexto o papel do contrabaixo. Este também é o caso da introdução de “Sonífera ilha”, que conta em seu arranjo original com acordes longos e cheios em timbre de órgão sintetizado por um teclado. Na versão Pato Fu, esse timbre é substituído por um contrabaixo miniatura junto com uma escaleta. Nessa mesma canção, o timbre de guitarra dá lugar à escaleta nos *riffs* do refrão e ao pianinho miniatura no interlúdio entre o refrão e a re-exposição da parte A. Já em “Ovelha negra”, os solos de guitarra são executados por um metalofone ao passo que o piano da base harmônica é substituído pelo pianinho miniatura.

Outra tendência geral mencionada é a elevação aos registros mais agudos. Esse processo se manifesta de maneira mais evidente na substituição dos timbres dos diversos vocalistas pelo mezzo-soprano suave de Fernanda Takai. Com exceção de “Ovelha negra”, todas as canções contam com vozes masculinas em sua versão original, ora mais próximo do barítono – como é o caso de “Primavera (vai chuva)” – ora mais próximo do registro de tenor – como em “Sonífera ilha”, “Todos estão surdos”, “Pelo interfone” e “Ska”.

Esse alçamento em direção aos agudos também é reforçado pelo uso de xilofones, metalofones e tecladinhos eletrônicos, todos em registro agudo, para

substituir os ataques percussivos marcados pela bateria (bumbo, caixa, chimbau e tom-tons) nas versões originais. Em “Ska”, por exemplo, os ataques em contratempo feitos pela caixa no arranjo original foram substituídos pelo timbre do xilofone. Do mesmo modo, em “Sonífera ilha” a marcação do pulso é feita por um breve toque produzido por um tecladinho eletrônico alternado com um ruído sintetizado que imita um latido. No plano global, o uso de instrumentos miniaturizados pode ser apontado como o principal fator de elevação do registro das canções.

A miniaturização dos instrumentos contribui também para o processo de atenuação das dinâmicas e das potências sonoras. Isso pode ser observado com nitidez no caso da bateria, em que a redução de tamanho acarreta também a redução no campo das intensidades. Em todas as faixas do corpus em análise (com especial destaque para *Live and Let Die*), a bateria aparece com intensidade reduzida com relação às versões originais. Outro fator decisivo para a atenuação é o uso ostensivo do piano em miniatura. Ao contrário de seu correspondente em escala original, esse instrumento não conta com o mecanismo de pedais que permite sustentar a ressonância das cordas. Além de ter a extensão consideravelmente diminuída, sua paleta de intensidades é limitada e nunca atinge de fato as regiões de forte ou fortíssimo. A mesma restrição de dinâmica se aplica também ao xilofone e ao metalofone.

Nesse ponto, uma advertência é necessária. É preciso evitar o erro de atribuir esses efeitos exclusivamente ao tamanho reduzido dos instrumentos empregados pelos musicistas. Propor tal afirmação implicaria assumir que os efeitos de sentido verificados no texto estão diretamente submetidos a condições de fora do texto que, em última análise, dizem respeito antes ao discurso de produção musical do que ao discurso musical propriamente dito (DIETRICH, 2008, p. 131-139). Além disso, os diversos recursos técnicos disponíveis poderiam, em tese, superar essas limitações. Tendo isso em mente, é preciso se questionar: por que, apesar de abundantemente disponíveis, tais recursos não foram empregados para suprir tais “deficiências”?

Se os processos gerais observados no álbum “Música de Brinquedo” apontam para restrições no campo das alturas (alçamento aos agudos),



durações (decaimento acentuado de notas), intensidades (atenuação da dinâmica global) e timbres (fragmentação de famílias timbrísticas coesas), não é apenas por conta de limitações de ordem técnica. Ao invés disso, elas devem ser consideradas como mecanismos de uma estratégia enunciativa. Ainda que convocados em diversos momentos da presente análise, os aspectos relacionados à construção do instrumento musical são secundários diante da pertinência discursiva de seus efeitos sonoros, inscritos no texto-enunciado como marcas deixadas pela instância da enunciação.

## 5. Balanço final

O presente artigo se colocou como tarefa descrever e analisar os efeitos de sentido gerados pela substituição timbrística no arranjo de canções populares de consumo. Para tal, tomou-se como objeto de análise o álbum “Música de Brinquedo”, da banda Pato Fu, por possibilitar uma análise comparativa. Os procedimentos de análise revelaram que, enquanto totalidade de sentido, o álbum em questão constrói uma fisionomia particularizante lançando mão de quatro expedientes: a dissolução de famílias timbrísticas, a redução da duração de sons sustentados, a atenuação das potências sonoras e o alçamento em direção aos registros agudos. Verificou-se também que esses aspectos constituem a estratégia enunciativa global do sujeito da enunciação para construir uma fisionomia e um estilo que remete às características da voz pré-pubertária (cf. BADIR; PARRET, 2001; CORNUT, 1983).

É a recorrência estável desses recursos semióticos que recria e evoca o caráter lúdico que caracteriza nosso imaginário acerca do universo infantil. *Música de brinquedo* instaura, dessa forma, uma fisionomia de sujeito da enunciação que chacoalha, sacoleja e desmancha as combinações timbrísticas canônicas e, assim fazendo, se opõe diametralmente ao universo discursivo da canção que se coloca como “séria”, a ser executada com impecável exatidão melódica e rítmica.

Outro avanço proporcionado pelo presente estudo é apontar caminhos possíveis para a análise semiótica do arranjo de canções populares. Caso a metodologia se mostre válida, a semiótica discursiva terá então dado um passo

adiante na compreensão dos efeitos de sentido gerados não apenas por fonogramas tomados isoladamente, mas também pelo álbum de canções como uma totalidade. Isso é um benefício não só porque expande os horizontes de intervenção da semiótica para além dos elos de letra e melodia, mas também porque fortalece as investigações semióticas centradas no arranjo (COELHO, 2004, 2007) e no álbum (DIETRICH, 2003; MAFRA, 2019).

Por força dos limites do trabalho, o presente estudo apresenta, todavia, algumas limitações no que diz respeito à extensão do material submetido à análise. O procedimento de segmentação e extração dos registros timbrísticos deveria, idealmente, ser aplicado recursivamente a todas as faixas do álbum que, por sua vez, deveriam ser comparadas com o arranjo original de referência. Isso traria mais elementos concretos que poderiam corroborar ou reorientar as conclusões obtidas até aqui. Espera-se também que estudos futuros possam também aprofundar essa hipótese de trabalho interpretando as comutações e substituições timbrísticas à luz das relações intertextuais de paráfrase, paródia, polêmica e estilização, conforme estabelecidas em Discini (2004). Expandir os estudos semióticos do timbre nessa direção não somente contribuiria para estabelecer de maneira sistemática o estatuto semiótico desse parâmetro sonoro, mas também traria mais dados empíricos que pudessem robustecer o poder de predição da semiótica discursiva. A pesquisa semiótica sobre o timbre ainda engatinha e progride a passos lentos, porém parece erguer o olhar para horizontes novos e promissores que, uma vez postos em vista, não haverão de ser abandonados tão facilmente.

## Referências

BADIR, Sémir; PARRET, Herman. Présentation. In: BADIR, Sémir; PARRET, Herman (Orgs.). *Puissances de la voix: corps sentant, corde sensible*. Limoges: Pulim, 2001.

CARMO JR., José Roberto do. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. Alotimbre: processos de covariação no arranjo da canção popular brasileira. *Estudos Linguísticos*, vol. 33, p. 400–405, 2004.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

CORNUT, Guy. *La voix*. 3. ed., Paris: PUF, 1983.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2003. 197 f.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012 [1979].

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido II*. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2014 [1983].

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1943].

MAFRA, Matheus Henrique. *Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2019. 164 f.

PATO FU. *Música de Brinquedo*. Rotomusic. 2010. 1 CD. 41 min.

TAKAI, Fernanda; ULHOA, John. Entrevista com Pato Fu, curiosidades da banda e tudo sobre o 10º CD, Música de brinquedo. *Rádio CBN*, São Paulo, 09/10/2010. Programa Cesta de música. Disponível on-line em: <<http://cbn.globoradio.globo.com/programas/cesta-de-musica/2010/10/09/ENTREVISTA-COM-PATO-FU-CURIOSIDADES-DA-BANDA-E-TUDO-SOBRE-O-10-CD-MUSICA-DE-BRINQUED.htm>>. Último acesso em 19/04/2021.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007

SHIMODA, Lucas Takeo. *O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ZÉ RAMALHO. Frevo Mulher. In: *A peleja do Diabo com o Dono do Céu*. 1979. Sony Music Entertainment Brasil. 1 CD. 53 min.