



## **O sentido na canção: o papel estrutural e semântico das figuras de expressão no sincretismo cancional**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: SEMIÓTICA DA MÚSICA E DA CANÇÃO

*Ricardo Nogueira de Castro Monteiro*

*UFCA – Universidade Federal do Cariri – ricardo.monteiro@ufca.edu.br*

**Resumo:** Destacando-se pelo rigor científico e pelo pioneirismo com relação à discussão de questões relacionadas ao sincretismo entre o verbal e o musical na canção, o modelo de semiótica da canção concebido por Luiz Tatit efetua dois recortes importantes: 1) em seu corpus, restringindo-o à canção popular brasileira; 2) na análise do plano de expressão, limitada ao recorte entoativo do canto. O presente artigo discute a validade de algumas das proposições de Tatit para além do corpus original, bem como a extensão de sua abordagem para as dimensões timbrística e harmônica.

**Palavras-chave:** Semiótica. Sincretismo. Turandot. Semiótica musical. Musicologia.

**Song Meaning: The Structural and Semantic Role of the Figures of Expression in Song Syncretism**

**Abstract:** With substantial contributions to the study of syncretism in songs and a reputation of consistency and rigueur, Luiz Tatit's semiotic approach on song analysis explicitly assumes two important restrictions: 1) restricting its analytical corpus to the repertory of Brazilian popular music; 2) limiting its analysis of figures of expression to the intonation of the singing line. The present article discusses the validity of Tatit's propositions beyond the limits of its initial corpus, and also the possibility of their further extension to musical parameters such as harmony and timbre.

**Keywords:** Semiotics. Syncretism. Turandot. Musical meaning. Song analysis.

### **1. Semiótica da canção: problemática e contextualização**

A problemática intrínseca à análise semiótica da canção constitui, por definição, uma questão pautada pela complexidade. O termo *complexidade*, nesse caso, apresenta uma polissemia concernente não apenas à sua aceção enquanto *dificuldade* como também à definição do termo por Edgar Morin, que a vê como um sistema pautado pela “extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades” (MORIN, 2001, pp. 51-52). A própria musicologia tradicional, em sua práxis analítica, busca contemplar seus objetos através de abordagens múltiplas, envolvendo o estudo motivico, fraseológico e formal, a análise métrica e rítmica, além de abordar a polifonia pelas perspectivas contrapontística e harmônica. Não menos amplo é o leque de enfoques aberto com relação à análise do discurso verbal, no qual à semiótica greimasiana e seu estudo sobre a construção de sentido no texto, somam-se os estudos sobre polifonia propostos por Bakhtin e



sistematizados e ampliados por Authier-Revuz, a análise do discurso de Maingueneau, ou o estudo sobre a negação das vozes discursivas de Ducrot, entre outras abordagens de interesse.

No que concerne ao estudo do sentido na música, não é injusto vislumbrar um prenúncio de semiótica musical na Teoria dos Afetos dos séculos XVI a XVIII de autores como Cesare Crivellati e Johann Mattheson. Entre as diversas linhas de semiótica musical, uma síntese entre linguística e musicologia é esboçada por Nicolas Ruwet, tendo continuidade na obra de Nattiez. Vale ainda destacar os trabalhos de linha greimasiana de Eero Tarasti e Márta Grábocz – e, mais alinhados à semiótica de Peirce, os estudos sobre tópicos e tropos nas obras de Raymond Monelle, Robert Hatten e Mieczyslaw Tomaszewski.

No que tange no entanto às peculiaridades do estudo de uma semiótica da canção, a obra de Luiz Tatit apresenta-se ainda hoje, quase um quarto de século após a primeira edição de sua *Semiótica da canção* (TATIT, 1994), como um avanço tão substancial no estudo do sincretismo cancional que não encontrou de fato, até o momento, pares de mesma estatura na literatura especializada internacional. Tatit contudo intencionalmente assume um recorte da canção enquanto palavra cantada – ou palavra entoada –, optando por verticalizar profundamente essa perspectiva e deliberadamente deixando de lado questões concernentes aos efeitos de sentido originados por figuras de expressão harmônicas e timbrísticas (tanto vocais quanto instrumentais/orquestrais). Quanto à fraseologia, ainda que abrindo mão da dimensão musical estritamente rítmica e intervalar dos aspectos motivicos, Tatit não raro logra abordá-los entoativamente, inclusive no que diz respeito a questões relacionadas a elementos climáticos. É nesse contexto que cabe compreender boa parte das omissões referidas não como uma fragilidade, mas como consequência de um dado recorte teórico assumido pelo pesquisador. Tamanho é o rigor teórico de Tatit que, por ter-se debruçado em sua práxis analítica sobre um recorte do *corpus* cancional restrito à canção popular brasileira produzida ao longo dos últimos cem anos, o autor sequer pleiteia a generalização da validação de seu modelo teórico para a canção *lato sensu*, debruçando-se também, por exemplo, sobre os repertórios erudito e/ou popular internacional.

No próximo item do presente artigo, utilizaremos uma série de ferramentas analíticas de natureza semiótica e musicológica aplicadas sobre um objeto que escapa à delimitação proposta por Tatit, tanto por tratar-se de obra dos domínios da música erudita quanto por sua origem internacional: a ária “Nessun Dorma”, da ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini. Vale observar a complexidade da questão da nacionalidade, já que a chamada música erudita consiste em um fenômeno cultural cujas contribuições fundamentais não podem ser resumidas àquelas procedentes de uma ou outra nacionalidade, mesmo no que

concerne ao caso específico da ópera italiana – até porque, nesse exemplo em particular, o compositor intencionalmente utilizou farto material temático de origem chinesa, buscando frequentemente colocar o aparato orquestral que tanto dominava a serviço de uma ambientação, ainda que dentro de parâmetros culturais europeus, de temas e tópicos musicais remetentes não aos repertórios da Pérsia (origem de Nizami Ganjavi, autor do conto de que deriva *Turandot*), mas da China (onde a história terminou por se ambientar). Ao longo da análise, serão discutidos também alguns tópicos concernentes aos limites, abrangência e possíveis desenvolvimentos ulteriores das propostas conceituais e metodológicas de Tatit.

## 2. O sentido em “Nessun Dorma”: a semiótica da canção para além da entoação

As duas primeiras frases da parte do tenor em “Nessun Dorma” [“que ninguém durma”] suscitam três questões substanciais com relação à abordagem idealizada por Tatit para a análise da canção popular brasileira. A primeira, diz respeito à questão da relação entre saltos e passionalização no discurso cancional. A segunda, com relação à pertinência ou não de um modelo analítico que abra mão de considerações em torno da harmonia para seu processo de construção de sentido. A terceira, uma decorrência da segunda nesse caso específico, levanta a mesma questão com relação à orquestração.



The image displays a page of a musical score for the opera *Turandot*, specifically the aria "Nessun Dorma". The score is written for a full orchestra and a tenor. The tempo is marked "Andante sostenuto". The orchestration includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. in Eb), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Bassoon (Fg.), Horn in E-flat (Corno in Eb), Horn in B-flat (Corno in Bb), Trumpet in E-flat (Tromba in Eb), Trumpet in B-flat (Tromba in Bb), Trombone (Trombo), Bassoon (Fag.), and Cello/Double Bass (Violoncello/Bassi). The vocal line is for Tenor (Ten.). The lyrics are: "Nessun dorma... nessun dorma... Tu parlo d'Pria, di...". The score features two large ovals highlighting specific passages in the orchestration. The first oval is around the first measure of the Flute part, and the second is around the second measure of the Flute part. The vocal line starts with the lyrics "Nessun dorma...".

Figura 1: As duas frases iniciais da parte do tenor em “Nessun Dorma”. Em destaque, o uso das madeiras para salientar o pentacorde enarmônico, e duas leituras enarmônicas para a pêntrade - gênese estrutural para seu efeito de sentido de ambivalência

Consideremos a primeira questão. Ambas as frases iniciais (v. Figura 1) são construídas em torno de uma única altura – toda a 1ª frase articulando as palavras “nessun dorma” com o Ré 3, e sua subsequente, de mesma configuração rítmica, faz o mesmo com o Ré 2. Uma primeira leitura do salto intervalar de 8ª J poderia ser interpretada segundo o que Tatit considera como a *passionalização da expressão* – modelo caracterizado pelo “investimento tensivo do próprio contorno em termos de ampliação do campo de tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas entre as frases”, no qual prevalecem “os grandes saltos intervalares” e “a exploração da voz aguda” (TATIT, 1998, p. 119). Em tal regime, o autor de *Musicando a semiótica* vê a valorização dos percursos patêmicos de modalização do ser (TATIT, 1996, p. 22) relacionados à conjunção e disjunção com o objeto de valor. Deixando-se de lado a pausa entre as duas frases – que se poderia entender como fator de neutralização dessa passionalização –, embora trate-se aqui de um intervalo vocal de grande extensão – sempre associado à passionalização em suas análises –, o caso em questão invoca uma questão musical que aparece, de volta à seara da música popular brasileira, por exemplo na virtuosística “Estamos aí”, Bossa Nova do início da década de 1960 de autoria de Maurício Einhorn, Durval Ferreira e Regina Werneck:



Figura 2: Transcrição do autor para o estribilho da canção “Estamos aí”, de Maurício Einhorn, Durval Ferreira e Regina Werneck.

Uma possível resposta para essa questão provém, por surpreendente que possa parecer, da análise schenkeriana. Isso porque em seu *Der Tonwille*, Heinrich Schenker, em seu percurso analítico, sistematicamente assume o intervalo de 8ª como uma continuidade melódica da *Urlinie* ou do *Mittelgrund* (Schenker, 2004, pp. 77-78). Nesse aspecto, pode-se postular que a 8ª J possa ser *reduzida* schenkerianamente a uma continuidade melódica – mesmo porque caberia também propor uma visão de tal salto como um recurso timbrístico, e não de fato melódico. Por qualquer um desses caminhos, a neutralização do salto melódico daí decorrente conduziria a um mesmo resultado dentro da taxonomia de Tatit: ao invés do

regime de *passionalização*, ter-se ia outrossim a *tematização* do fragmento – seja em “Estamos aí”, onde não haveria pausa que justificasse a neutralização da *passionalização*, seja em “Nessun Dorma”, seja nas mudanças súbitas de oitava do canto folclórico tirolês. Por *tematização*, entende Tatit a “periodicidade rítmico-melódica que favorece a produção de motivos reincidentes em forma de encadeamento” (TATIT, 1998, pp. 118-119), que o autor da *Semiótica da canção* associa às “tematizações linguísticas, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*), de valores-objetos (o país, o samba, o violão)” – evidentemente, o caso de “Estamos aí” – ou da satisfação das necessidades de “materialização (linguístico-melódica) de uma ideia” através da execução de ações repetitivas e predominantemente físicas do enunciador cancional (TATIT, 1996, pp. 22-23). Assim, também aqui a *tematização* é cabível como leitura semiótica do percurso narrativo relacionado àquele trecho de “Nessun Dorma” como representação da reação à proibição por parte da princesa Turandot de que se dormisse naquela noite.

A segunda questão proposta, com relação ao peso da harmonia no processo de geração de sentido, aponta de fato para uma limitação a se considerar. A homogeneidade de cada uma das frases musicais em questão rompe-se apenas pela célula rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia em “nessun” em contraposição às duas semínimas em “dorma” – mas o contraste entre a aceleração da primeira célula com relação à segunda não dá conta dos efeitos de sentido de cada uma delas. Tal se deve ao concurso de um engenhoso e sofisticado jogo de figuras de expressão harmônica. Ainda que Puccini utilize a armadura de Sol maior, o repouso tonal da ária se dá em Ré maior (v. Figura 3). Assim, na passagem inicial, a pêntade que tensiona o acorde de Sol maior – este, portanto, com a função de subdominante de acordo com o sistema proposto por Riemann (RIEMANN, 1896) – tecnicamente corresponderia a um acorde de Si bemol aumentado com nona e décima primeira – equivalendo enarmonicamente a uma dominante individual de Sol: um acorde de Ré maior aumentado com sétima menor e nona menor em quarta inversão (v. Figura 1). Em termos de estrutura harmônica e dos efeitos de sentido daí decorrentes, há algumas considerações importantes a tecer.

Uma delas é a articulação das modalidades do ser em uma oposição do tipo *ser x parecer*. O centro tonal é Ré, mas *não parece*, caracterizando a modalidade veredictória do *segredo*. Da mesma forma, o acorde de contraste com Sol é um Ré maior alterado, dominante individual sobre o primeiro grau – mas *não parece*. Retome-se uma ideia central do modelo de Tatit, adaptando-a às figuras de expressão harmônicas: verificar-se a compatibilidade da construção musical com o desenvolvimento do componente linguístico (TATIT, 1998, p. 121). A componente verbal do texto mostra o enunciador, Calaf, regozijando-se de que

ninguém será capaz de desvendar um *segredo* – o enigma que ele propôs a Turandot, que corresponde a descobrir seu nome. “Mas meu mistério está oculto em mim, e meu nome ninguém descobrirá” (v. Figura 3), canta triunfalmente a personagem – justamente no momento em que uma cadência plagal finalmente resolve o acorde de subdominante, Sol maior, na tônica, revelando a tonalidade principal. Verificam-se, pois, uma cadeia de semissimbolismos homologando categorias de expressão – no caso, figuras de expressão de natureza harmônica – com categorias do conteúdo. Nas duas frases, o acorde dissonante cai sobre “nessun”, acentuando justamente o elemento semântico de negação, e por conseguinte o fato de que “ninguém” seria capaz de desvendar o *segredo*.

A questão harmônica mencionada acima merece um exame mais pormenorizado com relação a seus demais usos. Sempre em contraste com o acorde de subdominante (Sol maior), o acorde enarmônico de tensão incide sobre os pontos em negrito da letra (Fig. 1 e 3):

Tu pure, o **Principessa**,  
nella tua **fredda** stanza,  
**guardi le stelle**  
che tremano **d'amore**  
e **di speranza**.

Tu também, oh, **Princesa**  
no **frio** do teu quarto  
**olhas para as estrelas**  
que **tremem de amor**  
E **de esperança**

Figura 3: Primeira estrofe de “Nessun Dorma” e início do estribilho

Para uma melhor compreensão da estrutura de significação da ária, nesse ponto, será necessária sua contextualização dentro da obra de que faz parte. No enredo de Turandot, todos os pretendentes à princesa precisavam passar por um teste que consistia em decifrar 3 enigmas. Caso não conseguissem, seriam executados. Quem conseguisse, desposaria a princesa. O protagonista, Calaf, foi o único capaz de decifrá-los – mas, vencedor da contenda,



ao ver Turandot suplicar ao pai que a dispensasse de cumprir com a promessa do casamento, dá à princesa uma chance através de prova similar à que enfrentou: ela teria até o amanhecer para descobrir seu nome. Se descobrisse, estaria livre de sua promessa, e a vida dele estaria em suas mãos para ela executá-lo ou perdoá-lo. Caso contrário, eles se casariam. Uma chave de significação importante para a utilização da enarmonia nessa passagem, relacionada à narrativa da ópera como um todo, deixa-se compreender ao se levarem em conta as 3 perguntas feitas por Turandot no teste para seu pretendente. A primeira delas pergunta o que nasceria a cada noite e morreria a todo amanhecer. Calaf responde: a *esperança*. A segunda inquirir o que seria como o fogo, *trêmulo*, vermelho, ardendo e se abrasando por vezes, mas resfriando-se ao se perder. O protagonista retruca: o sangue. Por fim, o último enigma: o quê, mesmo gelado, o fazia abrasar-se, e que se o aceitasse como servo, faria dele um rei? Ele exclama de pronto: *Turandot*. Note-se que os elementos em que incide o acorde enarmônico correspondem à recapitulação desse percurso, da última à primeira etapa. Assim, o vocativo à princesa corresponde à terceira pergunta; o quarto frio e as estrelas que tremeriam de amor constituem elementos da segunda; e a esperança responde ao primeiro dos enigmas. Constrói-se assim uma relação de semissimbolismo entre o acorde enarmônico e o percurso isotópico, no nível discursivo, que corresponde no nível narrativo a valores relacionados ao *segredo*. Trata-se, portanto, não de uma relação ocasional, pontual e acidental, mas, pelo contrário, um elemento estruturante do texto sincrético cancional. Tal aspecto estrutural é confirmado por sua reincidência na estrofe seguinte à seção em Ré maior:

Ed **il mio** bacio  
scioglierà **il silenzio**  
che **ti fa** mia!

E **o meu** beijo  
dissolverá **o silêncio**  
que **te faz** minha



Figura 4: Segunda` estrofe de “Nessun Dorma”

Ali, o protagonista anuncia que seu **beijo** dissolverá o **silêncio** (também no sentido de uma ausência de resposta para o enigma) do qual ela se tornara “**refém**” (que te faz **minha**). Trata-se agora de anunciar um percurso de submissão de Turandot a Calaf por sedução. Calaf, a sós com Turandot, a beija. Após o **beijo**, dois segredos são revelados, rompendo o **silêncio**: Turandot conta que, apesar de tê-lo odiado da mesma forma como a todos os demais pretendentes, sentiu também ao mesmo tempo, desde o primeiro momento, uma atração por ele que a atemorizava; Calaf, por sua vez, revela a ela seu nome, pondo seu destino em suas mãos, e confiando ser mútuo o amor que sentia por ela. Turandot, agora senhora da situação e podendo condenar seu pretendente à morte, fora, no entanto, subjugada pelo amor, sendo agora “**sua**”. Dessa vez na ordem direta, a passagem, ao invés de recapitular, antecipa os 3 episódios da narrativa que antecedem a sanção pragmática final.

Tecidas as considerações acima a respeito da segunda questão, passemos à terceira e última de que trata o presente artigo: a orquestração. Consideremos exatamente os mesmos trechos analisados até o momento. O acento tensivo que se dá no trecho inicial com os dois “nessun dorma” e salientado pela pêntrade enarmônica aparece concomitantemente à utilização das madeiras – justa e exclusivamente naqueles acordes (v. Figura 1). Em “Tu pure,

o principessa, nella tua fredda stanza”, ao invés das madeiras, vemos os acentos harmônicos marcados pela harpa e celesta – novamente, utilizada justa e exclusivamente no momento de incidência daqueles acordes. Em “guardi le stelle”, vemos somente as madeiras; em “tremono d’amore”, madeiras e harpa/celesta; e, em “di speranza”, novamente apenas a harpa/celesta (Figura 01). Nota-se, portanto, que a orquestração foi utilizada sistematicamente como elemento de reforço da intensidade e especificidade dos momentos de incidência da pênade enarmônica. A função da figura de expressão timbrística, contudo, não se resume exclusivamente à de um acento tensivo. A princesa, na solidão e interioridade de seu quarto, é associada ao uso da harpa/celesta, enquanto que as estrelas tremendo de amor e a exterioridade que representam são marcadas pelas madeiras. Há, portanto, também uma função semântica estabelecida por nova relação semissimbólica, imbricando as categorias discursivas de interioridade e exterioridade a elementos timbrísticos articulados pela orquestração de Puccini.

### 3. Considerações finais

O presente artigo, ao discutir aspectos concernentes à semiótica da canção, confirma e corrobora a eficácia e a relevância das contribuições de Luiz Tatit nessa área. Vale ressaltar que, ao contrário do recorte postulado pelo autor da *Semiótica da canção*, esta análise demonstra que o domínio de validade de algumas das propostas mais originais de Tatit não se restringe nem no espaço, nem no tempo, aos limites que ele assume, com o rigor científico e humildade que lhe são característicos. Assim, as considerações sobre os regimes temático e passional mostraram-se perfeitamente pertinentes ao objeto aqui analisado – a sofisticação do pensamento schenkeriano respondendo e justificando aquilo que, tanto nos domínios da música erudita quanto popular, poderia à primeira vista ser apontado como uma aparente inconsistência do modelo. As demais questões colocadas – concernentes ao papel fundamental da harmonia e da orquestração no processo de construção de sentido, em “Nessun Dorma” como em qualquer outra obra – não constituem uma negação da validade das propostas de Tatit, já que elas dizem respeito a questões que estão assumidamente fora do escopo teórico que aquele pesquisador se propõe a discutir. Na verdade, muito pelo contrário: elas apontam outrossim para a necessidade de expansão do modelo, a partir dos mesmos pressupostos e com o mesmo rigor, para demais parâmetros como harmonia e timbrística – no caso, a orquestração, mas, em outros contextos, podendo dizer respeito por exemplo aos recursos vocais articulados pelo cantor quando da enunciação cancional. Note-se portanto que, particularmente quando do estudo das relações semissimbólicas entre a utilização



alternada da harpa/celesta e das madeiras na 1ª estrofe de “Nessun Dorma”, a constatação da relação de homologação com a oposição categórica *interioridade x exterioridade* segue estritamente a mesma lógica utilizada por Tatit em seu *Musicando a semiótica*. No caso da harmonia, apenas, o legado substancial da musicologia faz mais claramente sentir seu peso – ou, no caso, contrapeso – com relação às contribuições da semiótica de Tatit pelos aportes analíticos consagrados de Riemann e Schenker, mencionados aqui de maneira sucinta, mas decisiva. Procurou-se em suma demonstrar mais uma vez, na presente análise, a necessidade das considerações de âmbito sincrético para a análise da canção defendidas por Tatit, tomando-se um corpus seja do repertório popular, como na obra daquele autor, seja do erudito – considerações essas que encontram na semiótica um robusto ferramental conceitual e metodológico para sua efetuação. Por outro lado, nos fragmentos aqui discutidos, verificou-se cabalmente a insuficiência, dentro do domínio do repertório erudito, de um recorte meramente entoativo para um estudo substancial dos efeitos de sentido construídos em uma obra sinfônica como a ária de Puccini, sob pena de se preterirem as relações estruturais e semânticas entre a ária e o texto integral de Turandot tão bem urdidas no texto, e que apenas deixaram transparecer seu alcance diante de um exame mais minucioso das relações harmônicas e timbrísticas construídas no objeto de análise.

#### 4. Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MORIN, Edgar. *A religião dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- RIEMANN, Hugo. *Harmony simplified – or the Theory of Tonal Functions of Chords*. London: Augener LTD, 1896.
- SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music, Volume I*. New York: Oxford University Press, 2004.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1998.