

Três versões de “Mutante” e a síntese de Rita Lee

Three versions of “Mutante” and Rita Lee’s synthesis

Matheus Henrique MAFRA

Universidade de São Paulo
mhmafra3@gmail.com



Carolina Lindenberg LEMOS

Universidade Federal do Ceará
carolina.lemos@ufc.br



Vinícius FAÇANHA

Universidade Federal do Ceará
vfacanha99@gmail.com



Resumo: A partir da hipótese de que o estilo de Rita Lee está marcado por uma tendência a circular entre opostos e atenuar tendências extremas, propomos uma análise comparativa de três versões de “Mutante”: por Rita Lee (1982), Ná Ozzetti (1996) e Daniela Mercury (2001), a fim de mostrar como se configura esse estilo “entre” de Lee, tanto na composição como na interpretação. Iniciamos com a análise do núcleo de identidade da canção (melodia e letra), segundo o modelo desenvolvido por Luiz Tatit, revelando já nesse nível uma tendência à atenuação. Em seguida, procedemos à comparação das versões, com base no parâmetro de andamento, não apenas metronômico, mas sobretudo relativo às estratégias interpretativas que geram o efeito de aceleração ou desaceleração em ambos os planos. Enquanto a versão de Ná Ozzetti é francamente passionalizante e a de Daniela Mercury atualiza os valores da aceleração, a interpretação de Rita Lee desponta como uma proposta intermediária, oferecendo a síntese sugerida no núcleo de identidade da canção. Esse equilíbrio produz um efeito de sentido de quem deixa a composição “falar por si”, conferindo um efeito de naturalidade ao enunciado. Desse modo, tanto como compositora, quanto como intérprete, Rita Lee constrói seu estilo em um duplo gesto de exploração das intensidades e apaziguamento dos excessos.

Palavras-chave: semiótica da canção; interpretação musical; Rita Lee; Ná Ozzetti; Daniela Mercury.

Abstract: Following the hypothesis that Rita Lee's style is marked by a tendency to circle around opposites and to temper extreme tendencies, we propose a comparative analysis of three versions of "Mutante": by Rita Lee (1982), by Ná Ozzetti (1996), and by Daniela Mercury (2001). We aim to show how this "in-between" style is forged both in composition and interpretation. A tendency towards attenuation is shown through the analysis of the core identity of the song (melody and lyrics) following Luiz Tatit's semiotic model. We then proceed to the comparison between versions on the basis of tempo, not strictly metronomic, but mainly relative to interpretation strategies which generate an effect of acceleration or deceleration in both musical and verbal planes. While Ozzetti's version is openly passionate and Mercury's thematic, Lee's interpretation emerges as intermediary, offering the synthesis suggested by the core identity of the song. This balance produces a sense of a song that "speaks for itself", adding an effect of naturality to the speech act. Thus, both as songwriter and as singer, Rita Lee builds her style on a double gesture of exploring intensities and appeasement of excesses.

Keywords: semiotics of song; musical interpretation; Rita Lee; Ná Ozzetti; Daniela Mercury.

1 INTRODUÇÃO

Como de costume, a maior parte das inúmeras reportagens e homenagens a Rita Lee à época de sua morte favoreceu uma associação direta entre sua vida e sua obra. Se muitos veículos trataram de lembrar – com diversos tons de moralismo – dos excessos que marcaram a vida privada da *Santa Rita de Sampa*, outros deixaram também entrever uma tendência distinta em relação a seu estilo artístico, pouco afeito a extremos, evitando ativamente qualquer filiação estanque a convenções de gêneros musicais e ideologias em geral. Logo na manhã do anúncio de sua morte, numa fala improvisada durante a cobertura de caráter extraordinário, salientou-se como Rita Lee falava, nas entrevistas como nas canções, coisas “brutais” de forma “muito doce, muito leve” (GLOBONEWS, 2023). Muito se falou, também, de como a cantora promoveu a inserção definitiva do prazer sexual feminino na cultura de massas brasileira “sem levantar bandeiras” (leia-se: a um só tempo não respeitou nem o conservadorismo nem a suposta sisudez dos movimentos progressistas organizados).

Nesse mesmo sentido, sabe-se ainda que, apesar de ter sido a mulher roqueira que mais despontou no Brasil dos anos 1970 e 1980, o seu *rock* – gênero esse que já é, em si, um guarda-chuva de alcance indefinido – se diluía muito frequentemente em outras formas musicais, desde boleros românticos (“Caso sério”) até peças de *disco music* carnavalescas cheias de autenticidade (“Lança perfume”, “Banho de espuma”, “Frou frou”...). A própria artista declarou, há pouco tempo, que preferia ser chamada de “padroeira da liberdade” do que de “rainha do *rock*”, epíteto que considerava “um tanto cafona” (ROLLING STONE, 2022). João Gilberto, por sua vez, com a sucintez que lhe é peculiar, teria dito simplesmente: “sabe, Ritinha, você pode achar que é roqueira, mas sua voz é de bossanoveira” (LEE, 2016, p. 181).

Em suma, não é de hoje que se reconhece o modo como a cancionista Rita Lee promoveu conciliações nos mais diversos níveis do fazer artístico. Tatit (2014, p. 222, grifo nosso) sintetiza essa ideia mencionando que a voz de Rita Lee “comporta um estilo visceralmente forjado nos *pontos de cruzamento* da canção brasileira com o *rock* internacional, dos anseios pessoais com as leis do mercado e do mundo dos intérpretes com o mundo dos autores”. Deve-se acrescentar, ainda, que, se em algum momento histórico esse tipo de conciliação poderia soar insólito, na obra de Rita Lee ele ganhou um sabor *pop* de espontaneidade e despretenção. Fique bem claro que, se falamos aqui em “espontaneidade” e “despretenção”, é porque entendemos essas qualidades como um efeito de sentido e, se elas puderem mesmo ser atribuídas à homenageada destas linhas, isso diz mais sobre a sua inteligência e competência no manejo da canção do que sobre

uma espontaneidade "factual". Nesse sentido, ainda tomando a voz como metonímia da obra, Tatit segue seus comentários sobre Rita Lee enquanto símbolo das transformações do papel da mulher na canção brasileira, num horizonte de ação que vai além de uma mera *não filiação* inconsequente a gêneros e partidos:

Sua voz é sua composição, sua visão de mundo, seu humor, e não está a serviço de nada. Nem do rock, nem da música brasileira, nem de seus autores. Seu espaço de compositora-cantora adquiriu luz própria e se tornou um modelo pioneiro para grande parte das novas artistas "completas" que despontaram por aqui na virada do século (Tatit, 2014, p. 222).

Tudo se torna ainda mais impressionante quando lembramos que os atributos que acabamos de mencionar se conciliaram com um dos sucessos mais arrebatadores da indústria cultural brasileira. Também aí o efeito de eficácia "espontânea" beira o inacreditável, como se Rita Lee, ao se tornar cada vez mais "ela mesma" ao longo do tempo (e tudo indica que a parceria com Roberto de Carvalho só contribuiu para isso), conseguisse também se tornar cada vez mais atrativa às massas. Basta dizer que não foi graças aos álbuns de Mutantes e Tutti-frutti que Rita Lee se tornou a intérprete-autora brasileira que mais vendeu discos na história (HOJE, 2023) – e no entanto, se por acaso a trajetória da cantora se resumisse a esses grupos, ela já teria adquirido o estatuto de elemento incontornável para a devida compreensão dos desenvolvimentos da canção neste país.

Por essas e muitas outras, qualquer homenagem à "mais completa tradução" de São Paulo (e um pouco do Brasil, quem sabe?) está fadada a ser singela. Nesta ocasião, somos levados a utilizar o ferramental teórico-metodológico da semiótica para, por meio de um exame comparativo, exemplificar como Rita Lee, em ambos os papéis de compositora e de intérprete, operava numa sofisticada economia de significados que, em diferentes níveis, não primava pelos extremos. Não chegaremos, assim, a propor uma descrição acabada de seu estilo, mas daremos um vislumbre de como os comentários mais corriqueiros e intuitivos sobre esse estilo, ilustrados pelas citações feitas acima, podem ser corroborados pelos resultados de uma análise mais rigorosa.

Nas próximas páginas, descrevemos a canção "Mutante" em dois estados complementares. Primeiramente, naquilo que seria próprio da fase de composição, isto é, seus elementos de melodia e letra abstraídos da performance musical. Em seguida, comparamos diferentes interpretações da canção feitas por Ná Ozzetti (1996), Daniela Mercury (2001) e, é claro, Rita Lee (1981). Nosso intuito, então, é mostrar de que modo as escolhas

interpretativas de cada versão salientam aspectos distintos de sentidos já constantes do núcleo de melodia e letra.

2 NÚCLEO DE IDENTIDADE DA CANÇÃO: MELODIA E LETRA

Tanto na letra como na melodia, reconheceremos algo do estilo de Rita Lee compositora que já aponta para essa economia sutil de exacerbações e atenuações que permite dizer simplesmente conteúdos muito peculiares.

2.1 Análise da letra

- 1 Juro que não vai doer
- 2 Se um dia eu roubar
- 3 O seu anel de brilhantes
- 4 Afinal de contas dei meu coração
- 5 E você pôs na estante

- 6 Como um troféu
- 7 No meio da bugiganga
- 8 Você me deixou de tanga
- 9 Ai de mim que sou romântica

- 10 Kiss baby, kiss me baby, kiss me
- 11 Pena que você não me kiss
- 12 Não me suicidei por um triz
- 13 Ai de mim que sou assim

- 14 Quando eu me sinto um pouco rejeitada
- 15 Me dá um nó na garganta
- 16 Choro até secar a alma de toda mágoa
- 17 Depois eu passo pra outra

- 18 Como mutante
- 19 No fundo sempre sozinho
- 20 Seguindo o meu caminho
- 21 Ai de mim que sou romântica

- 22 Kiss baby, kiss me baby, kiss me
- 23 Pena que você não me kiss
- 24 Não me suicidei por um triz
- 25 Ai de mim que sou assim

A letra de “Mutante”, como tantas outras de Rita Lee, consegue alcançar o bom termo temático entre o sentimento agudo e o

desprendimento (ver também "Baila comigo", "Desculpe o auê", "Nem luxo nem lixo"...). O narrador abre a canção na interlocução direta com um narratário por quem nutre, ou já nutriu, um interesse romântico. Desde então fica claro que o interesse não foi recíproco e, assim, o narrador alerta seu interlocutor sobre uma hipotética vingança em forma de furto. O teor irônico do trecho denuncia que tal alerta não deve ser tomado literalmente, mas, sobretudo, serve para expressar a falta sentida pelo narrador. A promessa não é despida de interações anteriores, mas carregada passionalmente por suas consequências. Ao mesmo tempo que a jura de uma ausência de dores pode ser entendida como a tentativa de acalmar o narratário em relação a uma possibilidade infortuna, ela também se sustenta em uma lógica de restituição, em um acerto de contas. Se o sujeito desejado desprezou o sujeito desejante, ao ponto de reificá-lo, de tratá-lo como um objeto, um mero "troféu no meio da bugiganga", nada mais justo que ser espoliado também de um objeto, o anel de brilhantes. Todavia, como isso é apresentado na letra como um ressarcimento fiduciário – firo quem me feriu –, a jura de que "não vai doer" soa irônica e somos levados a entender como: ainda que doa, terá sido menor que a dor causada e não cabe ao espoliado reclamar.

Se antes o narrador "deu" seu coração para alguém que o "pôs na estante", agora ele "rouba" algo de quem o esnobou. A figura do anel reforça o caráter de confiança que sela as relações amorosas e reforça a necessidade de ressarcimento moral do sujeito que depositou em outrem suas esperanças fiduciárias e não as viu realizadas. No entanto, o sujeito ofendido, que poderia virar-se contra seu ofensor na tentativa de vingar-se, reproduzindo no outro a dor causada (GREIMAS, 2014, p. 233-253), assume em "Mutante" outra possibilidade de caminho, o reflexivo. Como se vê, pela possível falta de intenção de causar dor ao narratário e pela injúria em tom de promessa esvaziada ("se um dia eu roubar..."), mas sobretudo pela direção narrativa escolhida, mais do que uma quebra de *confiança em outrem*, o narrador é tomado pela falta de *confiança em si*.

Assim a canção se debruça sobre a exploração de um estado passional próximo da resignação. A segunda estrofe, que dedica a maior parte de seus versos à descrição daquilo que sofre o sujeito nas mãos de seu interesse amoroso, encerra-se direcionando ao próprio narrador a "culpa" por seus sofrimentos. As transformações (roubar, dar, pôr), passadas e futuras, indicadas na primeira estrofe abrem espaço para enunciados de estado que eclipsam a agentividade do sujeito em função seja do que o narratário faz com ele (transformá-lo em "troféu no meio da bugiganga" e deixá-lo "de tanga"), seja daquilo que ele mesmo considera lamentosamente como formador de sua identidade ("ai de mim que sou

romântica”). Indica-se no último verso a aceitação, ou pelo menos compreensão, de uma inescapabilidade do modo como as coisas decorreram, em razão daquilo que o sujeito é: “romântica”.

A disjunção com o objeto de paixão é disforizada durante toda a canção, mas é provavelmente a partir da primeira execução da segunda parte que essa disforização encontra seu momento mais tônico na letra. Nessa estrofe, o narrador parece esquecer ou ignorar momentaneamente todos os fracassos e a falta de interesse anteriormente demonstrada pelo outro sujeito e clama por beijos (“*kiss me baby*”). O pedido, por meio de um engenhoso jogo sonoro entre o português e o inglês (“*kiss*” e “*quis*”) – desses que Rita Lee sabia fazer como ninguém –, transforma-se em mais um lamento (“pena que você não me quis/*kiss*”). Agora recuperado de suas memórias amargas, o narrador abandona a ameaça inicial em direção ao relato do auge de seu abandono, estado insuportável a ponto de o narrador dizer que não teria se suicidado “por um triz”. Essa afirmação, a julgar pelo teor irônico de diversas passagens da letra, pode soar como uma hipérbole, mas, de todo modo, serve para salientar a carga disfórica do tema da solidão. Tal carga é intensificada ainda mais ao fim da segunda parte pela assunção de que toda mágoa e solidão, tão indesejadas, são consequências de o sujeito ser quem é (“ai de mim que sou assim”) e, de tal modo, se fazem perenes e inevitáveis. Se antes os infortúnios amorosos davam-se em razão de um carácter específico do sujeito, agora justificam-se por todo o seu ser, seja porque sua identidade reduz-se a ser romântica, seja porque todo o resto que o constrói também leva-o a esse estado que, como se vê na segunda parte, repete-se ciclicamente.

Por outro lado, é verdade que toda essa carga disfórica, que poderia ser tratada de forma mais trágica, é em alguma medida nuançada em “Mutante” por escolhas figurativas um tanto cômicas. A letra ao mesmo tempo que apresenta construções figurativas carregadas de alta tonicidade afetiva (“me dá um nó na garganta”; “choro até secar a alma de toda mágoa”; “não me suicidei por um triz”) promove a sua atenuação com revestimentos que tentam “suavizar” ou produzir alguma comicidade no que é dito, como é o caso do trocadilho via exploração da semelhança sonora entre os verbos “*to kiss*” e “querer”, mas também figuras como “pôr o coração na estante”, “bugiganga” e “ficar de tanga”.

Evidentemente, não há de antemão uma incompatibilidade entre conteúdos negativos e efeitos humorísticos. Entretanto, é notável que nessa canção as figuras verbais “bem-humoradas” visam mais perturbar a gravidade (ou, ainda, atenuar a intensidade afetiva) do tema da solidão do que de fato despertar o riso. Não se trata, aqui, de um texto estritamente humorístico, mas sim de um enunciado que manifesta certa irreverência

perante a dor, o que se compatibiliza com os revestimentos figurativos presentes na segunda parte da canção. É talvez a capacidade de tratar de sua realidade de forma um tanto cômica que permite, em parte, que o sujeito resista, que mesmo que "por um triz" não tenha se suicidado, apesar de ver sua vida como um encadeamento de programas narrativos disfóricos e repetidos do qual não se pode fugir.

Nas estrofes que se seguem, o narrador abandona a marcação explícita de um diálogo direto com um narratário estrito e focaliza sua enunciação em uma caracterização genérica de si mesmo. Essa opção opera quase que um apagamento da especificidade do caso até então relatado para realçar o caráter perene e repetitivo da dinâmica narrativa à qual o sujeito crê estar preso. Assim, a sensação de "nó na garganta" ao se sentir "um pouco rejeitada" seguida do processo de chorar "até secar a alma de toda mágoa" para enfim "partir pra outra" retratam a internalização de uma *programação* (Landowski, 2014). O sujeito se vê assim em um regime narrativo no qual não existe a possibilidade de interações inesperadas, de fugas dos ciclos e repetições, de fraturas daquilo que se crê estar destinado a viver por ser quem é.

No entanto, não se deve entender essa configuração narrativa em "Mutante" como sinônimo de um enfraquecimento do sujeito. Pelo contrário, a aspectualidade incoativa que surge ao final do programa do narrador ("Depois eu passo pra outra") revela a também perene possibilidade de início de um novo percurso. A incoatividade e a continuidade presentes em construções figurativas como "passar pra outra" e "seguir o meu caminho" estão atreladas à construção do sujeito, que conta com algum grau de modalização que lhe permite continuar, mas sempre a despeito dos antissujeitos e dos antiobjetos, dos quais talvez nunca se livre totalmente. Mais do que um sujeito do fazer que segue em busca de um novo objeto em superfície ("passo pra outra"), sobressai um sujeito de estado que *sabe ser*. Ao chorar "até secar a alma de toda mágoa", o sujeito não está operando uma transformação conjunta pragmática, mas explorando uma equação íntima que lhe possibilita se livrar dos antiobjetos, preservando seu *querer* seguir o caminho, perpetuar sua identidade. Assim o narrador revela-se como indivíduo independente, em sincretismo com o destinador, caminhando "sempre sozinho", em face dos antissujeitos que o atravessam. Desse modo, o caráter repetitivo da programação funciona, na verdade, como mais um atenuante da intensidade passional da canção, afinal o que, no enunciado, o narrador caracteriza como o fim do mundo, a enunciação constrói como apenas mais um fim do mundo.

É importante mencionar, por fim, que a disjunção do narrador em relação ao narratário é homologada discursivamente à disjunção do

narrador em relação a si mesmo, uma vez que o verdadeiro objeto da canção é o próprio sujeito-narrador. Esse sincretismo actorial fica bem evidente a partir de “quando eu me sinto um pouco rejeitada...”, momento em que se evidencia que o programa narrativo da primeira estrofe, relativo ao narratário (“você”), é um programa de uso, afinal, não é exclusivamente a rejeição realizada pelo narratário que está sendo disforizada, mas sim todo e qualquer ato de rejeição que tenha o narrador como objeto. O programa de base passa a ser entendido, portanto, como uma busca abstrata de si mesmo, ou de uma versão definitiva de si, a despeito (por causa?) da disjunção com o narratário e que, em alguma medida, possa reaver a confiança do narrador em si mesmo. Nesse sentido, é muito significativo que o narrador se autoproclame “mutante”, o que diz muito sobre um sujeito em conjunção com o próprio percurso narrativo, isto é, um sujeito que se define a si mesmo à revelia das transformações de estado ao longo do percurso, sempre “passando pra outra”.

2.2 Análise da melodia

Em seu formato atual, a teoria semiótica da canção de Luiz Tatit propõe um modelo que compreende o enunciado cancional por meio de duas tensões, cada uma composta por dois procedimentos relativos ao plano da expressão sonora. Num eixo, as propriedades da fala interagem com as leis musicais na complementaridade entre *força entoativa* (oralização) e *forma musical* (musicalização – Tatit, 2016, p. 45-55). Concentraremos-nos, nesta ocasião, no outro eixo de tensão, decorrente de duas tendências de configuração melódica, a saber, a *expansão passional* e a *concentração temática*.

Figura 1: Campo de oscilação cancional



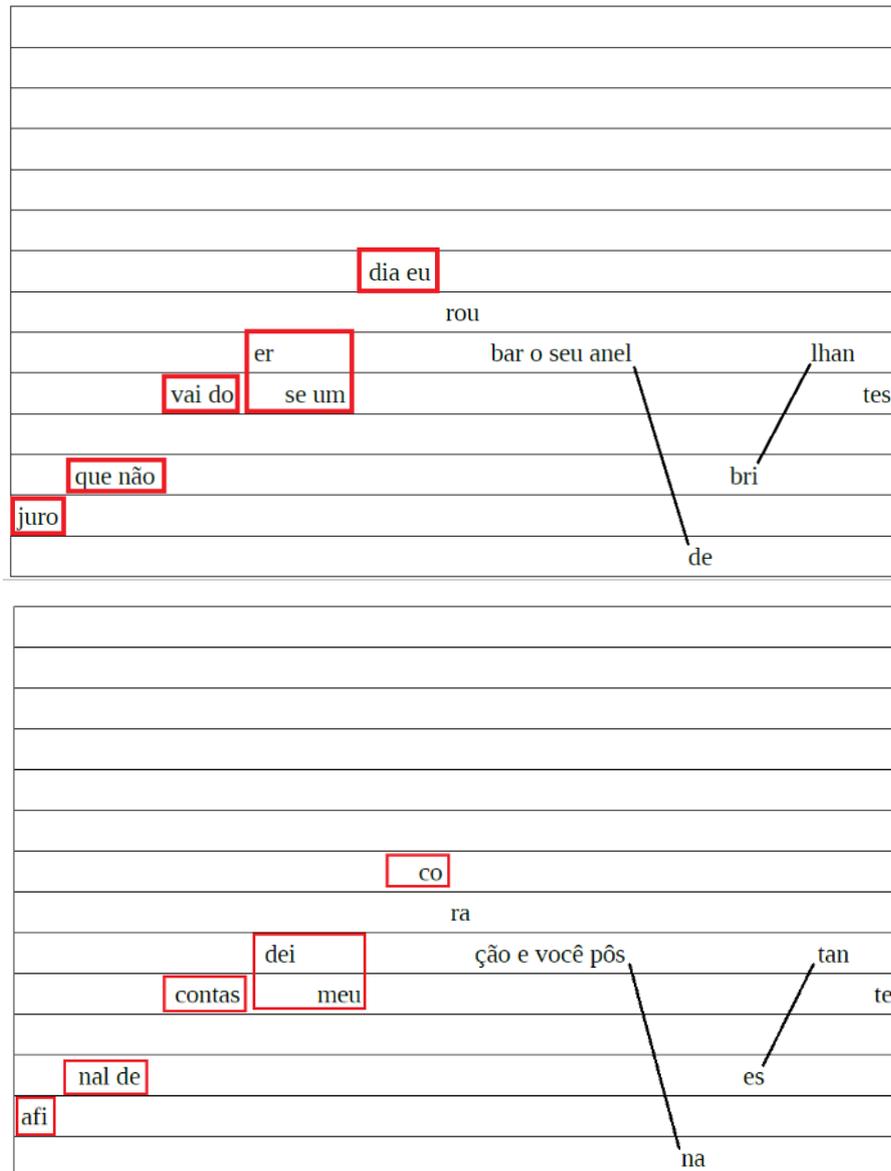
Fonte: Tatit (2016, p. 166)

A concentração temática é manifestada por tudo que, na abstração do componente verbal da canção, indica a *redução das distâncias*: a *aceleração* do andamento musical, a prevalência dos *graus conjuntos* no perfil melódico (por exemplo, uma frase musical que, ao partir de *dó* em direção a *sol*, não deixa de passar pelas alturas intermediárias *ré*, *mi* e *fá*) e todo procedimento de *reiteração*, uma vez que essa última, quando enfatizada, pode instaurar um senso de *involução* no decorrer do enunciado. Logo, no sentido complementar, a expansão passional será observada nos gestos que *enfatizam as distâncias*, tais quais a *desaceleração* do andamento, a incidência relevante de *saltos* melódicos (como num trecho em que se parte de *dó* a *sol* omitindo as alturas intermediárias) e tudo aquilo que inibe a formação de padrões melódicos de toda ordem, isto é, a própria *não reiteração* de células ou seções melódicas e a conseqüente *não estagnação* melódica (Tatit, 2016, p. 55-58).

Não é difícil conceber uma analogia entre esses procedimentos e o conceito de junção, “a relação que une o sujeito e o objeto” (Greimas; Courtés, 2021 [1979], p. 279), de modo que a concentração temática está para a *conjunção* (supressão das distâncias) assim como a expansão passional está para a *disjunção* (manutenção das distâncias). Nesse sentido, Tatit apresenta uma série de exemplos de canções que sincronizam os procedimentos de concentração melódica com a explicitação verbal da celebração de um estado conjuntivo, bem como de casos em que a expansão passional corrobora a lamentação relativa à disjunção entre sujeito e objeto.

Todavia, o próprio autor admite prontamente que a maior parte das canções não preza pelo didatismo no que se refere às relações entre melodia e letra (Tatit, 1994, p. 50). A complexidade junctiva e afetiva de determinado enunciado frequentemente se traduz em complexidade nas relações entre música e letra, seja na aparente “incoerência” entre os componentes verbal e melódico (por exemplo, uma melodia tematizante sincronizada com a narração de uma falta), seja na coocorrência de gestos temáticos e passionais numa mesma melodia. Evidentemente, tais configurações não resultam na falta de sentido, mas acabam por fundar os mais distintos modos *cancionais* de gerar significados, inatingíveis a partir da consideração exclusiva dos elementos verbais ou musicais. Vejamos o que ocorre em “Mutante”.

Figura 2: Primeira parte do percurso melódico de “Mutante”



Fonte: elaboração própria

Na melodia da primeira parte (versos 1-9), se por um lado há certa prevalência dos graus conjuntos (gesto tematizante), por outro, observa-se a não reiteração de padrões melódicos e a conseqüente valorização do percurso (gesto passionalizante). Nesse sentido, uma repetição relevante se construirá apenas entre uma estrofe e outra, produzindo a iteração de uma seção inteira, e não de um ou outro padrão melódico interno à seção. Em outras palavras, executa-se duas vezes a primeira parte como um todo. Entretanto, também não se trata de uma repetição plena, como num refrão, já que a letra muda a cada execução. Num vai e vem de estratégias tematizantes e passionalizantes, vê-se que a reiteração não se dá em

detrimento do senso de *percurso*, o que indica certo predomínio da expansão passional, ainda que de modo pouco acentuado.

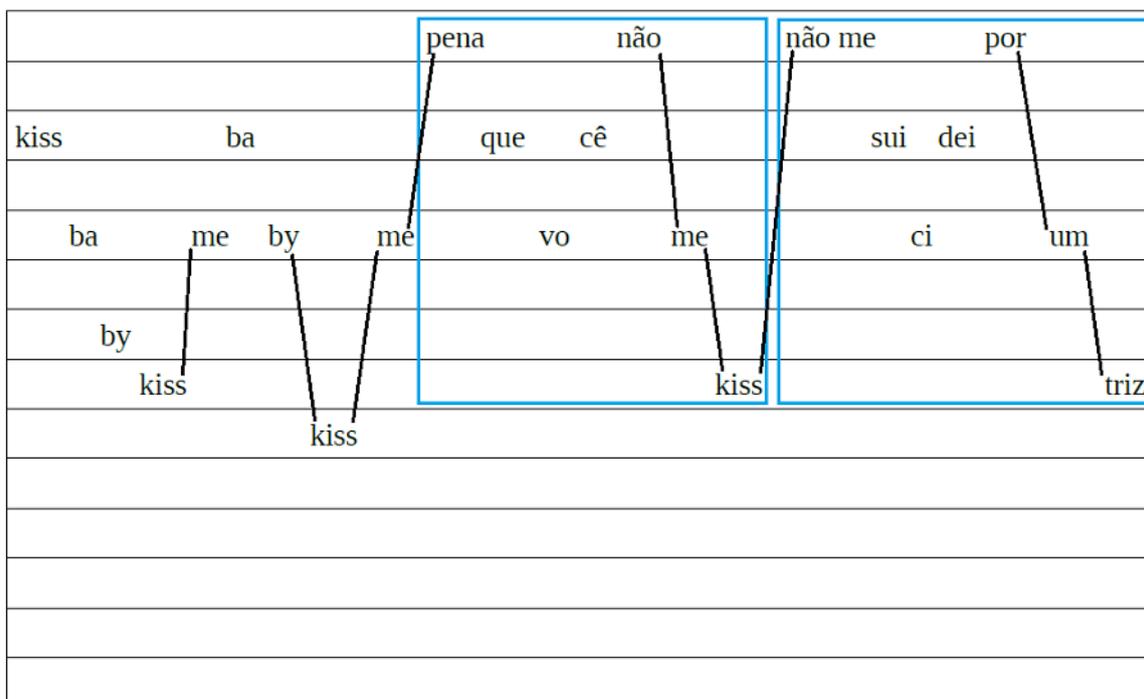
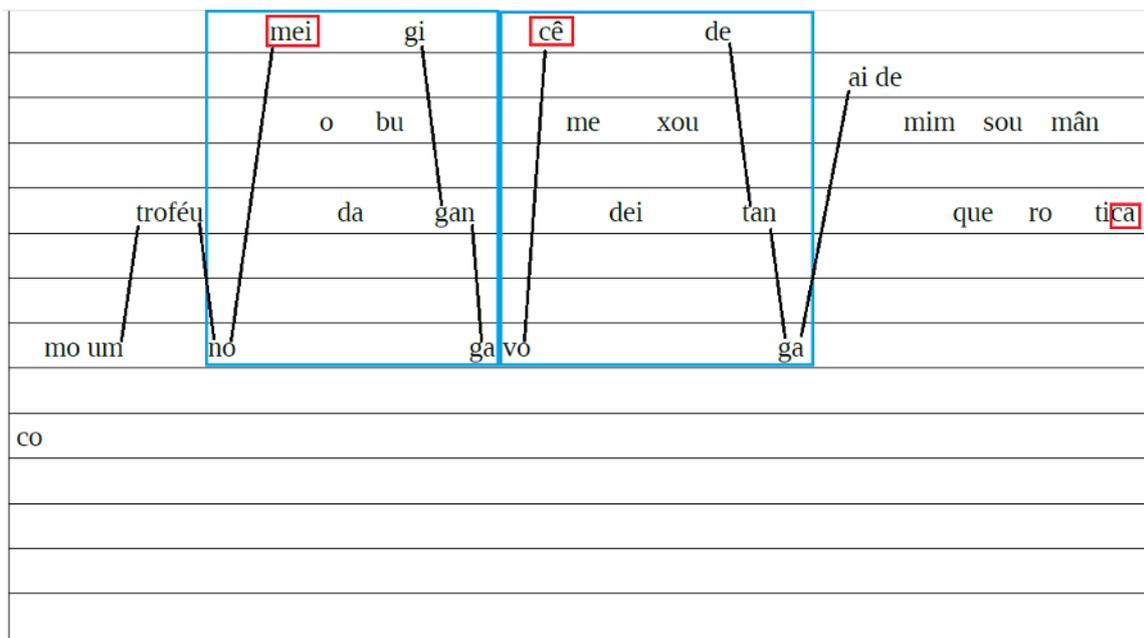
Ora, vimos que o narrador interno à canção, disjuncto de si mesmo, não apenas disforiza o seu estado incompleto, tampouco meramente o aceita, mas sobretudo o *assume* sob a égide do "mutante", revestimento figurativo que manifesta o sujeito em constante transformação e que revela um elo mais forte com a sua própria integridade individual do que com os instáveis objetos amorosos encontrados pelo "caminho". Em poucas palavras, o sujeito é identificado com seu próprio percurso a despeito da carga disfórica desse último. Tudo ocorre como se a aceitação do percurso pudesse implicar uma atenuação do valor de suas descontinuidades, o que se compatibilizaria com uma relativa estabilidade do perfil melódico, estabilidade essa que não se traduz em células temáticas bem definidas (o que nesse caso certamente comprometeria a própria ideia de percurso), mas sim em certa previsibilidade advinda da preponderância dos graus conjuntos. Com efeito, a primeira parte de "Mutante" é iniciada por um tipo de gradação melódica, destacada em vermelho na Figura 2.

Esse procedimento, previsto pela teoria como um modo "complementar" ou não "central" de manifestação da tendência passionalizante (Tatit; Lopes, 2008, p. 26), consiste na reiteração de um mesmo motivo melódico posicionado, a cada execução, numa altura diferente. No trecho em questão, esse motivo se reduz ao duplo ataque de cada nota (duas sílabas cantadas na mesma altura: a.fi/nal.de/con.tas...), que é repetido sempre numa altura um pouco mais aguda que a anterior até atingir toda a extensão do arco melódico que compõe a primeira parte de "Mutante". Nas palavras de Tatit e Lopes, esses "traços de ordem", complementares à desaceleração de base que caracteriza o registro passional, podem indicar "manutenção ou recomposição dos vínculos entre os actantes, mesmo que esses se encontrem temporariamente em disjunção espacial" (2008, p. 25). No nosso caso, vimos que o narrador, disjuncto do objeto que está diante de si (o narratário que o rejeita), passa a afirmar o contrato com um programa narrativo mais abrangente, na aceitação de sua própria identidade marcada justamente pelo caráter disjunctivo ("no fundo, sempre sozinho").

Mais adiante, a segunda parte (versos 14-21) do percurso melódico promove um interessante contraste em relação ao que acabamos de descrever. Primeiramente, desloca o registro para uma região mais aguda da tessitura, o que em si já é um gesto de recrudescimento da tendência passional, uma vez que, além de instaurar um novo momento no *percurso* da canção, também alude a certa exaltação do ponto de vista da oralidade verbal e, eventualmente, até mesmo um maior esforço físico por parte do

intérprete. Mas, além disso, se no excerto anterior praticamente não havia saltos relevantes entre as alturas, na segunda parte a incidência de saltos se faz notável (ver Figura 3).

Figura 3: Segunda parte do percurso melódico de “Mutante”



Fonte: elaboração própria

Também é nesse momento que se entoam as sustentações mais longas da canção, a maior parte delas sincronizadas com as alturas mais agudas (ver sílabas destacadas em vermelho na Figura 3). Tudo isso promoveria um importante aumento da tendência passional, não fosse pelo gesto de contenção proporcionado pela reiteração temática (ver células destacadas em azul na Figura 3), procedimento ausente na primeira parte, lembremos. Não por acaso, a reiteração do padrão temático engloba justamente a altura mais aguda da tessitura e algumas das durações mais alongadas do trecho, estabilizando os mencionados gestos passionalizantes, que passam a formar a *identidade* de um mesmo padrão melódico.

Assim, ao se comparar a primeira e a segunda partes, vê-se que ambas, no fim das contas, resultam numa configuração de compensações melódicas que, apesar de apontar para a predominância da expansão passional, atenua as forças descontínuas dessa última e instaura algum grau de estabilização, o que se compatibiliza com o ajuste afetivo daquele que se identifica com o percurso (Tatit; Lopes, 2008, p. 141-146). Entretanto, não deixa de ser curioso que, em muitos sentidos, o perfil melódico que acabamos de descrever parece promover uma transformação "total" do cenário presente no início da canção. Se a primeira parte primava pelos graus conjuntos, pelo registro médio-grave e pela não reiteração de padrões internos à seção, a segunda se caracteriza pela maior incidência de saltos, pelo registro médio-agudo e pela reiteração imediata de padrões melódicos. É certo que, por definição, espera-se que as diferentes partes de uma canção sejam melodicamente contrastantes; contudo, nesse caso, a interação com o componente verbal chama atenção para como a grande *mudança* de um *estado* melódico para o outro parece não alterar um sentido mais profundo, que é a configuração final das forças juntivas. Como se a perenidade da condição mutante e da disjunção disfórica, ao compor a identidade do sujeito, subjuzesse o seu próprio dizer.

3 TRÊS CANÇÕES, UMA CANÇÃO

Até aqui, lidamos apenas com melodia e letra, ou seja, apenas com o núcleo de sentido cancional (Tatit, 1986, p. 1), abstraído artificialmente das informações sonoras do fonograma. A seguir, partiremos para a comparação de diferentes propostas interpretativas de "Mutante" e, embora nos casos aqui escolhidos a voz siga sendo o componente mais importante do ator da enunciação, julgamos necessário considerar alguns elementos relativos às escolhas de arranjo musical. Conscientes de que o tratamento semiótico da linguagem musical ainda carece de consensos, propomos, neste estudo, restringir o foco a apenas um parâmetro comum entre a voz e os outros

instrumentos, a saber, o *andamento* enquanto propriedade da expressão sonora, isto é, o senso de “velocidade” das frases musicais.

Nesse viés específico, podemos compreender a diferença entre os procedimentos de melodização descritos acima associando-os às propriedades de *ataque* e *sustentação*, constituintes do fenômeno sonoro. Quando tal fenômeno exerce o papel de expressão silábica, torna-se possível dizer, *grosso modo*, que as vogais estão para a sustentação do som assim como as consoantes estão para o seu ataque.¹ Entretanto, uma descrição mais acurada e abrangente se daria em plano mais abstrato: o ataque está para o senso de *incoatividade* sonora assim como a sustentação está para a *duratividade*. Sendo assim, e já que, virtualmente, todo e qualquer som possui ambas as propriedades de ataque e sustentação, é a *duração* que faz o ouvinte perceber se determinado som preza mais por uma ou outra dessas duas propriedades. A título de ilustração, o impacto de uma baqueta num tamborim pode produzir um ataque forte e agudo, mas o som resultante é normalmente descrito como “seco”, ou seja, um som cuja sustentação é sempre muito curta, durando pouco mais que o suficiente para se poder discernir, justamente, o *ataque*. A fricção de um arco numa corda de violoncelo, ao contrário, pode ser feita de modo a mascarar o ataque e privilegiar o senso de *sustentação*, alongando a duração de uma única articulação sonora.

Com isso em mente, entende-se que, no que se refere à voz, concentração e expansão melódicas são procedimentos que, no plano da expressão, visam ora a predominância do ataque sobre a sustentação (concentração temática) ora o inverso (expansão passional) (Tatit; Lopes, 2008, p. 19-23). É nesse sentido que basta mudar o andamento de determinada canção para reconfigurar completamente o grau de presença desses procedimentos (Tatit, 1994, p. 94-99). Tomemos uma hipotética célula melódica composta apenas por graus conjuntos, sem saltos. Num primeiro momento, ela poderia simplesmente ser classificada como “temática” e, no entanto, se o intérprete reproduzi-la de modo enfaticamente lento, portanto salientando a sustentação das alturas, ele pode deslocar ligeiramente o foco do motivo melódico (conjunção das alturas entoadas) para a ocorrência de *cada altura*, atribuindo dessa forma mais importância à alteridade (leia-se *disjunção*) de umas em relação às outras. Ao fazê-lo, o intérprete expande ou passionaliza a melodia. O contrário também vale: quando um trecho repleto de saltos entre alturas distantes é executado rapidamente, enfatiza-

¹ Consoantes formam tanto ataque quanto coda (por vezes mesmo núcleos silábicos). Escolhemos resumir aqui a discussão a um formato silábico simples CV, uma vez que a característica silábica que se sobrepõe aos valores musicais são os de interrupção (consoantes) e extensão (vogais) do fluxo. Nesse sentido, as consoantes operam (tanto em ataque quanto em coda) essa função de parada e valorização do fluxo vocálico.

se o motivo melódico, a conjunção dos sons, em relativo detrimento da importância das distâncias entre as alturas. Nesse caso, portanto, concentra-se ou tematiza-se a melodia em questão.

3.1 Ná Ozzetti²

Na amostragem aqui escolhida, é justamente o andamento musical o elemento que mais destaca a gravação de Ná Ozzetti em relação às outras. Nessa versão de "Mutante", a melodia é consideravelmente desacelerada, de modo a enfatizar as durações das alturas, num flagrante aumento do teor passional da canção. Essa escolha enunciativa decerto possui uma série de impactos na geração de sentidos do texto, e alguns dos mais interessantes se referem à já mencionada aspectualidade de certos revestimentos figurativos.

O componente verbal, vimos, apresenta cifras de tonicidade afetiva mas também trata de atenuá-las com revestimentos que tentam "suavizar" ou trazer certa "graça" ao que é dito. Se dissemos mais acima que esse procedimento provoca o efeito de irreverência diante da dor, o aumento do teor passional trata justamente de salientar a persistência dos afetos disfóricos a despeito das tentativas de atenuação. "Estar de tanga", nesse caso, é menos uma circunstância ridícula e mais uma situação de alta exposição e fragilidade, sem possibilidade de mascaramento. E tudo ocorre como se fosse justamente o "desmascaramento" do humor, isto é, a evidenciação de seu caráter pretensamente atenuador, o resultado final da interpretação de Ná Ozzetti. Afinal, esconder ou atenuar os afetos já é uma ação e, portanto, um indício de alguma modalização do sujeito, o que não parece ser enfatizado aqui.

Com efeito, se a lentidão da canção puder ser entendida como a lentidão de um sujeito enunciativo que *diz* enquanto canta, a interpretação em questão manifesta um sujeito cuja capacidade de ação no mundo – a "fluidez" de suas ações, digamos – encontra-se evidentemente comprometida. Aliás, a vagarosidade é sincronizada, ainda na versão de Ná Ozzetti, com uma intensidade musical³ que nunca chega a ser forte, colaborando para o sentido de impotência (/não poder/) do sujeito. Assim, nas estrofes da segunda parte, em que se manifestam os primeiros enunciados estritamente de estado, e em que se encontram as alturas mais

² Para o devido entendimento das considerações feitas nesta e nas próximas seções, é altamente recomendável a audição dos fonogramas aqui examinados. Para a interpretação de "Mutante" por Ná Ozzetti, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=VxtSZI-mtsQ> (acesso em 15 jul. 2023).

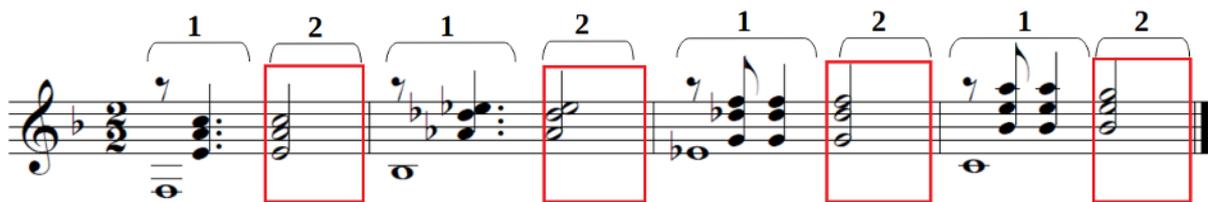
³ Ao longo deste artigo, por vezes usamos o adjetivo "musical" ao lado de termos como "andamento" e "intensidade" quando nos referimos a tais propriedades no âmbito do plano da expressão. A "intensidade musical", por exemplo, diz respeito à "força" sonora, do *pianissimo* ao *fortissimo*, e não deve ser confundida com a intensidade afetiva atribuída a figuras discursivas no plano do conteúdo.

agudas da tessitura da canção, Ná Ozzetti é quem mais se aproveita para fazer durar as vogais do excerto.

Deve-se acrescentar que a cantora não apenas enfatiza as sustentações, mas também o faz de modo a contrariar o senso de reiteração dos padrões rítmico-melódicos que, conforme mostrado na seção anterior, caracteriza a segunda parte da canção. Na releitura em questão, os referidos padrões são livremente articulados, respeitando-se apenas a afinação das alturas e as acentuações naturais das palavras.⁴ Tem-se, assim, um simultâneo aumento tanto da força entoativa (complementar à forma musical) quanto da expansão passional (em detrimento da reiteração tipicamente tematizante).

O arranjo instrumental se compatibiliza totalmente com a proposta interpretativa descrita acima. O elemento mais fixo sobre o qual se dão todos os desenvolvimentos musicais está no núcleo formado por contrabaixo e violão, que sustenta a levada e o devir harmônico da música, movimentando-se sempre conjuntamente. Já nesse núcleo se nota uma tendência à moderação dos ataques, visando maior sustentação dos sons, tanto quanto possível. Se o padrão da levada for dividido em duas partes, vê-se que a segunda metade tende à simples sustentação do acorde atacado (ver Figura 4).

Figura 4: Transcrição simplificada dos primeiros quatro compassos da linha de violão do fonograma de Ná Ozzetti.



Como vemos na Figura 4, cada compasso possui dois tempos; cada tempo está associado a uma chave acima da pauta. Note-se que a segunda metade de cada compasso apresenta apenas um ataque, que é sustentado até o início do compasso seguinte. A repetição do padrão da levada é sempre sincronizado com uma mudança de acorde, quase como se, “a contragosto”, os instrumentos fossem obrigados a uma mínima evolução de

⁴ Para ficarmos apenas em um exemplo, podemos notar que, logo na primeira execução da segunda parte, nos versos “pena que você não me quis / não me suicidei por um triz”, as sílabas “cê” (de “você”) e “dei” (de “suicidei”), que ocupam a mesma posição do padrão melódico, são entoadas com durações francamente diferentes entre si. Diferenças como essas, constantes em basicamente todas as vezes em que a segunda parte é cantada por Ná Ozzetti, fazem com que o padrão melódico exista mais enquanto elemento virtualizado do que realizado no ato enunciativo.

acordes para não deixar perder a música. Em suma, tudo ocorre como se o arranjo de base prezasse pela sustentação dos sons tanto quanto possível, com um uso parcimonioso dos ataques, suficientes sobretudo para garantir um senso de padrão rítmico e a sustentação harmônica, isto é, a alternância dos acordes. Quanto às cordas friccionadas que densificam a textura em diversos trechos ao longo do arranjo – provavelmente um violoncelo acrescido de um efeito de sintetizador –, é fácil notar que esse núcleo instrumental preza pelas largas durações das alturas, com ataques em baixíssima intensidade sucedidos por suaves e longos *crescendos*.

3.2 Daniela Mercury⁵

Uma primeira escuta mais intuitiva já indica que certamente, entre nossos objetos de análise, a versão de Daniela Mercury é a que mais salienta os processos melódicos de concentração temática. Entretanto, a medida objetiva do andamento musical não é a única responsável por essa percepção. Basta verificar que a gravação da cantora baiana possui uma quantidade muito similar de pulsos por minuto em relação à versão original de Rita Lee, a saber, pouco mais de 120. Assim, mais do que o andamento acelerado em si, chama a atenção, na proposta interpretativa que descrevemos agora, os procedimentos que garantem a prevalência da noção de celeridade. Note-se, por exemplo, que Daniela Mercury tende a alongar menos as sílabas, inclusive nas estrofes da segunda parte que, como vimos, possuem marcantes gestos de expansão passional, entre eles as maiores durações silábicas. Mas, em se tratando dos referidos procedimentos, é patente a importância do arranjo como um todo, o que nos motiva a interromper o exame da interpretação vocal para examiná-lo mais de perto.

A introdução é marcada por uma textura sonora aparentemente contraditória em relação ao que acabamos de dizer, com diversos sons sustentados longamente, com ataques suaves e sem padrões rítmicos muito evidentes. Entretanto, esse cenário dura pouco e, na primeira execução da segunda parte da canção (“como um troféu no meio da bugiganga [...]”), um *beat* eletrônico com timbres médio-agudos esboça a tendência sonora que se instalará dali em diante. Antes de descrevê-la, entretanto, notemos que essa aparição do *beat*, que marca o início de um contexto sonoro fortemente marcado pela prevalência dos ataques em relação às sustentações, coincide justamente com a estrofe que inaugura a descrição do estado disjuntivo (e disfórico) do sujeito. Tem-se, então, uma

⁵ Ouvir em: https://www.youtube.com/watch?v=6cSiZp544_M (acesso em 15 jul. 2023).

primeira atenuação importante da tendência passional, simplesmente pelas escolhas do arranjo.

Instaura-se, nesse momento, a sonoridade predominante da releitura de “Mutante” feita por Daniela Mercury. O *beat* marcado por sons de curta duração e pela reiteração incessante (como é típico dos gêneros da música *pop* eletrônica) soma-se a diversos sons componentes da complexa textura do interlúdio instrumental que antecede a volta à primeira parte da canção. Dizemos que a textura é diversa não apenas por conta da variedade de timbres que a compõe, mas sobretudo porque cada um desses timbres manifesta um padrão rítmico-melódico próprio. Esses padrões, por sua vez, são curtos e altamente reiterados, além de internamente constituídos por durações curtas. Assim, é justamente a combinação entre os *curtos* padrões melódicos, as *curtas* durações que os constituem internamente e a *constante reiteração* dessas propriedades que garante a noção de celeridade a que nos referimos mais acima.

Nesse fonograma, há assim uma tendência diametralmente oposta à que vimos em Ozzetti: nele, em tudo prevalecem os ataques em relação às sustentações. Se, na versão examinada na seção anterior, ficava a impressão de que os ataques se manifestavam o mínimo possível para que o discurso musical pudesse ocorrer, aqui são as sustentações que parecem soar – digamos, hiperbolicamente – apenas o mínimo necessário para garantir o discurso musical. Nas execuções da primeira parte, há uma fonte sonora que ataca os acordes e os *sustenta* sem fazer um padrão rítmico muito marcante, todavia, o caráter durativo (“sustentado”) desse som se torna quase irrelevante perto de seu entorno, composto não só pelo *beat* eletrônico mas também por constantes execuções de frases melódicas entre um e outro versos entoado pela intérprete. Nas segundas partes, esse som “mais durativo” é prontamente substituído pelo arpejo dos acordes (isto é, as alturas do acorde sendo *atacadas* uma a uma, não simultaneamente, mas de modo a compor um padrão rítmico mais específico, com durações mais curtas). Em seguida, retoma-se o já descrito interlúdio, composto por diversos sons, todos novamente marcados pela repetição constante de padrões rítmico-melódicos de curta duração. Mas, dessa vez, talvez não seja possível classificar o trecho como um “interlúdio”, já que ele não é plenamente instrumental. Ao longo desse momento da canção, a intérprete entoa algumas vezes o adjetivo “romântica”.

Aliás, outra peculiaridade da versão de Daniela Mercury é o destaque dado ao referido adjetivo, que ganha, nesse contexto, uma relevância não encontrada nas outras versões por nós analisadas.⁶ Não

⁶ Contudo, sabemos que Rita Lee já havia feito algo muito parecido em outras versões de “Mutante”, dentre as quais destacamos a contida no álbum *Rita Lee – Em Bossa n’ roll ao vivo* (1991). Daniela

apenas esse signo verbal é reiterado diversas vezes na finalização das segundas partes, como também é o único elemento do núcleo de identidade entoado com sustentação mais alongada. O local em que ele é acrescido deixa a impressão de uma sutil mudança na letra: “ai de mim que sou assim: romântica”. Ora, na composição original parece haver uma razoável diferença entre ser “romântica” e ser “assim”. Afinal, o advérbio alude à complexidade de conteúdos do enunciado como um todo, como se o narrador dissesse “ai de mim, que sou *tudo isso que venho descrevendo até aqui*”. Nesse caso, o atributo “romântica” pode ser entendido como apenas um entre outros existentes ao longo da letra. Em Mercury, é como se o contrário ocorresse e todos os atributos do sujeito servissem para definir, no fim das contas, apenas um. O sujeito seria, acima de tudo, romântico. Soma-se a isso o fato de ser “o romântico” um lexema comum, um topos da canção popular. O que abrandava também conteúdos mais *sui generis* levantados pela canção

Nas análises aqui empreendidas, não podemos deixar de notar que se, por um lado, esse procedimento não parece configurar uma mudança tão significativa assim dos conteúdos manifestados pelo componente verbal da canção, por outro, ele aumenta o senso de compreensão do sujeito em relação a si próprio, densificando semanticamente a abstração típica do advérbio ou, ainda, simplificando e circunscrevendo a totalidade dos conteúdos do enunciado. Como se o sujeito, nessa interpretação, estivesse ligeiramente “menos distante” de si mesmo. Note-se também que a primeira execução da segunda parte, ainda no momento que precede a sonoridade predominante da canção, omite a terceira estrofe (“*kiss baby, kiss me baby [...]*”), concluindo o trecho com o segmento “ai de mim, que sou romântica” e sincronizando a entrada do *beat* com a sílaba tônica do adjetivo. Mais à frente, antes da seção final, no outro trecho em que o *beat* é omitido, o anúncio de seu retorno também se sincroniza com a mesma palavra, cuja última sílaba é ostensivamente prolongada. Em seguida, a finalização do fonograma também conta com mais repetições do termo.

3.3 Rita Lee⁷

Mais acima já mencionamos que o andamento musical da versão de Rita Lee é similar ao de Daniela Mercury de um ponto de vista metronômico e, se essa informação for capaz de soar inusitada, é porque a

Mercury não apenas replica esse acréscimo lírico-melódico de Rita Lee, mas também intensifica-o, reiterando o signo “romântica” muito mais vezes e de modo muito mais enfático ao longo de sua interpretação.

⁷ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7E0hdqONqE> (acesso em 15 jul. 2023).

intuição aponta para uma significativa diferença entre ambas as interpretações exatamente no que diz respeito ao tratamento das durações sonoras. Sobretudo na segunda parte, é patente como a paulista aproveita esse momento melódico, que possui as entoações mais alongadas da canção (*cf. supra*) para, sutilmente, salientar contrastes entre sílabas átonas e tônicas, não só deixando essas últimas durarem um pouco mais, mas também investindo, nelas, um pouco mais de força se comparado àquelas.

Note-se que o próprio modo como a melodia é composta, descrito há algumas páginas, favorece essa abordagem ao reservar às sílabas tônicas, não apenas as maiores durações, mas também as alturas mais agudas. Isso garante, vale dizer, um forte efeito de plausibilidade entoativa, uma vez que soa perfeitamente natural a coincidência entre notas mais altas e maior força investida na entoação, dado que a acentuação, em nossa língua, faz com que as sílabas tônicas tendam naturalmente a durar mais.

Não obstante, ser mais contida que Daniela Mercury, no que se refere à aceleração, não implica uma equivalência em relação a Ná Ozzetti. Com efeito, mesmo abstraindo-se a pulsação (nitidamente mais lenta em Ozzetti), vê-se que a relação entre ataques e sustentações difere de uma interpretação para a outra. Isso porque, vimos, Ozzetti não apenas prima pelas sustentações, mas também o faz de modo a contrariar o senso de reiteração dos padrões rítmico-melódicos, promovendo variações nesses padrões de acordo com o modo como a cantora quer articular as palavras. Rita Lee, por sua vez, não abre mão da constância dos padrões rítmico-melódicos em todas as execuções da primeira e da segunda parte (um exemplo entre vários outros é a maneira praticamente idêntica como ela articula os versos “no meio da bugiganga”, “você me deixou de tanga”, “no fundo sempre sozinho” e “seguindo o meu caminho”). A simples manutenção e reiteração de padrões rítmicos, nesse caso, já torna os ataques mais relevantes, visto que a exatidão desses últimos garante a ocorrência daqueles.

Assim, se Lee tende a privilegiar os gestos tematizantes, utiliza-se também de elementos passionalizantes para acentuar conteúdos virtualizados na canção. A segunda e quinta estrofes, por exemplo, possuem maiores alongamentos vocálicos e são justamente os trechos em que o estado passional do sujeito está em questão. Além disso, é na quinta estrofe que está o termo “mutante”, que dá nome à canção. Ao sintetizar aquilo que o texto desdobra, é sugestivo que a estrofe que contém esse elemento nuclear possua uma cifra mais passionalizante.

Com efeito, as escolhas relativas ao arranjo instrumental são compatíveis com essa abordagem. Em linhas gerais, pode-se falar de certa prevalência dos ataques e das curtas durações ao se considerar, entre outros

elementos, o conjunto formado por bateria, percussão e contrabaixo, que garante a constância de configurações rítmicas ligadas ao universo da música caribenha (uma estilização acelerada de bolero, por assim dizer). Apesar de garantir o senso de celeridade e de reiteração rítmica, essa levada instrumental não chega a ter o caráter renitente do *beat* de Daniela Mercury e, além disso, a textura sonora de base é complementada por um timbre de sintetizador – similar a um piano Rhodes – que praticamente apenas *sustenta* os acordes conforme as mudanças de harmonia. Assim, promove-se a todo tempo a coexistência entre, de um lado, elementos que prezam mais pelos ataques ou pela salientação de padrões rítmicos e, de outro lado, mas sempre de modo recessivo, elementos que realizam sustentações alongadas. Trata-se, é certo, de uma configuração normal dentro do universo do *pop* radiofônico, mas é sobretudo na comparação com as leituras de Ná Ozzetti e Daniela Mercury que se entende como as escolhas de arranjo que acabamos de descrever manifestam uma economia um tanto complexa de fenômenos sonoros que, por sua vez, servem a uma proposta global de significação e, assim, passam longe da mera reprodução automática de tendências da indústria cultural.

Nesse sentido, podemos dizer que a intérprete Rita Lee, de modo relativamente independente do andamento da pulsação (aquele medido pelo metrônomo), posiciona-se num lugar entre as outras duas aqui examinadas, dando mais espaço às sustentações do que Daniela Mercury, ao mesmo tempo que preza mais do que Ná Ozzetti pela constância dos padrões rítmicos, por sua vez associáveis à precisão dos ataques e das acentuações silábicas. Assim, na comparação aqui proposta, tudo ocorre como se Rita Lee pendesse para certo equilíbrio das interferências interpretativas, como quem visa deixar a composição “falar por si”.

4 CONCLUSÃO

O comentário feito por João Gilberto a respeito da voz de Rita Lee, é claro, não deve ser entendido como uma completa negação da importância do *rock n' roll* na obra da cancionista, mas, sim, como um modo gracioso de dizer que a paulista não manifestava elementos típicos desse gênero sem antes diluí-los em outras formas de conceber a música e a canção. Nesse sentido, as características “bossanoveiras” se destacam justamente pela sua discrepância em relação ao que normalmente se atribui ao *rock*, o que por sua vez daria a entender que a artista costumava tráfegar pelos diversos pontos existentes entre uma tendência e outra. De nossa parte, tomamos desse comentário a sugestiva atenuação que ele propõe: nem tanto lá, nem tanto cá.

Com efeito, essa ideia é compatível com o que vimos mais acima na comparação entre as distintas interpretações de "Mutante". Tomando as três cantoras como atores de diferentes enunciações, sabe-se que todas partiram de um mesmo núcleo de melodia e letra que já carregava, em si, os diferentes sentidos que cada uma delas administraria à sua maneira em cada um dos três enunciados examinados. Na letra, o tema da disjunção amorosa se inicia de modo tônico, com o sujeito ameaçando acertar as contas de uma confiança ferida, mas a colocação da ruptura episódica no fio de outras tantas e a afirmação de continuidade ininterrupta levam a um sujeito que está, em realidade, conjunto com seu percurso. Assim, apresenta-se o caráter agudamente disfórico do tema da solidão juntamente às ações subjetivas que visam atenuar esse valor afetivo. Tal atenuação é observável não apenas na assunção de uma identidade marcada pela sina solitária, mas também nas escolhas enunciativas do narrador, marcadas por efeitos que oscilam entre o irônico e o hiperbólico e, assim, manifestam irreverência diante dos temas da solidão e da rejeição. Na melodia, da mesma maneira, são relevantes na primeira parte tanto a prevalência dos graus conjuntos (gesto tematizante, conjuntivo) quanto a não reiteração de padrões melódicos e a consequente valorização do percurso (gesto passionalizante, disjuntivo). Na segunda parte, à mudança para um registro mais agudo com as sustentações mais longas da canção, contrapõe-se o gesto de contenção proporcionado pela reiteração temática, confirmando mais uma vez na melodia as estratégias profundas de gerenciamento da tensão.

Na versão de Ná Ozzetti, francamente passionalizante, reconhecemos uma escolha, tanto na voz como na instrumentação, de estratégias de ênfase das sustentações nas vogais alongadas (em especial nos conteúdos mais passionais), no tipo de uso das cordas friccionadas e no comedimento do toque de violão (que sustenta o devir harmônico numa levada que dá mais espaço às durações que aos ataques). Desse modo, a intérprete privilegia a noção de distância e, portanto, do termo da disjunção. Assim, tudo ocorre como se, além de trazer à luz a disforia associada verbalmente à disjunção (do sujeito em relação a si mesmo e a objetos almejados), essa versão salientasse aquilo que há de impotente no sujeito, numa desaceleração tal de seu corpo (metonimizado pela voz e pela coerência entre essa e o acompanhamento instrumental) que é como se suas ações de atenuação do sofrer soassem infrutíferas.

No polo oposto, a interpretação de Daniela Mercury atualiza os valores da aceleração. Apesar do andamento musical semelhante ao da versão de Rita Lee, Mercury satura o senso de celeridade ao garantir um forte predomínio das sílabas curtas, do *beat* marcado e de diversos

procedimentos de repetição. No plano verbal, a ênfase no adjetivo "romântica" fecha os sentidos abertos de "ser assim" e "como um mutante", sugerindo que o sujeito aí construído está "menos distante" de si mesmo.

Por fim, a interpretação de Rita Lee oferece a síntese sugerida no núcleo de identidade da canção. Com ênfases e alongamentos nas sílabas tônicas da segunda parte (de registro mais agudo), promove mais conteúdos passionais que Daniela. No entanto, não abre mão da precisão dos padrões rítmico-melódicos por toda a canção, tornando a exatidão dos ataques algo mais relevante do que na versão de Ná. Esse equilíbrio das interferências interpretativas constrói um efeito de sentido de quem deixa a composição "falar por si", conferindo naturalidade ao enunciado.

Nesses termos, pudemos mostrar que, na composição como na interpretação, Rita Lee constrói seu estilo de *vais e vens* que se traduz tão bem no emblemático sintagma "como um mutante". Apesar de um estudo de caso, este artigo tratou de abordar uma canção emblemática na obra da cancionista paulista, não apenas por ser um grande *hit* – há tantos –, mas justamente por tematizar o mutante, essa figura em constante transformação na canção que figurativiza de forma tão sucinta a síntese de tendências que marca o estilo de Rita em muitos níveis, seja entre forças oralizantes e musicalizantes, tematizantes e passionalizantes, seja entre rock e bossa nova. O estudo mostrou também a profunda coerência entre a compositora e a intérprete, confirmando que "sua voz é sua composição" (Tatit, 2014, p. 222), dando assim profundidade à afirmação de que Rita Lee é antes de tudo autêntica, "no fundo sempre sozinha" porque afinal única em sua equação artística.

REFERÊNCIAS

GLOBONEWS. **Pedro Bial sobre Rita Lee: "Quando ela ia dar entrevista, aparecia toda a doçura dela. Muito doce, muito leve, dizendo coisas brutais"**. 9 mai. 2023. Twitter: @GloboNews. Disponível em: <https://twitter.com/GloboNews/status/1655959739518402561?s=20>. Acesso em: 15 jul. 2023.

GREIMAS, Algirdas Julien. Sobre a Cólera. In: **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. 1. ed. São Paulo: Nankin/Edusp, 2014. p. 233-253.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021 [1979].

HOJE. **Rita Lee foi a brasileira que mais vendeu discos no país e tem registradas oficialmente 315 músicas e 638 gravações.** Jornal Hoje. Rio de Janeiro, 09 mai. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2023/05/09/rita-lee-foi-a-brasileira-que-mais-vendeu-discos-no-pais-e-tem-registradas-oficialmente-315-musicas-e-638-gravacoes.ghtml>. Acesso em: 15 jul. 2023.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas.** Tradução Luiza Helena Oliveira da Silva. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

LEE, Rita. **Rita Lee:** uma autobiografia. São Paulo: Globolivros, 2016.

ROLLING STONE. **Rita Lee: "Gosto mais de 'padroeira da liberdade' do que 'rainha do rock', que acho um tanto cafona...".** Rolling Stone. São Paulo, 17 nov. 2022. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/musica/rita-lee-gosto-mais-de-padroeira-da-liberdade-do-que-rainha-do-rock-que-acho-um-tanto-cafona/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto.** São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. Canções e oscilações tensivas. *In: Estimar canções:* estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia: Ateliê, 2016. p. 45-84.

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

TATIT, Luiz. **Todos entoam:** ensaios, conversas e lembranças. 2. ed. revista e ampliada. Cotia: Ateliê, 2014.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. "Terra" - Aportando na canção. *In: Elos de melodia e letra:* análise semiótica de seis canções. Cotia: Ateliê, 2008. p. 15-49.

MAFRA, MATHEUS HENRIQUE; LEMOS, CAROLINA
LINDENBERG; FAÇANHA, VINÍCIUS. TRÊS VERSÕES DE
"MUTANTE" E A SÍNTESE DE RITA LEE.
ENTREPALAVRAS, FORTALEZA, V. 13, N. 3, E2726, P.
97-121, SET.-DEZ./2023.
DOI: 10.22168/2237-6321-32726