

Luiz Tatit: arte e teoria *

Marisa Yamashiro**

Resumo: Este artigo pretende aplicar a teoria semiótica sobre o objeto canção, unindo a Semiótica da Canção, concebida pelo teórico Luiz Tatit, e uma obra cancional também de sua autoria. O objeto artístico escolhido foi a canção “Universo”, parceria de Luiz Tatit com seu irmão, Paulo Tatit. Além da semiótica da canção, serão mobilizadas outras ferramentas de abordagem, dentro da semiótica de linha francesa, sobretudo a gramática tensiva, a partir das descobertas do semioticista Claude Zilberberg. Da semiótica da canção, serão demonstrados o trabalho do cancionista, tematização e figurativização na canção; da gramática tensiva, veremos o sistema de gradações, o fazer missivo, os conceitos de triagem e mistura, densidade de presença e o gráfico de tensividade; da gramática narrativa e semiótica discursiva, o percurso gerativo de sentido, a virtualização/realização e a manipulação; por fim, da glossemática, veremos os planos de conteúdo e de expressão.

Palavras-chave: Luiz Tatit; semiótica da canção; canção “Universo”; gramática tensiva.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186444>.

** Desenvolvedora de programas computacionais e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: m-yamashiro@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8306-2933>.

*Muitas vezes, a reflexão científica e
o pensamento artístico
concorrem para o mesmo objetivo último de
sondagem dos mistérios do imaginário¹*
Luiz Tatit

Introdução

Em entrevista de Luiz Tatit a Renan Guerra, pela revista *Scream & Yell*, em maio de 2019 quando do lançamento do disco *Universo*, o compositor revela que a canção “Universo” ficara na gaveta durante trinta anos até que o disco de reencontro do grupo Rumo² o trouxesse a público (Guerra, 2019). Esse fato somente reforça a perenidade das canções de Luiz Tatit, numa carreira musical que desponta com o Rumo (1974-1992, período reavivado pelo disco *Universo* em 2019) e que, após a separação do grupo, prossegue em seus discos solo, do pioneiro *Felicidade* (1997) ao mais recente *Palavras e sonhos* (2016). Com base em compilação da produção artística de Tatit,³ é possível constatar que as parcerias permeiam suas composições, sendo as mais constantes com Dante Ozzetti (com 26 canções, desde 1999), Ná Ozzetti (desde 1994, com quinze parcerias), Sandra Peres e a dupla Sandra Peres & Paulo Tatit (desde 1994, com dezoito canções para o selo infantil *Palavra Cantada*) e José Miguel Wisnik (desde 1992, com sete canções), além do disco *De nada mais a algo além* (2013), onde assina nove canções juntamente com Arrigo Barnabé. Além das parcerias, as canções cuja letra e melodia são suas totalizam 88 canções, dentro de um universo de mais de duzentas canções registradas até o momento.

Mas, para além de sua produção musical, Luiz Tatit também se dedica a uma carreira acadêmica igualmente profícua. Há praticamente quarenta anos – contados a partir de 1982, ano de defesa de *Por uma semiótica da canção popular*, sua dissertação de mestrado –, Tatit conquista o respeito de alunos, ex-alunos, colegas e estudiosos da semiótica da canção, entre outras áreas da Semiótica a que se dedica. Do universo fora da canção, podemos citar *Semiótica à luz de Guimarães Rosa* (2010), obra-prima que demonstra como determinados conceitos que viriam a ser descritos décadas depois pela teoria semiótica já eram apresentados na obra literária de Rosa; outro exemplo é seu livro mais recente, *Passos da semiótica tensiva* (2019), em que Tatit recolhe seus estudos sobre a gramática tensiva elaborada pelo semioticista Claude Zilberberg, ainda que um

¹ Luiz Tatit, 2010, p.12.

² A página oficial do Grupo Rumo reúne na Galeria/Mídia Digital diversos artigos a respeito do grupo na imprensa: <https://gruporumo.com.br/index.php?mpg=19.10.00&ver=por>. Acesso em: 05 out. 2021.

³ Disponível em: http://www.luiztatit.com.br/producao_musical/. Acesso em: 05 out. 2021.

dos tópicos do capítulo “O acento semiótico” e os capítulos finais da obra sejam reservados especialmente à canção.

Feita essa breve introdução às duas faces de sua obra, é possível supor que esteja afinal na teoria criada por Luiz Tatit, a Semiótica da Canção, a solução conciliadora para o engajamento em áreas de atuação aparentemente tão distintas e tão pouco reconhecidas como carreira profissional nos idos de 1970. Uma união que se consolidou bem-sucedida, não sem alguns percalços iniciais, contou com uma dose de ousadia do jovem de vinte anos que em 1972 iniciou a faculdade de Letras (FFLCH-USP) simultaneamente com o curso de Música (ECA-USP, iniciado em 1971), conforme relato que se pode conferir em *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças* (Tatit, 2014, p. 24-55).

Enquanto teórico, Luiz Tatit é dono de uma voz que enuncia conteúdos muitas vezes complexos e áridos – característica quase inescapável da ciência linguística – da forma mais simples possível, fazendo jus ao que defendia o mestre Antonio Candido, numa demonstração de respeito ao leitor – seu *enunciatório*, nos termos da semiótica discursiva. O cuidado com a palavra, na conjugação do conteúdo teórico a um enunciado esteticamente bem-acabado, traz o universo sensível aos textos e às aulas de Tatit, tal qual às suas canções. Particularmente, as canções dão espaço à irreverência do letrista, do humor leve ao seu oposto mais ácido, à liberdade plena e domínio das palavras que dão o sentido linguístico às oscilações da melodia e ao ritmo previamente elaborados e, eventualmente, a um tema proposto pelo parceiro nesta ou naquela canção – como foi o caso das parcerias com José Miguel Wisnik “Baião de quatro toques” e “Para Elisa”. Dá-se ainda, no universo cancional, a intimidade musical que permite ao compositor desenhar a melodia, ora a um texto não pensado originalmente como letra de canção, ora a uma letra acabada ou fragmentos de letra enviados para uma nova parceria. É o caso de “Sem palavras”, texto de Alice Ruiz, e de “Dodói”, letra de Itamar Assumpção.

Todo leitor de análises encantadoras como aquelas presentes em *Análise semiótica através das letras* (2001) e *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções* (2008), ou da canção “Nome”, de Arnaldo Antunes, para citar um exemplo de sua obra mais recente, *Passos da semiótica tensiva* (2019), deve um dia ter vivenciado certo sentimento de falta ao saber que não lerá uma análise semiótica *tatitiana* sobre uma canção também assinada por ele. Dado o infactível da realização desse desejo primeiro, o objetivo deste trabalho é o de permitir à semiótica da canção a análise de uma pequena amostra da obra artística de Tatit. Para esta iniciativa, o objeto artístico escolhido foi a canção “Universo”, parceria dos irmãos Luiz e Paulo, e como ferramenta de análise, a Semiótica da canção, sobretudo pelo enfoque tensivo a que Luiz Tatit tem se dedicado, entre outras teorias da semiótica de linha francesa. Serão enfocados os aspectos da letra da canção, acompanhando todo seu percurso na sequência apresentada aos ouvintes, e apontados alguns traços da melodia que permitem delinear “Universo”

em determinado modelo cancional dentro da classificação proposta pela teoria semiótica da canção.

Para além da análise proposta, pretende-se fazer neste número temático “Semiótica, Música e Canção” da revista *Estudos semióticos* uma pequena homenagem ao artista e ao teórico que se sintetizam na pessoa de Luiz Tatit.

1. Análise da letra da canção

A canção “Universo” se inicia falando de fantasia:

Fantasia é poesia
Que antes do som denuncia
Que já está no ar
O que vai nascer
É sintonizar e reconhecer

Os primeiros cinco versos da faixa homônima do disco de reencontro musical do grupo Rumo, após mais de 25 anos de dispersão, destacam o poder da poesia em pronunciar algo em estágio embrionário e que, no entanto, já está no ar – em suspensão – antes mesmo de sua manifestação. Para que seja reconhecido, esse ser indeterminado demanda, pois, uma sintonia... que falta. Temos aqui um estado de *não-conjunção* do som, modo de existência que Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (2001) denominaram *potencialização*. Conforme podemos extrair do capítulo “A questão da intensidade na teoria greimasiana”, em *Passos da semiótica tensiva* (Tatit, 2019), há dois tipos de potencialidade, a átona e a tônica, sendo que a primeira colabora para a identidade do sujeito, enquanto a última recai sobre a alteridade, por esta última ressaltar características de um “não-ser” em determinado momento, revelando ora o que o sujeito não é mais, ora o que ele ainda será (Tatit, 2019, p. 43-44).

O quinteto de versos evidencia um momento de espera ao mesmo tempo que de latência de um processo de transformação, figurativizado aqui pela imagem da gestação, da espera de algo que ainda não nasceu, mas já se pronuncia. Todos esses índices nos remetem, no campo da literatura brasileira, à famosa matéria-prima “em estado de dicionário” de que nos fala Drummond (Andrade, 1991) em “Procura da Poesia”. Nela, o eu-lírico adverte que as palavras se encontram em solidão e silêncio, num estado outro que o do acontecimento, da urgência, dos sentimentos intensos, das memórias ou da imaginação:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los
(versos 33-38)

Nota-se que em ambos os textos comparados, estamos num estado de construção de sentido prévio ao enunciado em forma de poema. Na letra da canção, é necessário o ajuste fino para o (re)conhecimento da matéria-prima, sem o qual ela não se manifesta em produto acabado; no poema, requerem-se tempo de maturação e convívio com a matéria virgem, fresca e “intacta” – as palavras, em *estado de dicionário*. Embora bastante distintas no percurso de construção de sentido, canção e poesia compartilham das mesmas matérias-primas brutas: palavras e sons.

Igualmente caro a Tatit, o tema da criação pode ser encontrado em diversas composições suas, valendo citar: “Ah!” (CD *Rumo*, 1981): “Ah!/ Mas é tão boa essa palavra/ Carregada de sentido/ E com o som tão delicado/ Agora eu vou ter que trocar/ Ah! Vai se danar/ Ah! Tem que caber?/ Ah! Ninguém repara/ Ah! Tem que entender?”; “Haikai” (CD *Felicidade*, 1997): “Onde é que estou errando/ Será/ Que é o conceito de poesia/ Ou é defeito da Sofia?/ Ainda vou fazer novos haicais/ Reduzindo um pouco mais”; “As sílabas” (CD *O Meio*, 2000): “Cantiga diga lá/ A dica de cantar/ O dom que o canto tem/ Que tem que ter se quer encantar/ Só que as sílabas se embalam/ Como sons que se rebelam/ Que se embolam numa fila/ E se acumulam numa bola”; “Relembrando Nazareth” (CD *Sem Destino*, 2010): “Que a dor é tudo/ Que nos faz ficar em dia/ Com a saudade e a alegria/ Com a letra e a melodia das canções/ É o labirinto onde o choro chora e ri/ Ri e chora, chora tanto/ Chora até poder sair”; “Palavras e Sonhos” (disco de mesmo nome, 2016): “Como encontrar/ A palavra ideal/ Uso palavras picadas no som/ Palavras magoadas de tantas paixões/ Palavras idiotas e alguns palavrões”. Percebe-se, no caso das canções de Tatit, o tema do zelo não só com as palavras, mas também com sua combinação com o som, propriamente denominado *melodia*, com sua cadência rítmica e sua adequação à métrica da canção.

Seguindo com a análise de “Universo”:

Fantasia alivia o nosso olhar
Quando ele olha e não vê nada
Só vida parada parada

A fantasia atua no ponto de anulação, do *olhar* que se lança na ação de *olhar*, mas ela não se perfaz, na medida em que a imagem do objeto não se forma na retina, ou seja, o olhar não “reconhece” o objeto. Por conseguinte, o olhar não se reconhece enquanto sujeito semiótico. Segundo o *Dicionário de semiótica*, de Greimas e Courtés, num exame das relações e juízos de existência, o sujeito semiótico só existe enquanto sujeito se estiver em relação com um objeto-valor, assim como o objeto só é objeto se em relação com o sujeito, visado por este

(Greimas; Courtés, 2016, p. 194-196). Esse estado, em que a vida não avança, o espaço não é percorrido, o som não se manifesta e o olhar não vê, configura-se, dentro da definição de *existência* semiótica, como *virtualização*, a saber: quando a existência se dá *em ausência*.

De acordo com o *sistema de gradações* de intensidades proposto por Claude Zilberberg, essa anulação ou “não-funcionamento” da essência das coisas equivaleria ao ponto de extinção. No caso do trecho analisado, o estado de extinção, tematizado pelo cegamento, silêncio e paralisia, é aliviado pela fantasia, que, pela capacidade imaginativa, abranda a sensação de extinção total (“somente menos”) e possibilita a passagem a um estágio de restabelecimento (menos que o “somente menos” ou, simplesmente, “menos menos”). Mantendo-nos na isotopia da capacidade de visão, trazida pela letra nesse primeiro trecho, é como se o olhar partisse de um estado de disfunção total, em que a imagem do objeto não se forma na retina do sujeito, para um estágio de formação de uma imagem embaçada do objeto; ou, ainda, de uma ausência total de luz para uma fresta de luz sobre o objeto. A poesia ou fantasia restabelecem um pouco de intensidade àquilo que era pura extinção.

A ideia de gradação, teorizada por Claude Zilberberg e sistematizada por Luiz Tatit (ver Figura 1), representa um passo além da gramática tensiva sobre o *quadrado semiótico*, sistema de pólos contrários e contraditórios proposto por Algirdas J. Greimas. Este quadrado se guiava pelo sentimento de falta que acomete o sujeito, o qual, em disjunção com seu objeto de valor, parte na direção de supri-la. Ainda que o esquema greimasiano abarque as direções de um polo ao seu contrário, passando por pontos contraditórios, ele não leva em conta os excessos, seja no sentido da saturação, seja no sentido da extinção, ambos contemplados pelo sistema de gradações, reproduzido abaixo a partir do capítulo “Quantificações subjetivas: crônicas e críticas” (Tatit, 2016, p. 23-43), do livro *Estimar canções*.

Figura 1: Direções tensivas.



Fonte: Tatit, 2016, p. 36.

Ademais, esse sistema considera o caráter subjetivo das intensidades, demonstra que entre um ponto de máxima intensidade (saturação) ao de mínima (extinção), existem graus intermediários de intensidade, a saber: a *atenuação* (a partir do ponto de saturação) e a *minimização* (até chegar à extinção); da mesma forma, da passagem do ponto de mínima intensidade (extinção) ao de máxima (saturação), há níveis intermediários: o de *restabelecimento* (a partir do ponto de extinção) e o de *recrudescimento* (até atingir o ponto da saturação, que equivaleria no trecho analisado da canção ao ofuscamento, se tomada a figurativização sugerida entre “escuridão vs. olhar”).

Assim como no sistema de gradações zilberbeguiano, em seu sentido ascendente, o arranjo musical de “Universo” (assinado por Paulo Tatit) faz a canção ganhar intensidade gradativamente. A solução dada ao primeiro trecho da canção foi a presença bastante discreta de apenas parte dos instrumentos musicais do grupo (teclado, vassoura, percussão e baixo), sobressaindo a voz solo de Ná Ozzetti, mais entoada nas primeiras frases e que vai ganhando os contornos da melodia *pouco a pouco*. No desenrolar da canção, entram os demais instrumentos (bateria, violão, guitarra, aerofone); ganham mais intensidade os elementos de percussão; e se juntam as demais vozes (Geraldo Leite, Paulo Tatit e Luiz Tatit) para acompanhar a melodia e o trecho seguinte da letra da canção:

O dilema é um poema
Que mergulha o som num problema
É uma indecisão
Que divide em dois
Em vez de escolher
Deixa pra depois
O dilema tem por lema duvidar
E a dúvida é a maior das penas
Dos temas em cena

Se até aqui a canção estabelecia um estado de suspensão, surge agora o de oscilação. O som, que sequer se manifestava na primeira parte da canção, é agora instado a decidir entre dois, imergido num impasse pelo *dilema*. Dilema é, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001), o “raciocínio que parte de premissas contraditórias e mutuamente excludentes, mas que paradoxalmente terminam por fundamentar uma mesma conclusão”. Nesse mesmo sentido, se “o dilema tem por lema duvidar”, é de se esperar que a solução encontrada nesse momento da canção seja negar e protelar a tomada de decisão (“em vez de escolher/ deixa pra depois”).

No entanto, quando a canção afirma que a dúvida é a maior das penas “dos temas em cena”, é natural que se questione: que temas seriam esses? Se analisarmos esse trecho sob um viés histórico da teoria semiótica, ele soa como uma provocação sutil ao percurso gerativo do sentido, proposto por Greimas, teoria segundo a qual o sentido é apreendido através de três níveis, a saber: o fundamental (ou nível profundo, onde se encontram os grandes temas: vida vs. morte; liberdade vs. opressão; natureza vs. cultura), o narrativo (onde ocorrem as transformações, do ponto de vista do sujeito da narração) e o discursivo (estratégias discursivas, do ponto de vista do sujeito da enunciação, onde entram “as astúcias da enunciação” – alusão ao livro de mesmo nome, de José Luiz Fiorin, 1999). Uma exposição detalhada do percurso gerativo de sentido pode ser encontrada em Diana Luz Pessoa de Barros, *Teoria do discurso: fundamentos semióticos* (1988, p. 15-20). Sob esse viés, o dilema estaria mergulhando o som até o nível profundo, de modo que ele se deparasse diante das grandes oposições e dos grandes temas. Porém, em vez de se decidir, o som prefere protelar e permanecer em oscilação.

A recusa em escolher entre duas alternativas contrárias estaria coerente com outro passo adiante na história da semiótica, dado por Claude Zilberberg por meio da gramática tensiva. Inspirado no conceito de *foria*, proposto por Greimas e Fontanille (1991), para dar conta da articulação entre euforia e disforia em *Semiótica das paixões*, Zilberberg propõe em *Razão e poética do sentido* (2006) “um nível do percurso gerativo especificamente reservado ao ‘fazer missivo’” (Tatit, 2019, p. 94). Segundo esta nova proposição, o termo complexo ou função *missiva* conjugaria seus dois funtivos (ver Figura 2): o fazer

remissivo, referente às paradas/suspensões (ou ao antiprograma narrativo), e o fazer *emissivo*, compreendendo as chamadas “paradas da parada” (retomadas do programa narrativo).

Figura 2: Função missiva.



Fonte: Zilberberg, 2006, p. 134.

De acordo com Zilberberg, em toda a cadeia de pressuposições levadas em conta no curso do pensamento, não apenas ocorre uma mobilização emocional contínua, mas também uma eventual acomodação do contraste entre programa e antiprograma, ou seja, entre fazer emissivo e fazer remissivo. Os funtivos da função missiva estariam de tal maneira intrincados, entrelaçados e misturados, “que sua dissociação, mesmo sendo analítica, parece incongruente” (Zilberberg, 2006, p. 133-134).

A letra da canção, no seu trecho seguinte, parece acompanhar esse avanço nos estudos semióticos. Dando sequência a ela, temos:

Obra-prima é uma rima
 Que acerta o som e aproxima
 Vida celestial de inferno astral
 O prejudicial do que não faz mal
 Obra-prima prima por saber dizer
 Que combinar é a nossa sina
 Combina, combina

Combina brisa e vendaval
 Combina missa e carnaval
 O único e especial
 Com tudo que é universal

Surge então a obra-prima, condensada em uma rima, a rima certa no som, o que equivaleria no âmbito da canção à combinação perfeita entre melodia e letra buscada pelo cancionista. O trabalho de ajuste fino, de encontrar a rima precisa para a melodia da canção, de modo a não transparecer a manufatura por

trás do resultado apresentado ao ouvinte, é trazido à baila logo na abertura da obra de Luiz Tatit *O cancionista: composição de canções no Brasil*:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo [...] E, na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção (Tatit, 1996, p. 9)

Além dos “elos de melodia e letra” (alusão ao livro de mesmo nome, parceria de Luiz Tatit com Ivã Carlos Lopes, 2008), um ponto que chama a atenção nesse trecho da letra é o surgimento da rima depois do som, o que nos remete ao processo de composição das canções mais famosas, qual seja, o de “letrar” uma melodia já pronta. Por muito tempo, a letra fazia o papel secundário de suporte da melodia, de modo a fixar (na memória do compositor) determinada melodia e evitar que ela se perdesse, fato comum antes do recurso dos gravadores portáteis e das fitas K7 nos primórdios da canção. Era comum, e ainda é, que a letra definitiva partisse de uma letra “monstro”, na qual o texto ainda não precisasse *fazer sentido*: bastava que as palavras escolhidas nessa fase tivessem o acento tônico e a fonética apropriados à melodia (que a “rima acertasse o som”). O processo de composição é tratado por Tatit, entre outros textos, em “O momento de criação na canção popular” (Tatit, 2014, p. 211-214) bem como em “A arte de compor canções” (Tatit, 2019, p. 213-222).

Nessa hora, o compositor estaria inconscientemente privilegiando dentro da função semiótica a *forma da expressão* (combinações e diferenças fônicas) e a *substância da expressão* (o ritmo acentual, por exemplo) em detrimento da *forma do conteúdo* (combinações e diferenças semânticas) ou da *substância do conteúdo* (conceitos). A definição dos termos plano da expressão e plano do conteúdo, e suas subdivisões em *forma e substância da expressão* e *forma e substância do conteúdo*, respectivamente, foi proposta pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (2013, p. 51-64) para conceituar as grandezas entre as quais se situava a função semiótica. Elas corresponderiam *lato sensu* aos termos “forma e conteúdo”, empregados mais usualmente. No universo da canção, esses planos equivaleriam a *melodia* e *letra*, respectivamente. Segundo Tatit, também no capítulo de abertura de *O cancionista...*, “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (1996, p. 9).

Esse processo de compor a letra sobre uma melodia já pronta é o caso da história de parcerias entre Luiz Tatit e Dante Ozzeiti, assim como da parceria dos irmãos Luiz e Paulo Tatit em “Universo”; como exceção à regra, citamos a

canção “Sem palavras”, que partiu de um texto de Alice Ruiz feito para a abertura de uma exposição de Edith Derdyk e chegou a Tatit para que ele o musicasse. Alguns processos de composição, como os de Ismael Silva, Chico Buarque ou Nando Reis, foram recolhidos em “A arte de compor canções”, um dos capítulos de *Passos da semiótica tensiva* em que Tatit trata especialmente da canção (2019, p. 209-213).

Retomando a análise de “Universo” desde o seu início, no primeiro trecho comentado, o som sequer se manifestava; num segundo momento, ele era instado a fazer uma escolha, mas se nega a decidir; e agora o som “flechado” pela rima certa aproxima ideias contrárias (“vida celestial” e “inferno astral”; “prejudicial” e inofensivo). Esse trecho da letra, por sua vez, retoma a ideia de sintonia que havia ficado em suspensão no início da canção. Chega-se, enfim, ao momento de passagem da *virtualização* para a *realização*. “é sintonizar e reconhecer”. A sintonia é feita, nesse momento da canção, pela rima precisa que atinge o som, combinando elementos opostos do eixo paradigmático: “missa é carnaval”, “brisa e vendaval”, “o único e especial com tudo que é universal”.

Além do som, a sina também é recuperada nesse momento: no segundo trecho da canção, dizia-se “a dúvida é a maior das *penas* [castigos, sinas] / dos temas em cena” e, no excerto em questão, “a obra-prima *prima* por saber dizer / que combinar é nossa *sina* / combina, combina”. Naquele momento, ao protelar a decisão, ao não escolher e não eliminar a dúvida, a sina do dilema comporta uma carga negativa, vinculada à ideia de “um problema”, de característica paradoxal e sem saída, ao passo que agora os lexemas que acompanham a sina (“primar por”, “saber”) trazem a conotação positiva da conciliação, da coexistência e da combinação.

Outro aspecto tensivo que podemos abordar a partir desse trecho é a ideia de *mistura* e *triagem*, conceitos definidos na gramática tensiva de Claude Zilberberg (2004). Se o *sistema de gradações* se aplica ao plano da intensidade, conforme visto anteriormente, a ideia de *mistura* vs. *triagem* abrange o plano da extensidade. Nesse sentido, os temas opostos, que só se manifestavam *em ausência* um do outro no segundo trecho da canção, aqui se misturam: o bem com o mal, o prejudicial com o inofensivo, a tranquilidade com a turbulência. A combinação entre o “único e especial” com “tudo o que é universal” traz justamente a ideia de que aquilo que tinha caráter *exclusivo* passa a *participar* do universo. Entre as operações elementares da mestiçagem de que trata Zilberberg, distinguem-se a *mistura por privação* (quando uma grandeza é transferida de uma classe a outra e se priva da classe anterior) e a *mistura por participação* (quando uma grandeza é transferida para outra classe sem deixar de participar da anterior), sendo que a última privilegia não o valor absoluto, mas o universal.

Dando sequência à leitura da letra, temos:

Universo é um só verso
Que transforma o som em sucesso
É a tentação que faz repetir
É o melhor refrão
Que se pode ouvir

Se no trecho anterior, o que fazia da canção uma obra-prima era uma rima com o poder de fazer a combinação perfeita entre melodia e letra e, portanto, estabelecer seu valor enquanto obra-prima, esse trecho da canção traz à baila a questão do sucesso. Sucesso e obra-prima não estabelecem uma correlação de dependência: tanto elas podem coexistir, como uma acontecer sem a outra ou, ainda, nenhuma delas ocorrer. Quantas obras-primas não tiveram seu valor reconhecido muito tempo após sua aparição? E quantos objetos de valor questionável, do ponto de vista da crítica de arte, não fizeram sucesso estrondoso? E quantas obras não se privaram de excelência e sucesso?

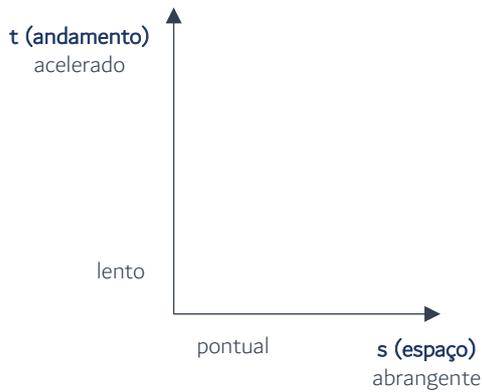
Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, há várias acepções para a entrada “sucesso”, sendo a mais adequada ao universo cancional “coisa vitoriosa, de grande popularidade”, confirmada pelo exemplo selecionado pelo dicionário: “esta música é o sucesso *do momento*” (grifo nosso).

Há nesse trecho da canção, portanto, uma preocupação não só com o valor da obra em questão, mas também com a recepção que ela terá no ouvinte/enunciatário, ou seja, se será um sucesso de público e/ou de crítica. Daí a importância não mais da rima perfeita, mas do verso que vira refrão e que, por vezes inconscientemente cantarolado pelos ouvintes, se torna uma parada de sucesso. E, para tanto, ela consegue envolvê-los de tal modo que entrar em contato com a canção se transforme em verdadeira *tentação*.

Tentação é, dentro da análise do discurso, uma das formas de manipulação, não no seu sentido pejorativo mais usual, mas sendo entendida pela semiótica como o processo de *fazer fazer*, isto é, *fazer* o outro *fazer*. Tatit clarifica as diversas formas de manipulação em seu artigo “Abordagem do texto”, sendo a tentação: “o domínio em que o destinador demonstra *poder fazer* o destinatário *querer fazer*, apresentando-lhe uma recompensa de algum modo irrecusável” (2014, p. 278). No caso da canção, a audição ou o ato de cantarolar o refrão é algo tão prazeroso, que o ouvinte não pode deixar de fazê-lo. De novo, e de novo.

O sucesso é um bom exemplo para avaliarmos o valor em termos de tensividade. Ao representá-lo nas funções de tensividade proposto por Claude Zilberberg, podemos ter como coordenadas o andamento no eixo da *intensidade*, e no eixo da extensividade tanto (i) o espaço (ver Figura 3) como (ii) a duração (ver Figura 4):

Figura 3: Função de intensidade andamento e de extensidade espaço.



Fonte: elaboração própria.

Figura 4: Função de intensidade andamento e de extensidade duração.



Fonte: elaboração própria.

Podemos dizer que o sucesso tem por princípio surgir e logo “estourar” nos meios de difusão, atingindo ampla repercussão (difusão espacial, com amplo número de ouvintes) num andamento acelerado de efetivação (ver Figura 5). Se pensarmos o sucesso em função de sua duração, no entanto, é esperado que ele tenha uma duração curta, dada a efemeridade intrínseca do fenômeno, ainda que mantida sua aceleração em termos de efetivação (ver Figura 6).

Figura 5: Gráfico de intensidade do sucesso no eixo de extensidade espaço.



Fonte: elaboração própria.

Figura 6: Gráfico de intensidade do sucesso no eixo de extensidade duração.



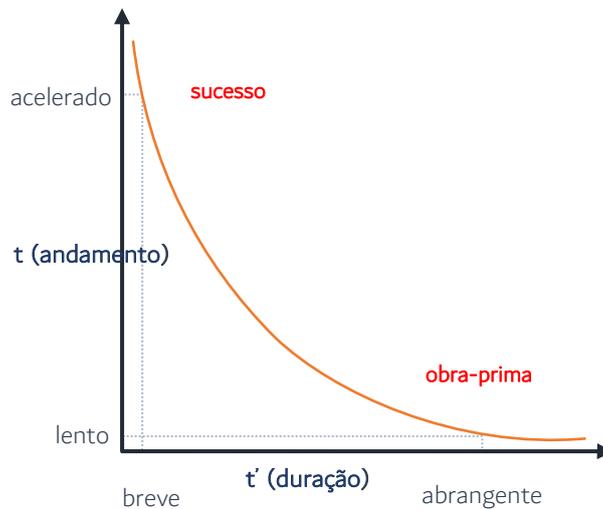
Fonte: elaboração própria.

Levando-se em conta a efetivação do sucesso, o fenômeno pode atingir os graus máximos de *intensidade* de aceleração e de *extensidade* espacial (ver Figura 5), bem como um grau máximo de *intensidade* de aceleração com um mínimo de *extensidade* de duração (ver Figura 6).

O reconhecimento da obra-prima, por sua vez, tem uma abrangência espacial incerta, podendo se ater a um público restrito ou ter grande repercussão.

Na variável da duração, entretanto, a obra-prima tende a ter um andamento lento de reconhecimento, dado o crivo criterioso da crítica. Mas, uma vez reconhecida, é possível afirmar que perdurará no tempo (ver Figura 7):

Figura 7: Gráfico de tensividade entre obra-prima e sucesso no eixo extensivo da duração.



Fonte: elaboração própria.

O gráfico (Figura 7) parte do pressuposto de que a obra-prima tem um andamento lento de reconhecimento e, com base nessa condição, foi possível traçar a relação de tensividade entre sucesso e obra-prima, tendo como eixos de intensidade o andamento e, de extensidade, a duração: alta aceleração e baixa duração do *sucesso* e baixa aceleração e longa duração da *obra-prima*.

Por fim, chegamos ao último trecho da letra da canção:

Universo vive imerso nas canções
E às vezes aparece imenso
Intenso suspenso tão denso

Esse excerto retoma o conceito de tensividade, conforme descrito acima, porém fazendo referência direta à própria extensidade (“imenso”) e à intensidade (“intenso”).

Vale tratarmos, então, da densidade, lançando mão da análise de Tatit em “A Verdade Extraordinária – ‘As Margens da Alegria’” (Tatit, 2010, p. 45-70). Ela parte do estudo do acontecimento extraordinário, feito por Greimas em *Da imperfeição* (2017), para trazer a questão da *densidade* de presença semiótica e

a possibilidade de recuperação do acontecimento, isto é, de vivenciá-lo através de sua repetição: “Se a realização em si é efêmera, a possibilidade de repetição do encontro é o que preserva certa densidade de presença do acontecimento na memória do sujeito [...] o que nos remete ao conceito de *refrão* musical – como se fosse para assegurar a experiência vivida”. De fato, a canção tem a duração determinada e delimitada em início e fim pelo cancionista, no entanto, há a possibilidade de perdurar seu efeito para além da sua audição sempre que o ouvinte não resistir à “tentação” de repetir, e repetir, o refrão.

Com esses elementos, podemos sustentar que o *universo* cantado pela canção seja a conjugação entre obra-prima e sucesso, representados figurativamente pelo “melhor refrão”, aquele que, imerso na canção, atinge o máximo em excelência (o “melhor”, a obra-prima) e o maior alcance possível (o “refrão” que se torna um sucesso). Ademais, o refrão abre a possibilidade para que o acontecimento da canção seja vivenciado novamente e mantenha sua densidade de presença. Refazendo o percurso do lexema *som*, que aparece em todos os trechos da letra, pudemos observar que ele parte de uma situação de pré-concepção ou gestação do mundo; passa pela razão, figurativizado pelo dilema e pelo impasse; resolve-se enquanto arte e, por fim, atinge o objetivo do sucesso, que se eterniza na reiteração.

2. Apontamentos acerca da melodia

Sem pretensões a uma análise aprofundada dos aspectos melódicos da canção, é possível identificar algumas características da melodia que permitem classificar “Universo” como *canção temática*, segundo a semiótica da canção proposta por Luiz Tatit. A breve incursão nas características melódicas da canção recorreu aos textos-base de primor didático *tatitiano* “Canção e oscilações tensivas”, em especial ao tópico “Canções temáticas e canções passionais” (2016, p. 55-63), e “Ilusão enunciativa na canção”.

O primeiro critério selecionado para essa classificação é a presença de segmentos melódicos que se repetem, o que permite o reconhecimento do mesmo trecho ao longo da canção, estabelecendo o que Tatit define como *identidade* dentro da canção. A reiteração favorece a previsibilidade, não havendo quebra de expectativa, seja pela ausência de rupturas e de saltos no campo da tessitura, seja pela ausência de desacelerações no ritmo. De fato, pode-se afirmar que “Universo” mantém tanto uma faixa comedida dentro da tessitura melódica, como uma conservação rítmica.

Além dos segmentos melódicos, a letra também pode colaborar para o estabelecimento dessa identidade através dos refrãos nas canções temáticas. É o caso do trecho “Combina brisa e vendaval/ Combina missa e carnaval/ O único e especial/ Com tudo que é universal”.

Uma decorrência da identidade melódica na letra da canção é a ideia de conjunção entre sujeito e objeto (em termos da análise narrativa). A letra de uma canção temática não costuma tratar da falta, nem tampouco da busca do sujeito por seu objeto de desejo. Em termos de existência semiótica, é possível dizer que a canção temática canta a *realização* do sujeito. Mesmo no trecho inicial da canção “Universo”, a letra não enfatiza o sentimento de falta do objeto. Embora haja menção à falta no trecho inicial da canção, quando se fala do olhar que não enxerga e da vida que não se move, a fantasia vem ao socorro do sujeito, abrandando a disjunção e, conforme exposto anteriormente, restabelecendo o estado de extinção a um estágio de “menos menos” extinção.

Chama a atenção do ouvinte o trecho “Universo é um só verso/ que transforma o som em sucesso”, enunciado à maneira *tatitiana* nas canções, especialmente entoada à maneira da *fala* (o “canto falado”), até o momento em que a voz passa a acompanhar o desenho melódico da canção ao entoar as palavras “em sucesso”. De par com a substância do conteúdo (transformação do som em sucesso), ocorre no plano da expressão, a passagem do discurso falado (letra) em canção (combinação letra & melodia). Ao realçar os contornos da fala, Tatit cria figuras entoativas responsáveis pela plausibilidade do conteúdo linguístico na canção – processo chamado de *figurativização* – e reforça, ainda, que “a voz que fala permanece por trás da voz que canta”, conforme se pode ver no capítulo “Ilusão enunciativa na canção”, em *Estimar canções* (2016, p. 127). Nesses dois versos, a voz do formulador da semiótica da canção, por trás da fala entoada, sublinha, por fim, a importância da figurativização no universo cancional.

Conclusão

Este artigo apontou, a partir da análise da letra da canção “Universo” e um breve comentário sobre a melodia, possibilidades de abordagem do texto por meio da semiótica de linha francesa, fazendo um passeio pela semiótica da canção, pela gramática tensiva, pela teoria do discurso, pela gramática narrativa e pela glossemática.

Nosso objetivo final nesta ocasião, como dissemos na introdução, foi unir o trabalho acadêmico de Luiz Tatit com sua obra artística: do lado acadêmico, a Semiótica da Canção por ele elaborada, e do lado artístico, uma de suas canções, enquanto objeto de estudo. As possibilidades de abordagem seriam inúmeras e certamente muitas sequer foram levantadas neste artigo. Fica um pequeno passo em um caminho onde a arte e a teoria de Luiz Tatit nele se encontrem. ●

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- BARNABÉ, Arrigo; TATIT, Luiz; NESTROVSKI, Livia. *De nada mais a algo além*. São Paulo: Atração, 2013. 1 CD.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*, 1. ed. São Paulo: Atual, 1988.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso editorial/Humanitas, 2001.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2. ed., 1999.
- FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*. I. objetos teóricos. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. 2. ed. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. Trad.: vários. São Paulo: Contexto, 2016.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil, 1991.
- GRUPO RUMO. *Rumo*. São Paulo: independente, 1981. 1 CD.
- GRUPO RUMO. *Universo*. São Paulo: Sesc-SP, 2019. 1 CD.
- GUERRA, Renan. Entrevista: Luiz Tatit (Grupo Rumo). *Scream & Yell* [on-line]. maio de 2019. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2019/05/17/entrevista-luiz-tatit-grupo-rumo/?fbclid=IwAR0SJa0owJnrzf8VLkTiJCMuZU2uIJ1jaN3gCGPeu6GaAc4lb7EIMITzIbw>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, Luiz. *Felicidade*. São Paulo: Dabliú, 1997. 1 CD.
- TATIT, Luiz. *O meio*. São Paulo: Dabliú, 2000. 1 CD.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- TATIT, Luiz. *Sem destino*. São Paulo: Dabliú, 2010. 1 CD.
- TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. 2. ed. rev. ampliada. Cotia: Ateliê, 2014.
- TATIT, Luiz. *Estimar canções*. Cotia: Ateliê, 2016.
- TATIT, Luiz. *Palavras e sonhos*. São Paulo: Dabliú, 2016. 1 CD.
- TATIT, Luiz. *Passos da semiótica tensiva*. Cotia: Ateliê, 2019.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê, 2008.

ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. Trad. Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana (org.). *Olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê, 2011.

 **Luiz Tatit: art and theory**

 YAMASHIRO, Marisa

Abstract: This paper aims at applying Semiotics to song as object of study, by merging Song Semiotics, developed by the theorist Luiz Tatit, and a song of his own as well. The artistic object to be analysed is “Universo”, a partnership working between Luiz Tatit and his brother, Paulo Tatit. Apart from Song Semiotics, this paper will invoke other Semiotics approaches, from French origin, mainly Tensive grammar, according to Claude Zilberberg’s developments at Semiotics. From Song Semiotics, we’ll show the labour of “cancionista” (similar to songwriter’s one), “tematização” and “figurativização” of song (concepts intrinsic to Song Semiotics); from Tensive grammar, we’ll see system of graduation, “function of hurling”, concepts of triage and merge, density of presence and tensivity graphic; from Narrative and Discursive Semiotics, the Generative process, virtualization/realization and manipulation; at last, from Glossematics, we’ll see the plans of content and of expression.

Keywords: Luiz Tatit; song semiotics; song “Universo”; tensive grammar.

Como citar este artigo

YAMASHIRO, Marisa. Luiz Tatit: arte e teoria. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 215-232. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

YAMASHIRO, Marisa. Luiz Tatit: arte e teoria. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: “Semiotics, Music, and Song”. São Paulo, december 2021, p. 215-232. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/05/2021.

Data de aprovação do artigo: 03/08/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

