

A semiótica da canção: letra, música e performance*

Antonio Vicente Pietroforte**

Resumo: Não raramente, os estudos semióticos a propósito da canção tendem a isolar a letra e o perfil melódico seja do revestimento musical concreto, quer dizer, da realização concreta da canção por meio da voz e dos instrumentos musicais, em que poesia e música encontram-se articuladas, seja da performance musical, na qual os músicos, uma vez no palco ou na tela, dialogam com o cinema e o teatro, isto é, com as artes dramáticas. No ensaio semiótico seguinte, busca-se ir além de tais estudos semióticos, visando estender seus alcances teóricos para além dos elos abstratos entre letra e melodia, nos quais a instrumentalização e a performance musicais sequer chegam a ser consideradas.

Palavras-chave: semiótica, linguística, prosódia, música, encenação.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.191373>.

** Professor Titular de Semiótica do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, docente do curso de Letras e dos Programas de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral e em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: avpietroforte@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0255-6531>.

Introdução

Contrariando o senso comum, as teorias do signo demonstram não haver relações diretas entre palavras e coisas. Desse ponto de vista, os significados das palavras não dependem de designações adequadas às coisas, mas de relações estabelecidas entre elas e os discursos em que ganham sentido. Nos discursos coloquiais, não há grandes preocupações em delimitar os significados lexicais, eles fluem na conversação e nos discursos em difusão. Nos discursos poéticos, tais delimitações são evitadas por meio de polissemias, metáforas, metonímias, revolucionando o vocabulário, e rimas, aliteraões e assonâncias, com as quais significantes semelhantes permitem aproximar palavras de significados distintos. Nos discursos científicos, porém, para se desviar de equívocos indesejados, as palavras tendem à monosssemia, reforçando-se, com isso, uma das principais funções das terminologias técnicas: evitar mal-entendidos.

Em linguística e semiótica isso é frequente, sejam as terminologias técnicas, sejam os mal-entendidos. Entretanto, embora a tendência à delimitação dos conceitos apareça entre as preocupações teóricas das duas ciências, o conceito de “linguagem”, utilizado frequentemente em ambas, pode variar bastante. É possível citar, pelo menos, dois sentidos seus: (1) linguagem pode ser sinônimo de língua natural – nessa acepção, linguagem e língua têm o mesmo significado; (2) linguagem pode significar todo sistema de signos – nessa acepção, linguagem significa todas as línguas naturais e também significa música, pintura, fotografia, cinema... Partindo do segundo significado de linguagem, cabe indagar, em reflexões sobre a semiótica da canção, o que seria definir, entre tantos sistemas de signos, uma linguagem específica como a música e, em relação a ela, outra linguagem específica, no caso, a própria linguagem da canção.

1. As linguagens da música

A música, via de regra, tende a ser definida imprecisamente. Apenas para lembrar quatro dessas incertezas: (1) a música é fruto do sentimento; (2) a audição musical depende somente de sensações; (3) a música é uma linguagem universal; (4) música não tem significado, ela se faz, somente, por meio de relações entre sons. Ora, restringindo as observações apenas à música instrumental erudita, é possível argumentar que: (1) boa parte dessa música é feita com o cérebro, até mesmo as composições mais sentimentais; (2) em audições musicais, quanto maior o conhecimento musical do ouvinte, maior sua consciência diante das obras – saber nunca prejudica a fruição da arte; (3) embora todos com capacidade auditiva consigam ouvir música, fato que provavelmente sugere crenças em linguagens musicais universais, nada mais longe disso quando se observa, nas culturas humanas, suas variadas formas de

concepção musical, das quais os ouvintes desatentos sequer se dão conta. A quarta afirmação – a música não tem significado – merece argumentação mais detalhada.

Segundo a história da música instrumental erudita, a música pode ser programática ou pura. A música programática precisa ser acompanhada por comentários, geralmente em linguagens verbais, cuja função é, justamente, especificar sua significação, reduzindo a polissemia musical aos significados dos textos verbais encaminhados. Estes textos podem ser: (1) sucintos, como são títulos – *Central Park à noite*, de Charles Ives – ou pequenas explicações para cada movimento da composição – a *Sinfonia nº 6, a Pastoral*, de Beethoven; (2) extensos, como são explicações detalhadas – a *Sinfonia Fantástica*, de Hector Berlioz –, poemas – para cada movimento d’*As Quatro Estações*, de Vivaldi, está associado um soneto – ou prosa – *Pelleas e Melisande*, de Schoenberg, refere-se ao romance de Maurice Maeterlinck; (3) gêneros musicais encaminham significados à composição – noturnos sugerem um tempo específico e as paixões intensas e paradoxais do romantismo.

Roland Barthes observa o mesmo fenômeno nas linguagens visuais, chamando ancoragem ao processo em que a polissemia das imagens visuais é reduzida por meio de texto verbais, em forma de títulos, legendas, libretos (Barthes, 1984, 31-34). Em termos semióticos, em ancoragens verbais, seja de linguagens musicais, seja de linguagens visuais, os temas e figuras do plano de conteúdo dos textos verbais são correlacionados ao plano de expressão não-verbal. Nesse processo semiótico, a ancoragem verbal dá forma a um texto cujo significado advém da semiótica verbal e os significantes, da semiótica musical ou visual.

Na música pura, contrariamente, não há esse tipo de ancoragens verbais, pois o plano de expressão musical remete à própria linguagem musical, referindo-se às relações formadas em sistemas musicais específicos. Isso precisa ser explicado melhor, por, no mínimo, remeter a questão pouco evidente em semiótica musical: música é, antes de tudo, o estabelecimento de sistemas musicais. Em outras palavras, não há notas musicais pairando no ar, prontas para ser colhidas pelos músicos em suas composições; a própria definição de nota depende de um sistema musical específico. A definição de notas musicais em escalas depende tanto de como o contínuo sonoro das frequências regulares é recortado, quanto dos modos de relacionar tais notas entre si. No ocidente, há doze notas musicais, enquanto, em outras músicas, isso varia; as leis de combinação dessas doze notas são diferentes nos sistemas modal, tonal e dodecafônico. A música pura, portanto, antes de não significar nada, ou de significar tudo que se puder imaginar, significa os modos de atualizar os sistemas musicais em que são concebidas.

2. As linguagens da canção

Se a ancoragem verbal é um modo das línguas naturais se relacionarem com as linguagens musicais, é possível determinar outro modo de relação, ainda remetendo à retórica da imagem, segundo Barthes. Em se tratando de semióticas visuais, nas ancoragens, o texto verbal explica o texto visual, por isso mesmo, as duas semióticas tendem a estar isoladas, isto é, de um lado, as imagens, de outro, as legendas, títulos, etc. No cinema falado e histórias em quadrinhos, porém, as semióticas visuais e verbais estão combinadas em função de sequências maiores, que as delimitam, indicando outro modo de relação verbo-visual, chamada por Barthes função de etapa (Barthes, 1984, 31-34). Retomando as questões musicais, tudo indica que, na canção, o verbal também está em função de etapa, encontrando-se articulado com a música também em função de uma sequência maior – no caso, a semiose verbo-musical –, que a delimita.

Ora, se na canção o verbal está em função de etapa, não mais de ancoragem, cabe indagar, no caso, como essa função é concebida. Há, pelo menos, dois modos de considerar isso: (1) a canção está baseada na prosódia verbal, sendo, por isso mesmo, desenvolvimento seu; (2) a canção está baseada na articulação entre o verbal, próprio das línguas, e o musical, que se encaminha do solfejo ao encontro dos instrumentos musicais.

Antes de prosseguir nessa argumentação formal, vale a pena, de modo menos preciso, fazer breve levantamento do que poderia ser considerado canção. Um dos resultados possíveis é este: (1) canção pop, isto é, a canção da cultura de massas; (2) canção étnica – a canção popular propriamente dita; (3) canções não eruditas, como o jazz, o rock...; (4) canções eruditas convencionais, como *lieder* e óperas; (5) a canção experimental erudita – as canções compostas por John Cage, Luciano Berio e demais artistas da Música Nova.

2.1. Canção pop

Não se pretende aqui definir canção pop, isso é tema para teses e dissertações. A canção pop pode, contudo, ser alcançada por meio de uma de suas propriedades midiáticas: a música pop é a música divulgada nas mídias modernas. Independentemente das etimologias da palavra “pop”, de suas designações, que se estendem de adjetivo geral e polissêmico à definição específica de movimento artístico, a música pop é a música que a maioria das pessoas escuta, justamente, porque ela toca nas rádios, nas televisões, na internet, no cinema. Se sua língua é o inglês predominantemente, isso pode ser explicado por motivos históricos referentes ao imperialismo cultural; no mundo contemporâneo, ao que tudo indica, cada país desenvolveu sua versão da música pop para a língua falada no lugar. Exceto as estações de rádio e televisão

mantidas pelo estado, em que geralmente se escuta jazz e o repertório erudito, nas demais mídias privadas ouve-se apenas um tipo de música: a música pop.

Por esses motivos, todos eles oriundos de motivos mercadológicos, ditados pela indústria cultural, a canção pop termina sendo bastante padronizada. De modo ilustrativo isso, podem ser citadas cinco características suas: (1) temas restritos às dores da vida ou às celebrações hedonistas; (2) restrições à utilização de instrumentos musicais, reduzindo a riqueza dos timbres – cabe lembrar que a maioria desses timbres também é ditada pela indústria, dessa vez, a dos instrumentos musicais, em que predominam guitarras, baixos e teclados elétricos e bateria; (3) a restrição dos instrumentos promove, conseqüentemente, a padronização do timbre em nível mundial; (4) utilização apenas do sistema tonal em seus paradigmas mais simples e elementares; (5) predominância do ritmo em compasso 4/4.

2.2. Canção étnica

A canção étnica pode ser pensada por meio da oposição cultura popular vs. indústria cultural, sendo a canção étnica, frequentemente, identificada à canção da cultura popular e a canção pop identificada à canção veiculada pela indústria cultural. Em linhas gerais, a canção étnica, diferentemente da canção pop, não é padronizada, pois ela preserva timbres, temas – sejam temas musicais ou verbais – e sistemas de composição singulares. O flamenco, o blues, o samba e várias canções do nordeste brasileiro, por exemplo, são, em suas origens, música étnica, entretanto, quando são assimiladas pela indústria cultural, terminam padronizadas, principalmente, no que se refere a timbres, temas e sistemas musicais.

2.3. Canções especializadas não eruditas

Essa chave de classificação é bastante inexata, todavia, ela pode ser útil para fazer algumas distinções em meio às canções étnicas e as canções pop. Se a canção pop é padronizada e a étnica, singular, ambas têm em comum a propriedade de serem conservadoras. A canção étnica, enquanto rito, tende a se conservar e a mudar lentamente; ela se conserva, enquanto tradição, para não se perder. Já a canção pop não muda porque ela deve, para vender enquanto mercadoria produzida pela indústria cultural, atender a gostos comuns e tão padronizados quanto ela; ela não muda ou, se muda, é apenas aparentemente, já que em suas características principais – sistema tonal para principiantes, compassos em 4/4, temas circunscritos às dores da vida ou às celebrações hedonistas – ela permanece constante.

Contrariamente, há canções que, embora tangenciando a indústria cultural – algumas mais, outras, menos –, mudam e variam constantemente pois,

entre seus encaminhamentos, está incorporada a mudança. É possível citar, pelo menos, duas canções assim: o jazz e o rock. Em suas histórias, do jazz tradicional ao hard bop e jazz rock, ou do rockabilly ao rock progressivo e o heavy metal, há mudanças significativas em termos de harmonia, timbre, condução rítmica, concepções instrumentais e de canto. Diga-se de passagem, quem aprecia rock e jazz de modo abrangente, sem o fanatismo dos pequenos grupos, aprecia a diversidade que os constitui. Embora o rock e o jazz também sejam assimilados frequentemente pela indústria cultural – o rock bem mais do que o jazz –, o resultado disso é sempre colocado em xeque pelos ouvintes atentos, que vão de encontro, justamente, às padronizações comerciais mencionadas antes. Ratificando tal resistência no que diz respeito aos meios de comunicação, os ouvintes de jazz e rock, em geral, procuram por estações de rádio, lojas e bares especializados, afastando-se das fontes da música pop e seus lugares comuns.

2.4. Canções eruditas convencionais

Antes de tudo, cabe indagar o que seria o erudito convencional. Embora a música erudita se distancie da indústria cultural, parte da cultura erudita dialoga com a música comercial. Em outras palavras, há mercado para a música erudita que, no caso, passa apenas por música clássica. Não é fácil definir música erudita, há, entretanto, inegável movimento na música ocidental, cujos princípios remetem a 1300 e à música renascentista, para, em seguida, serem renovados nos períodos barroco, neoclássico, romântico e, por fim, passarem pelas muitas transformações das vanguardas modernas, envolvendo, nesses sete séculos, fases distintas na história dos sistemas e gêneros musicais. Longe de dar conta de todo esse repertório, a indústria cultural concentra-se apenas em algumas peças dos períodos neoclássico e romântico, entre elas, canções ou trechos de óperas, muitas vezes deslocadas de seus discursos originais. Pois bem, esse é o repertório erudito convencional. Não há quaisquer deméritos em relação a estas composições, contudo e infelizmente, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Chopin são banalizados assim. Tais composições estão acima de quaisquer suspeitas quanto a pertencerem a repertórios eruditos e, quando articuladas com a poesia, serem chamadas canções.

2.5. A canção experimental erudita

A canção experimental erudita, do ponto de vista encaminhado no item anterior, opõe-se ao erudito convencional, enfatizando outros sistemas, intervalos, frequências, durações, timbres musicais e, inclusive, propondo e explorando novas definições do que seria a própria música. Em geral, tais compositores aproximam-se de poetas também experimentais – e. e. cummings teve poesias musicadas por John Cage; a “Sequenza III”, de Luciano Berio, tem

por letra poema de Markus Kutter. Os resultados dessas interações são composições belas e instigantes. Tais canções são, todavia, bem pouco comerciais, pois demandam, de seus interlocutores, conhecimentos musicais específicos, difíceis de adquirir e assimilar.

3. Uma semiótica da canção

Entre as pesquisas em semiótica narrativa e discursiva, vale a pena mencionar, ainda que de passagem, a semiótica da canção proposta por Luiz Tatit e fazer um breve balanço de seu escopo teórico diante dos modos de fazer canções apontados antes. Segundo Tatit – e isso está disseminado em todos os seus trabalhos de semiótica da canção –, há três regimes básicos da manifestação de canções: o temático, o passional e o figurativo. Para desenvolver seu modelo, Tatit supõe que as canções seriam derivadas de ênfases nas curvas prosódicas, partindo, desse ponto de vista, das semióticas verbais para definir uma semiótica verbo-musical. Em suas próprias palavras (Tatit, 1996, 11-12):

Tive, em 1974, uma espécie de insight ou susto quando, ouvindo Gilberto Gil reinterpretando antigas gravações de Germano Matias, me ocorreu a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala. De fato, *Minha nega na janela*, a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entonação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria fala, estava ali presente: melodia atrelada ao texto, sem qualquer autonomia de inflexão, pouca reiteração, nenhuma sustentação vocálica. Apenas a pulsação regular mantida pelo instrumento e alguns acentos decisivos no canto asseguravam a tematização construtiva do samba. No mais, a fala solta.

A prosódia é, basicamente, definida em função das articulações entre as curvas entoativas e acentos tônicos, permitindo inferir que, uma vez enfatizadas, as curvas entoativas tornem-se curvas melódicas e os acentos tônicos tornem-se acentos rítmicos. Dessa nova articulação entre entonação/melodia vs. acentuação/ritmo, surgiria a semiótica da canção.

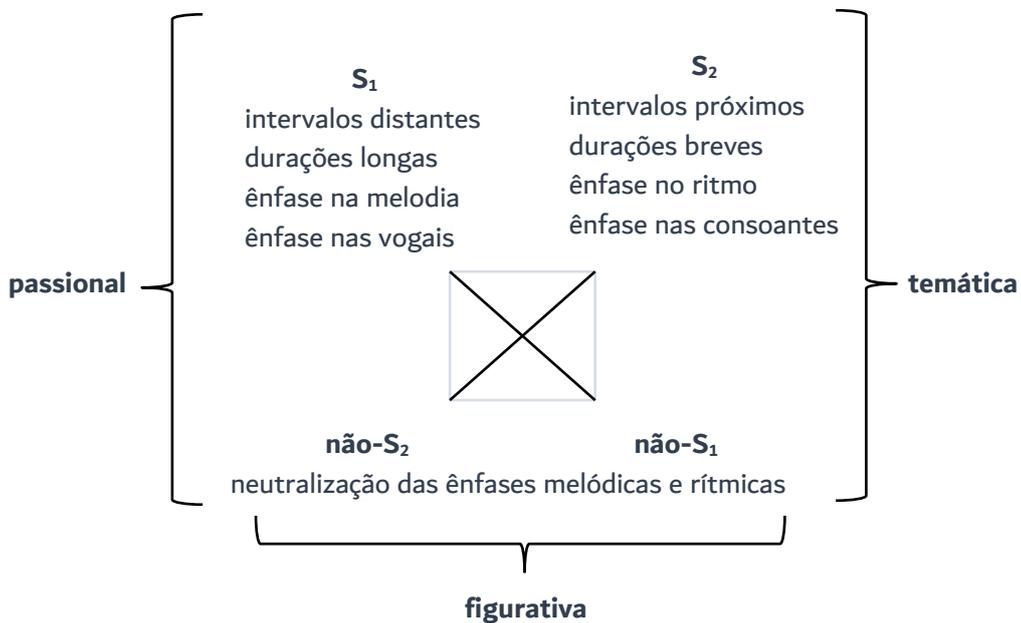
Em termos musicais, a canção pode, portanto, manifestar-se em intervalos distantes e com durações longas, permitindo ênfase na melodia, por isso mesmo, nas vogais; contrariamente, pode se manifestar em intervalos próximos e com durações breves, permitindo ênfase no ritmo e, conseqüentemente, nas consoantes. Enquanto isso ocorre no plano de expressão verbo-musical das canções, nos conteúdos narrativos há esta distribuição: nas canções melódicas são tematizados sujeitos em disjunção com objetos de valor, tratando-se de, com disforia, lamentar a falta; contrariamente, nas canções rítmicas, os sujeitos eufóricos estão em conjunção com objetos de valor, havendo celebração. São, respectivamente, as canções passionais e as canções temáticas.

Algumas canções manifestam-se apenas em um desses dois regimes, outras tendem a complexificá-los em uma única composição. Na célebre bossa nova “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim, ocorrem ambos: (1) nos trechos iniciais, em que o sujeito enunciativador da canção está diante da garota, ou seja, está em conjunção com ela, na expressão verbo-musical são enfatizadas as consoantes e sua condução é bastante ritmada, tratando-se de regime temático; (2) contrariamente, quando a garota se vai e o enunciativador fica sozinho, portanto em estado de disjunção, na expressão verbo-musical são enfatizadas as vogais e a condução musical torna-se melódica, tratando-se de regime passional.

Há, ainda, aquelas canções em que são neutralizadas as ênfases melódicas e rítmicas, aproximando-se da fala – estas são as canções figurativas. Na MPB, bons exemplos desse regime são as canções “Conversa de botequim”, de Noel Rosa, em que o sujeito enunciativador dialoga com o garçom do bar, e “Sinal fechado”, de Paulino da Viola, em que dois motoristas trocam breves palavras, no encontro fortuito, enquanto no semáforo mantém-se o sinal vermelho.

Articuladas no quadrado semiótico, as relações são estas:

Figura 1: Quadrado semiótico das relações entre letra e música na canção.



Fonte: elaboração própria com base em Tatit, 1996.

Embora o escopo teórico do modelo seja bastante amplo, uma vez cotejado com a tipologia de canções determinada no item anterior, ele precisa ser repensado em função do objeto de estudo a partir do qual é induzido, isto é, a

canção popular brasileira. Identificada com seus registros radiofônicos, que têm início nos primeiros anos do século XX, a MPB parece se identificar, também, com a música da cultura de massas, afastando-se, assim, da música da cultura popular propriamente dita. Não cabe aqui fazer análises minuciosas da história da MPB e de suas relações com a indústria cultural, mas de verificar o quanto o modelo proposto por Tatit está, histórica e ideologicamente, comprometido com apenas um tipo de canção, tendendo a reduzir todas elas a apenas aquelas analisadas em sua semiótica. Derivada da MPB, tal semiótica da canção padece dos mesmos limites de seu objeto de partida. Para constatar isso, vale a pena observar aquele que, também segundo Tatit, embora não sendo compositor, soube, como ninguém, depurar a canção brasileira: João Gilberto.

Ora, tal apreciação revela muito da estética da canção norteadora das conclusões de Tatit. João Gilberto, em suas interpretações, realiza três características presentes nas bases dessa semiótica: (1) ênfase no perfil melódico da canção; (2) tendência à exclusão do acompanhamento instrumental, reduzindo-se, no caso, ao violão; (3) o violão acompanha o cantor, subordinando-se ao perfil melódico delineado pelo cancionista. Uma vez enfatizado o perfil rítmico-melódico, em João Gilberto a canção se reduz às ênfases na entonação, fazendo crer que há, em sua significação, bem pouco de música além das melodias e dos ritmos derivados da fala. Em outras palavras, a canção, para Tatit, é letra cantada, restando muito pouco, ou quase nada, à instrumentação musical, essa sim, responsável por boa parte, ou quase tudo, da música na semiótica da canção.

4. O essencial vs. o performático na semiótica da canção

João Gilberto é, sem dúvida, um dos artistas mais influentes da canção popular brasileira; seu modo de cantar, derivado das concepções da Bossa Nova, praticamente dividiu a MPB: canta-se como se cantava antes ou canta-se como se canta depois dele. Para verificar isso, basta comparar as vozes portentosas de Vicente Celestino, cantor de operetas, ou Sílvio Caldas, cantor de serestas, com todas as vozes que se seguiram a João Gilberto, explicitamente influenciadas por ele, por exemplo, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Jorge Benjor e Roberto Carlos.

Recapitulando, cantar como João Gilberto envolve, pelo menos: (1) reduzir a instrumentação ao máximo e, se possível, apenas ao violão; (2) reduzir a canção a seu perfil melódico; (3) reduzir esse perfil ao máximo, tendendo para a fala, destacando apenas o mínimo de ritmo e melodia, o suficiente para que a melodia da canção não se torne totalmente o fluxo prosódico. Isso pode ser constatado, facilmente, na interpretação sua de “Com açúcar com afeto”, de Chico Buarque, tal como realizada na gravação ao vivo, de 1985, no 19º Festival de Jazz de Montreux. João Gilberto repete a canção três vezes; na primeira vez, ele

praticamente declama a letra da canção, pontuando-a com acordes no violão; com suavidade, ao longo da interpretação, João Gilberto transforma as curvas entoativas em curvas melódicas e transforma os acentos prosódicos em acentos rítmicos. Enquanto proposta estética, ela pode ou não funcionar, ser ou não ser agradável..., causa estranheza, contudo, quando a posição de João Gilberto diante da canção é identificada a quem, finalmente, teria revelado o núcleo essencial da MPB ou, o que seria pior, os arquétipos da canção.

Em linhas gerais, a performance musical canção popular pode ser analisada em função da criatividade dos arranjos, das propostas rítmicas, dos timbres de voz, da encenação teatral dos músicos, do valor literário das letras, do valor musical das melodias, das relações entre a melodia e a letra, das relações entre a fala e o canto, das propostas ideológicas, etc. Quando João Gilberto destaca apenas alguns desses aspectos, isso significa, antes de tudo, reduções ao mínimo. Derivar o canto da fala como ele faz explicitamente em “Com açúcar com afeto”, ou sutilmente, como faz em grande parte de seu repertório, significaria, portanto, o mínimo para ser canção; significaria que, com menos melodia e ritmo, a canção viraria fala. Isso está longe de ser a essência da canção e seus resultados estão longe de ser excelentes.

Investir em arranjos harmônicos intrincados, ensaiar compulsivamente horas a fio, exigir silêncio absoluto por parte da audiência, desligar o ar condicionado evitando as desafinações do instrumento... tudo isso para João Gilberto, em seu banquinho e com seu violão, cantar: “é melhor ser alegre que ser triste / alegria é a melhor coisa que existe”; “fraco de Lobo é ver o Chapeuzinho de maiô”; “o pato vinha cantando alegremente / quem quem quem / quando o marreco sorridente / quem quem quem”;... parece muito trabalho para resultados bastante discutíveis. Por mais que se justifiquem suas interpretações e harmonias criativas, o resultado performático, na maioria das vezes, deixa muito a desejar. Sua interpretação de “Da cor do pecado”, de Bororó – tal como é realizada no álbum *Eu sei que vou te amar* (ao vivo) – soa soturnamente; toda a suposta sensualidade da letra parece submergir em tons lúgubres, parecendo ser cantada por fantasmas vindos do além. “Da cor do pecado” levanta, ainda, questões ideológicas complicadas.

Em seus trabalhos, João Gilberto vem se especializando em resgatar canções antigas, organizando verdadeiro museu da MPB. Algumas canções, entretanto, deveriam ser esquecidas; “Da cor do pecado”, certamente, é uma delas. Muito se tem dito do racismo de Monteiro Lobato ao chamar sua personagem, Tia Nastácia, “negra de estimação”; pouco se diz, todavia, do racismo de canções populares, entre elas, “Mulata assanhada”, de Ataulfo Alves, e “Da cor do pecado”, de Bororó. Estes versos são de “Mulata assanhada”:

Ai, meu Deus, que bom seria
Se voltasse a escravidão
Eu pegava a escurinha
E prendia no meu coração!
(...)
E depois a pretoria
Resolvia a questão!

Estes versos são de “Da cor do pecado”:

Esse corpo moreno
Cheiroso e gostoso
Que você tem
É um corpo delgado
Da cor do pecado
Que faz tão bem
(...)
E quando você me responde
Umas coisas com graça
A vergonha se esconde
Porque se revela
A maldade da raça
Esse corpo de fato
Tem cheiro de mato

Geralmente, os aspectos ideológicos não são os mais pertinentes em algumas análises de obras de arte. Eles estão, entretanto, sempre presentes, inclusive quando se trata de contextualizar quaisquer textos e verificar suas ancoragens na história. A “mulata”, mestiça de negros e brancos, nem sempre foi tratada com o devido respeito nas artes brasileiras; o próprio termo “mulata” é pejorativo. Nas artes brasileiras, abundam “mulatas assanhadas”, “maldosas” porque são “da raça”, shows de “mulatas” para estrangeiros... tudo isso é deprimente. Se esse tempo já passou, vale a pena reconsiderar o valor de canções como aquelas, já racistas na época em que foram compostas.

5. O mínimo vs. o máximo ou João Gilberto vs. Frank Zappa

Se João Gilberto realiza o mínimo da canção, como seria realizar seu máximo? Para responder, é preciso sair dos limites territoriais da MPB e inseri-

la na canção pop internacional, que é como ela se insere, pelo menos, desde a segunda metade do século XX. Feito isso, qual seria o máximo da canção? Sem dúvida, é Frank Zappa. Para confirmar, sugere-se escutar atentamente três faixas do álbum *Roxi & Elsewhere*: (1) “Village of the Sun”; (2) “Echidna’s arf (of you)”; (3) “Don’t you ever wash that thing?”. As três canções estão dispostas em sequência; na versão em CD, não há silêncio entre elas, levando a crer tratar-se de uma só performance, com duração aproximadamente de 18 minutos. A banda é Mothers of Invention; basicamente, a formação é esta: duas guitarras, um baixo, dois teclados, percussão, duas baterias, um naipe de metais com trompete, trombone, saxofone e flauta; entre os principais vocalistas, está o próprio Zappa, quem também toca guitarra com virtuosismo. Além disso, Zappa faz as composições, os arranjos, a regência do grupo; no estúdio, ele mixa, edita e produz seus álbuns – por volta de 60, em 53 anos de vida e 30 anos de carreira.

Além da canção, todos os instrumentos solam, inclusive Zappa, a percussão e as duas baterias; os solos são improvisos sobre temas diferentes. Zappa não precisa de truques para cantar: ele alcança todas as notas sem ser virtuoso no canto, canta enquanto toca guitarra, não é necessário que a banda toque acanhada para ele se destacar. Os músicos da banda, por sua vez, não assumem as tristes figuras de músicos de fundo – como nos shows de Roberto Carlos e Maria Bethânia, ou nos álbuns de João Gilberto –, mas têm papel ativo no show, contribuindo para a performance musical em todos os aspectos, tanto os puramente musicais, quanto os mais afeitos a encenações teatrais.

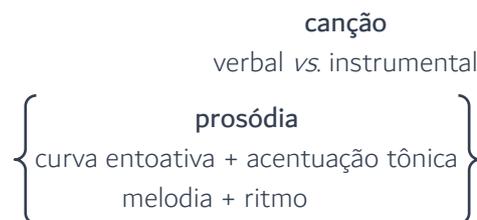
João Gilberto sequer consegue tocar em parceria com outros instrumentistas; sua lógica mínima e imutável lida mal com músicos vivos, que gostam de participar da música. Desse ponto vista, sua arte aproxima-se do que é costume chamar *easy listening*. Se a canção brasileira for inserida na canção internacional, que é como o próprio João Gilberto está inserido, é fácil constatar, infelizmente, que cancionistas ou músicos como Frank Zappa não existem na MPB.

6. Por outras semióticas da canção: os regimes de manifestação verbo-musical

Em sua semiótica da canção, ao que tudo indica, Tatit termina por semiotizar apenas uma vertente estilística da MPB, justamente aquela em que se destacam os compositores-intérpretes em detrimento dos músicos, reduzidos a meros acompanhantes, e valoriza apenas a canção enquanto letras articuladas a melodias, descuidando da performance musical em sentido lato. Ao encontro de outras semióticas além daquela determinada por essa semiótica da MPB, vale a pena explorar outras formas de definir canção não apenas por meio das correlações entre letras cantadas e perfis melódicos derivados de ênfases na entonação.

Considerando o papel dos instrumentos musicais tão importante quanto as correlações entre letras e melodias, e também que a melodia pode ser derivada de outros parâmetros musicais além da entonação utilizada em falas coloquiais, é possível articular outras semióticas da canção, ampliando, por consequência, a definição de canção e seus alcances enquanto manifestação poética. Para tanto, propõe-se articular a canção não somente em função de ênfases em curvas entoativas e melódicas ou acentuações tônicas e rítmicas – portanto, expressões de ordem verbal, derivadas da prosódia e da fonologia, próprias de sistemas semióticos verbais –, mas da articulação desses componentes e a música instrumental, afeita à valores musicais propriamente ditos, distantes da música derivada apenas da entonação. Em outras palavras, propõe-se definir canção não em termos da articulação entre melodias prosódicas e letras, mas da articulação entre as musicalidades verbal e instrumental. Tais considerações podem ser assim esquematizadas:

Figura 2: Esquema das relações entre letra e música na canção.



Fonte: elaboração própria.

Desse ponto vista, as concepções musicais de João Gilberto e Frank Zappa permitem determinar dois regimes contrários de canções, sendo cada uma delas a manifestação de concepções semióticas mais gerais e abstratas. João Gilberto, com sua redução da canção ao mínimo – realizando-a somente por meio de elos entre letras e melodia, aproximando os timbres da voz e do violão, limitando o papel dos músicos, quando presentes, a simples acompanhantes –, termina por fazer com que todos os componentes da canção – que depois de tantas reduções, não são muitos – confirmem, a todo momento, a mesma significação. Em outras palavras, letra, melodia, arranjo e performance assumem o mesmo sentido. Essa concepção assemelha-se com a do compositor Richard Wagner em suas óperas, cujos temas musicais, narrativas, cenários, enfim, todas as semióticas envolvidas tornam-se significantes do mesmo significado. Por isso mesmo, esse modo de composição e performance do cancionista pode ser chamado regime totalizante. Esse regime caracteriza boa parte da MPB e também a canção pop; o regime totalizante, ao que tudo indica, é o regime preponderante nas composições da

cultura de massas, reduzindo, vale lembrar, os demais tipos de canções a suas formas semióticas, sempre que inseridas em seus paradigmas limitados.

Contrariamente, para compositores como Frank Zappa, que possuem formação musical completa, as relações entre a palavra falada, a palavra cantada, a instrumentação musical e a performance são bem mais complexas; nesse modo de composição, as semióticas convocadas na manifestação da canção seguem por muitos sentidos. Esse é o regime musical, por excelência, da canção erudita, em que a instrumentação, ao contrário de reduzir-se a simples acompanhamento da voz, dialoga com ela. Na canção erudita, de modo geral, a letra da canção está longe de ser o componente principal da composição e, por isso mesmo, único regente dos demais componentes. Nesse regime, letra, música e, recorrentemente, a performance teatral dos intérpretes, por estarem subordinadas à mesma enunciação, são organizadas em função do texto, que as manifesta. Nessa textualização, porém, voz, poesia e instrumentos musicais são relativamente autônomos, diferenciando-se entre si enquanto cooperam na construção do sentido.

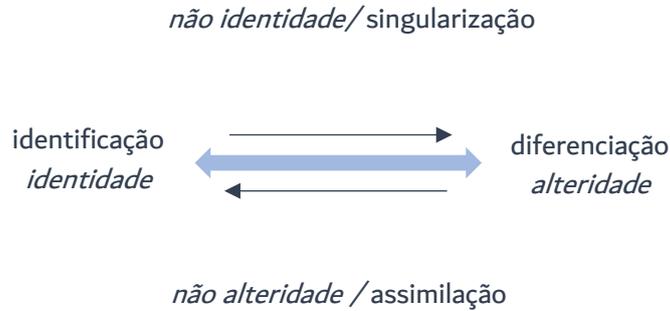
Esse regime de canção, portanto, pode ser chamado regime erudito. Todavia, embora parte da canção erudita a ele se conforme, tal regime de composição não se reduz unicamente a esse tipo de canção. No rock, no jazz e, eventualmente, na MPB, recorre-se a esse regime, em que músicos e cantores cooperam na composição, sem predomínio apenas da letra da canção ou de seus intérpretes: (1) no rock, longos solos de guitarras e teclados fazem parte das composições, não são meros apêndices de arranjos, cujas durações não passam de alguns segundos; (2) faz parte da estrutura do jazz o improvisado, partilhado entre os cantores e seus parceiros instrumentistas, tão importantes nas canções quando eles; (3) alguns artistas da MPB dão espaço para arranjadores e instrumentistas, mas até mesmo o chamado rock Brasileiro raramente dá espaço para guitarristas e bateristas, exceto algumas poucas bandas alternativas.

Desse ponto vista, quer dizer, partindo da canção definida na relação verbal *vs.* instrumental, é possível, depois das considerações iniciais, encaminhar as primeiras sistematizações do modelo semiótico em construção. Para que haja no regime totalizante concentração do verbal em detrimento do instrumental, é porque há identidade entre eles, tudo está colocado em função apenas do canto; contrariamente, no regime erudito, há alteridade entre verbal e instrumental, permitindo perceber os papéis distintos atribuídos a cantores e instrumentistas. A categoria semântica *identidade vs. alteridade*, portanto, permite descrever a relação de contrariedade entre os regimes totalizante e erudito.

A categoria *identidade vs. alteridade* é frequentemente utilizada em abordagens semióticas. Quando nos discursos são atualizados valores de *identidade*, dá-se a identificação e, quando são atualizados valores de *alteridade*,

dá-se a diferenciação. A *negação da identidade* resulta na singularização e a *negação da alteridade*, na assimilação. No eixo semântico, a articulação é esta:

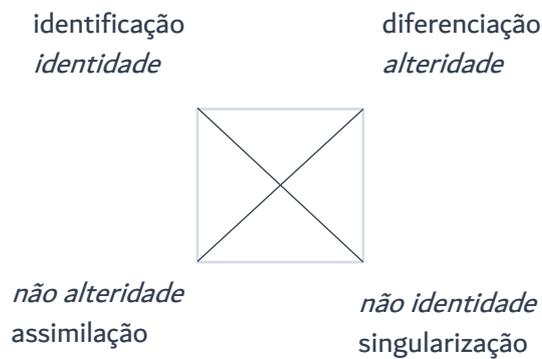
Figura 3: Eixo da categoria formal identidade vs. alteridade.



Fonte: elaboração própria com base na semântica estrutural.

No quadrado semiótico, a articulação é esta:

Figura 4: Quadrado semiótico da categoria formal identidade vs. alteridade.



Fonte: elaboração própria com base na teoria semiótica.

Recapitulando: (1) no regime totalizante afirma-se a *identidade* entre o verbal e o instrumental, há identificação entre eles em função dos mesmos significados; (2) no regime erudito, contrariamente, afirma-se a *alteridade* entre o verbal e o instrumental, há diferenciação entre eles em função de significados distintos. Prosseguindo na aplicação da categoria semântica, cabe indagar como seria a canção em processos de singularização entre o verbal e o instrumental.

Algumas canções étnicas, mencionadas antes, podem ser descritas por meio desse regime semiótico. Essas canções foram definidas com base na oposição cultura popular vs. cultura de massas, de modo que as canções étnicas se opõem à canção de massas pela diversidade de sistemas musicais utilizados em suas manifestações. Isso pode ser exemplificado por meio de dois gêneros de canções étnicas: o flamenco e o blues, e suas versões na cultura de massas. Quanto ao flamenco, vale verificar algumas diferenças entre as gravações étnicas de Camarón de la Isla e suas gravações comerciais, afeitas à indústria cultural; tais diferenças começam pelos grupos dos músicos e das relações, neles, entre cantores e instrumentistas. Em linhas gerais, para que haja flamenco, é suficiente cantor, violão e palmas: as palmas fazem o ritmo, que está longe de expressar apenas a marcação dos tempos fraco e forte, pelo contrário, as palmas subdividem compassos bem mais complexos que 4/4; o cantor dialoga com o violão, que não se limita somente a acompanhar a voz, mas faz contrapontos com ela; além disso, o flamenco está mais próximo da música modal. Modificadas pela indústria cultural, boa parte dessa riqueza inicial se perde: o grupo original cantor e violão, com seus timbres específicos, é substituído por bandas pops convencionais; o ritmo se empobrece no costumeiro 4/4; os solos de violão desaparecem, prevalecendo a subordinação dos instrumentistas à hegemonia da voz.

O flamenco e o blues, guardadas as devidas diferenças entre suas origens, respectivamente, cigana e afro-americana, podem ser aproximados: (1) ambos se expressam em duetos de voz e o violão – no blues, o violão, geralmente de cordas de aço, opostas ao nylon do flamenco, pode ser trocado por guitarra elétrica; (2) o violão ou guitarra, além de contrapontear com a voz, tem longos espaços para improvisos; (3) o blues, como o flamenco, é simplificado em suas versões comerciais, com detrimento do espaço dos instrumentistas, de seus timbres, ritmos e modos musicais de origem. Além disso, flamenco e blues podem ser aproximados em função da articulação entre a voz e os instrumentos e, por meio deles, verificar que nessas canções étnicas há tendência à singularização entre cantores e músicos, isto é, há tendência à negação do engajamento totalizante, em que instrumentistas são meros acompanhantes dos cantores. Evidentemente, nem toda canção étnica segue por essa tendência, algumas delas se aproximam das canções totalizantes, justamente nas relações entre voz e instrumentos musicais.

A ênfase na singularização entre instrumento e voz tende à diferenciação entre eles; o blues, por exemplo, está mais próximo da singularização entre a voz e violão ou guitarra, já o rock e o jazz, vale lembrar, caracterizam-se pela diferenciação entre voz e músicos. No universo das canções étnicas do nordeste brasileiro, que é bastante rico, o frevo, o baião e, recentemente, o maracatu foram simplificados pela cultura de massas, mas o repente resiste. Ainda em linhas gerais, para que haja repente, é suficiente cantor e acompanhamento de viola,

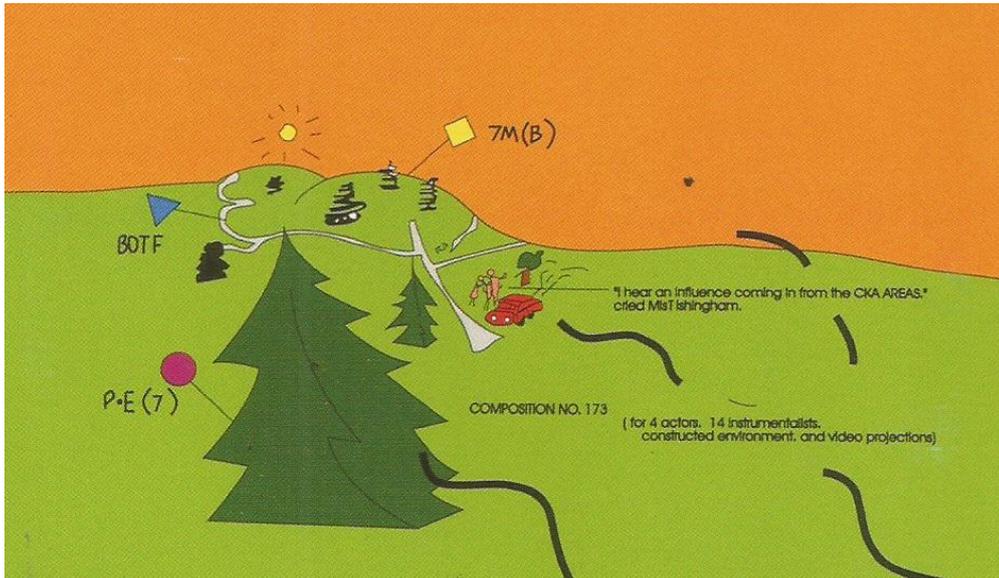
violão ou pandeiro. Comparado ao flamenco e ao blues, a estrutura composicional do repente é bastante simples: o ritmo do repente é em 4/4; o acompanhamento da viola ou violão pode se limitar a dois acordes; o valor do repente está na capacidade de improvisação do cantor, mais poeta do que músico. Percebe-se, portanto, o repente ser predominantemente totalizante, pois os instrumentos seguem em função da voz.

No repente, a música é quase sempre a mesma, não havendo muito espaço para a participação dos instrumentos musicais utilizados; a voz, entretanto, encontra vasto espaço para improvisação poética. Tal fato, o da relativa independência entre a música e o canto, leva a pensar em primeiros, embora tênues, sinais de singularização entre melodia e letra que, no flamenco e no blues, é acentuada: o violão ganha espaço considerável nos contrapontos com o cantor; muitas letras de flamenco e blues também independem da música, podendo ser reutilizadas no canto, cuja ênfase está mais nas habilidades vocais do cantor – principalmente no flamenco – que em seus dons de improvisar em forma de versos. Nesse sentido, se a participação dos instrumentistas é ainda mais relevante, surgem as canções do regime erudito, como o rock, o jazz e as canções eruditas propriamente ditas. Não seria equivocado, por isso mesmo, chamar regime étnico ao regime da singularização entre voz e instrumentação musical.

Em sentido contrário, resta examinar as canções em que há negação da diferenciação, isto é, há assimilação entre voz e músicos. Essa forma de canção não é frequente, por isso mesmo, são mencionadas apenas duas propostas experimentais: (1) os improvisos entre atores e músicos em algumas composições de Anthony Braxton; (2) a participação da fala em algumas composições de Hermeto Pascoal. Em ambos, não se trata da voz do cantor, mas da voz do ator.

O saxofonista Anthony Braxton, praticamente, especializou-se na música de improviso, desenvolvendo temas em forma de perfis rítmicos e melódicos, como é costume no jazz, mas também na forma de esquemas visuais, propondo uma escrita musical particular, destinada a encaminhar suas performances. O álbum *Composition n° 173*, de 1996, consiste de uma peça para 14 instrumentistas, projeções de vídeo e 4 atores; na composição, atores, improvisando falas e cenas, e músicos improvisadores são convidados a interagir segundo esta notação de Braxton:

Figura 5: Partitura da composição nº 173, de Anthony Braxton.



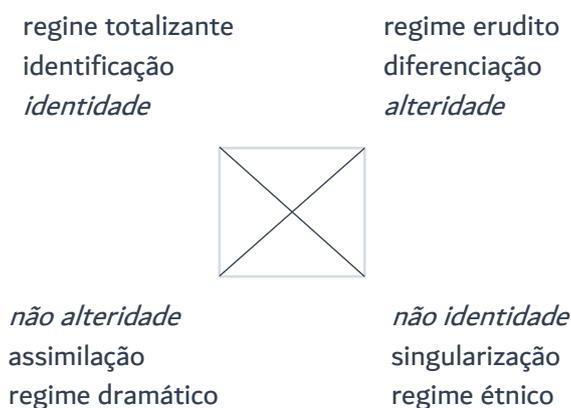
Fonte: álbum musical *Composition nº173*, Braxton, 1996.

Semelhantemente, Hermeto Pascoal, no álbum *zabumbê-bum-á*, de 1979, apresenta três composições em que convidados participam não como instrumentistas nem como cantores, mas improvisando falas: (1) *São Jorge*, com as falas de Pascoal José da Costa; (2) *Santo Antonio*, com as falas de Divina Eulália de Oliveira; (3) *Rede*, com improvisos de Zabelê e Pernambuco, os percussionistas do grupo.

Nesse regime de interação entre voz e instrumento musical não há canto; a rigor, não haveria canção. Trata-se da declamação de versos acompanhada de música? Longe disso, tanto em Anthony Braxton quanto em Hermeto Pascoal, a fala não se sobrepõe aos músicos, tal qual em declamações de poemas, ela interage com eles em condições de igualdade. De acordo com o modelo em desenvolvimento, a declamação acompanhada de música seria o limite desse regime de integração entre falas e músicos, uma vez que nela já estariam presentes os primeiros sinais do regime totalizante, em que a música se realiza totalmente em função do canto. Nessa forma de composição o papel da voz é dado ao ator e não ao cantor, a voz está mais próxima da atuação do que do canto; por isso, propõe-se chamá-lo regime dramático.

Uma vez analisadas as quatro possibilidades básicas – identificação, singularização, diferenciação e assimilação –, resultantes da aplicação da categoria semântica *identidade vs. alteridade* à relação entre voz e instrumentos musicais, obtêm-se a seguinte articulação dos regimes de manifestação da canção:

Figura 6: Nova proposta de quadrado semiótico das relações letra e música na canção.



Fonte: elaboração própria.

No início destas reflexões, no item dedicado às linguagens da canção, são determinados cinco tipos de canções: (1) pop; (2) étnica; (3) especializada não erudita; (4) erudita convencional; (5) experimental erudita. Essa tipologia, embora imprecisa, serve de base para a dedução do modelo dos regimes de manifestação da canção. Nessa dedução, o inventário da primeira tipologia é substituído pela sistematização semiótica do modelo dos regimes, baseada na aplicação da categoria semântica *identidade vs. alteridade* na semiótica da canção, definida, por sua vez, na relação *voz vs. instrumentação musical*. Desse modo, enquanto a primeira tipologia estabelece cinco paradigmas, relativamente fechados enquanto conjuntos, o modelo dos regimes encaminha relações funcionais entre voz e instrumentos musicais, permitindo descrições mais amplas, bem mais abrangentes e com mais precisão.

O jazz, na tipologia inicial, seria um tipo de canção especificada não erudita, limitando muito os desdobramentos do próprio jazz. No modelo dos regimes, entretanto, ela passa a ser descrito predominantemente no regime erudito, aproximando-se das canções eruditas convencional e experimental, mas pode, ainda, realizar-se no regime totalizante em suas versões pop, em que se aproxima das canções pop. Permite, ainda, descrever músicos como Frank Zappa, que, em suas canções, transita pelos quatro regimes totalizante, étnico, erudito e dramático. Em outras palavras, o modelo dos regimes, porque está baseado em princípios mais gerais e abstratos do que a manifestação da canção em gêneros específicos, permite descrever, dentro de cada gênero, as correlações entre eles e as muitas variações possíveis em que são definidos.

7. A canção enquanto encenação teatral

Em itens anteriores, é mencionada a música de Frank Zappa. Embora possa ser ouvida nas rádios ou por meio de outras mídias, em que é reproduzida tecnicamente, como discos de vinil, fitas K7, CDs..., a música de Frank Zappa é também uma música performática, isto é, os músicos, quando em shows, participam ativamente da dramatização do espetáculo. Boa parte do rock e da música pop envolvem a teatralização da música; a rigor, toda enunciação musical é uma forma de encenação teatral. Desse ponto de vista, não se trata de distinguir enunciações musicais teatralizadas das não-teatralizadas, mas de verificar as muitas de formas de fazer isso, inclusive, aquelas em que a ênfase é de tal modo colocada da semiótica musical, que a semiótica de encenação teatral chega a ser quase apagada.

Se nos shows de bandas de rock ou de cantores pops a teatralização é evidente, chegando a tangenciar o circo, como costumam fazer Kiss, Madonna e Michael Jackson, em outros gêneros de canção isso é menos evidente. No jazz e na música erudita, em geral, os músicos se vestem discretamente; em muitas orquestras, os músicos trajam uniformes; isso tende a neutralizar boa parte da performance espetacular, mas não a anula. É característica do jazz e da música erudita fazer com que a semiótica musical se destaque das demais semióticas formadoras do aparato cênico; a encenação está, justamente, em favorecer tal modo de percepção. Esse apagamento dos músicos, porém, pode ser utilizado para dar destaques não mais à música, mas a celebridades pops, fazendo dos músicos meros acompanhantes de cantores cujo talento é bastante discutível.

Diante disso, cabe indagar como integrar a semiótica da canção, pensada nos termos das relações entre voz e instrumentação musical, à semiótica de sua performance teatral. Um caminho possível é verificar o que pensam os semioticistas e semiólogos do teatro a respeito de seu próprio objeto de estudos e, a partir disso, propor alguns encaminhamentos. Sem fazer abordagem exaustiva desses trabalhos, opta-se por escolher um modelo específico e, em seguida, justificar essa escolha em função de sua eficácia: o pensamento escolhido é o de Jindrich Honzl (1894-1953), titular da cadeira de estudos teatrais da universidade de Praga; no texto “A mobilidade do signo teatral” (Guinsburg e outros, 2012, 125-147), Honzl procura definir a especificidade do signo no teatro. Antes de tudo, o autor parte da natureza do palco para caracterizar o espaço por excelência da encenação teatral. Não se trata, porém, em suas reflexões, apenas do palco convencional, aquário com quarta parede, mas de quaisquer espaços fundados para fins de artes cênicas, sejam os teatros municipais, as praças públicas... podendo, enfim, ser qualquer espaço em que se realize arte dramática. Devido, justamente, a essa mobilidade do palco, o signo

teatral deve ser móvel, caso contrário, ele não seria capaz de fundamentar esse mesmo palco.

Se o ator diz “vago pela floresta”, está fundado o palco, seu entorno torna-se uma floresta e o que mais a encenação determinar em seus desdobramentos. Comparações entre a tela do cinema e o palco do teatro podem ajudar e esclarecer a proposta semiótica de Honzl: enquanto no cinema, a floresta da afirmação anterior tenderia a ser mostrada enquanto paisagem, no teatro isso não é necessário, a afirmação do ator bastaria para a encenação se dar. Recorrendo a um dos exemplos do próprio autor (Guinsburg e outros, 2012, 137):

Penso num outro exemplo do teatro japonês que nos informa sobre esta substituição de meios:

Yransuke sai do castelo assediado. Caminha para a frente do palco.

De repente, o cenário do fundo, que representa a porta do castelo em tamanho natural, sobe. Surge um segundo cenário: a mesma porta em tamanho menor; o ator afastou-se.

Yransuke continua seu caminho. À frente do telão de fundo é abaixado um telão verde-escuro: Yransuke perdeu de vista o castelo.

Alguns passos ainda. Yransuke entra no caminho florido. Este novo afastamento é sugerido pelos sons do samizen, espécie de bandolim japonês, que provém da parte posterior do palco.

Portanto, primeiro afastamento: um passo no espaço.

Segundo afastamento: mudança do cenário pintado.

Terceiro afastamento: signo convencional (uma cortina) que impede a visão do cenário.

Quarto afastamento: som.

A alternância dos diversos meios de expressão, que assumem sucessivamente a mesma função, é interpretada aqui como a progressão do mesmo comportamento: a caminhada de Yransuke e seu afastamento do castelo.

Nos termos da semiótica narrativa e discursiva levada adiante nestas reflexões sobre a semiótica da canção, a semiótica do teatro proposta por Honzl descreve relações específicas entre três instâncias da significação: os processos narrativos, seus revestimentos figurativos e seus modos de expressão. Partindo do exemplo de teatro japonês dado por Honzl, nele há a narrativa em que o sujeito narrativo, antes em conjunção com determinado espaço, termina em disjunção com ele; tal processo, geral e abstrato, é revestido pelas figuras de

Yransuke e do castelo sitiado. Esse conteúdo discursivo, por sua vez, tem o afastamento do castelo expresso por quatro modos distintos, inclusive, no que diz respeito ao sistema semiótico realizado: (1) passo de Yransuke / semiótica gestual; (2) cenário / semiótica do espaço; (3) cortina / semiótica do espaço; (4) som do samizen / semiótica musical. Em outras palavras, o mesmo significado é expresso por quatro significantes distintos; esse processo de significação, justamente, é chamado mobilidade do signo teatral.

Retomando a comparação com o cinema, a especificidade dessa mobilidade destaca-se em filmes que dialogam explicitamente com a linguagem do teatro; dois exemplos são suficientes: *A flauta mágica*, 1975, direção Ingmar Bergman; *O Mahabharata*, 1989, direção Peter Brook. Ambos são teatro filmado, mas não peças de teatro simplesmente filmadas por cinegrafistas, eles são filmes pensados em função da linguagem teatral. No primeiro, Bergman filma a ópera de Mozart, no segundo, Brook filma sua própria encenação teatral do épico indiano atribuído a Vyasa. Em ambos, os dois diretores incluem cenas dos espectadores da peça e do trabalho dos atores nos camarins, contudo, o processo semiótico que mais dialoga com a linguagem do teatro é, justamente, a mobilidade do signo teatral. Apenas para dar dois exemplos, um para cada filme, basta observar, n' *A Flauta Mágica*, as cenas passadas na floresta, com suas árvores de papelão pintado, e as cenas das batalhas n' *O Mahabharata*, com seu número reduzido de soldados. Na linguagem cinematográfica, tanto a floresta quanto as batalhas tenderiam a ser menos artificiais: as florestas seriam cenas externas e, as batalhas, cenas com numerosos figurantes, cavalos, elefantes...

Retomando a semiótica da canção, deve ser possível aplicar a mobilidade do signo teatral, segundo Honzl, na encenação teatral da canção, justamente porque, em seus processos de enunciação enquanto espetáculo, o cantor-performer aproxima-se do trabalho do ator. Com tais objetivos, recorre-se novamente à retórica da imagem, segundo Roland Barthes (Barthes, 1984, 31-34), para quem, recapitulando, as imagens visuais tendem a ser polissêmicas e, por isso mesmo, um dos processos semióticos para determinar seus significados seria correlacioná-las a textos verbais. Tais correlações podem ser sistematizadas em dois modos possíveis: (1) ancoragem, quando o texto verbal explica a imagem, enquanto legenda; (2) etapa, quando o verbal e o visual estão em função de um sintagma maior, que os organiza.

Em termos semióticos – ainda recapitulando –, na ancoragem, as pessoas, tempos e espaços expressos na imagem, isto é, na linguagem visual, correspondem às pessoas, tempos e espaços expressos na linguagem verbal, por isso o efeito de explicação, por meio das palavras, das imagens vistas. Já na etapa, há um mesmo discurso em que seus atores, tempos e espaços são expressos ora em palavras, ora em imagens. Retomando a performance musical da canção, é possível verificar, nela, a linguagem verbal em função de etapa, de modo que o

discurso, no plano de conteúdo, pode ser expresso ora musical, ora verbal, ora cenicamente. Nessa encenação complexa, o modelo semiótico da mobilidade do signo teatral encontra suas aplicações, justamente porque os mesmos significados desse discurso comum podem se manifestar em quaisquer linguagens envolvidas e, na linguagem musical especificamente, por meio de alturas, durações, intensidades, timbres ou outras categorias musicais – isso depende do sistema musical convocado, que pode ser modal, tonal, serial, concreto, eletrônico...

Em outras palavras, a cena de enunciação da canção, enquanto performance, pode ser pensada em, pelo menos três semióticas: a do sistema verbal, quer dizer, as letras faladas ou cantadas; a do sistema musical, que pode ser modal, tonal, serial, concreto, eletrônico...; a da encenação teatral, com seus muitos sistemas de atuação. Complexificadas pela performance da canção, tais semióticas manifestam um mesmo conteúdo narrativo-discursivo, que pode se expressar em cada uma delas separadamente ou nos muitos modos de combinar letra, música e atuação. Desse modo, a performance da canção rege as semióticas verbais, musicais e teatrais envolvidas em sua enunciação; por ser também um tipo de encenação – justamente aquela que envolve, necessariamente, essas três semióticas –, o signo móvel, próprio da encenação teatral em geral, permite descrever a significação dessa performance em particular. Nessa semiose, o signo móvel teria por significantes categorias verbais, musicais e teatrais, todas elas em função dos significados narrativos e discursivos enunciados na performance. ●

Referências

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70, 1984.

GUINBURG, Jacó; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

Semiotics of song: lyrics, music, and performance

 PIETROFORTE, Antonio Vicente

Abstract: Semiotic studies regarding song often tend to isolate lyrics and the melodic profile, whether from the concrete musical coating (meaning, the concrete realisation of song through voice and musical instruments, in which poetry and music find themselves articulated), whether from the musical performance (in which musicians, on stage or on screen, dialogue with cinema and theatre, in other words, with the dramatic arts). The following semiotic essay aims to go beyond such semiotic studies, expanding its theoretical reach beyond the abstract links between lyrics and melody, in which the instrumentalization and musical performance are not even acknowledged.

Keywords: semiotics, linguistics, prosody, music, enactment.

Como citar este artigo

PIETROFORTE, Antonio. A semiótica da canção: letra, música e performance. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 19-41. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

PIETROFORTE, Antonio. A semiótica da canção: letra, música e performance. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: “Semiotics, Music, and Song”. São Paulo, december 2021, p. 19-41. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 13/10/2021.

Data de aprovação do artigo: 05/11/2021.

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.

