

A SEMIÓTICA DA ENTONAÇÃO – A VOZ ENTRE POETAS E CANCIONISTAS

THE SEMIOTICS OF INTONATION – THE VOICE BETWEEN POETS AND SINGERS

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte¹

Universidade de São Paulo

Resumo: O artigo propõe um modelo semiótico para analisar as relações entre a poesia e a canção, identificando a entonação, ou prosódia, como o fundamento linguístico comum a ambas. Inicialmente, classificamos a poesia em quatro regimes de engenharia baseados na oposição entre continuidade (fluxo) e descontinuidade (segmentação): o poeta linguista, como Augusto de Campos, que segmenta a linguagem; o poeta visionário, como Roberto Piva, que foca no fluxo discursivo e semântico; o poeta conversador, como Ferreira Gullar, que se aproxima da fala coloquial e o poeta arquiteto, como Glauco Mattoso, que nega o fluxo livre por meio de métricas rígidas. Em seguida, abordamos a semiótica da canção de Luiz Tatit, que defende que a canção se origina da maximização da prosódia da fala, onde a melodia intensifica a curva entoativa e o ritmo intensifica a acentuação tônica. Nossa proposta é a união desses conceitos num modelo tensivo que cruza os eixos da intensidade (acentuação) e da extensidade (curva entoativa), posicionando a fala coloquial como base neutra, a canção como uma correlação conversa e os diferentes regimes poéticos como uma correlação inversa.

Palavras-chave: Entonação; Prosódia; Poesia e Canção.

Abstract: This article proposes a semiotic model to analyze the relationships between poetry and song, identifying intonation, or prosody, as the linguistic foundation common to both. Initially, we classify poetry into four regimes of poetic engineering based on the opposition between continuity (flow) and discontinuity (segmentation): the linguist poet, such as Augusto de Campos, who segments language; the visionary poet, such as Roberto Piva, who focuses on discursive and semantic flow; the conversationalist poet, such as Ferreira Gullar, who approaches colloquial speech; and the architect poet, such as Glauco Mattoso, who negates free flow by means of rigid metrics. Next, we address Luiz Tatit's semiotics of song, which argues that song originates from the maximization of speech prosody, where melody intensifies the intonational curve and rhythm intensifies tonic accentuation. Our proposal is the union of these concepts in a tensive model that crosses the axes of intensity (accentuation) and extensity (intonational curve), positioning colloquial speech as a neutral base, song as a converse correlation, and the different poetic regimes as an inverse correlation.

Keywords: Intonation; Prosody; Poetry and Song.

¹ Professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. E-mail: avpietroforte@hotmail.com

Introdução

Apesar dos diálogos entre músicos e poetas marcarem com regularidade a história da arte, a palavra cantada se difere da declamada, posto que canções e poemas possuem características próprias, garantindo as singularidades das duas linguagens. Dessa maneira, enquanto o cantor se vale dos recursos da música, definida, em linhas gerais, na articulação entre curvas melódicas e acentuações rítmicas, na poesia lida-se com curvas prosódicas e acentuações tônicas.

No entanto, embora distintas, seja a palavra declamada seja cantada, em meio a curvas entoativas e acentuações tônicas e átonas, ambas se valem das linguagens verbais para se expressar; conseqüentemente, levanta-se a hipótese de uma análise linguística baseada em modulações prosódicas, estabelecendo, a partir do mesmo fundamento – isto é, a entonação –, algumas diferenças e semelhanças entre os modos de dizer do poeta e do cantor.

1. A engenharia dos poetas

Na poesia brasileira contemporânea, comumente encontram-se poetas influenciados por vozes tão distintas como as estéticas de E. E. Cummings e Allen Ginsberg, ou, em língua portuguesa, as poesias de Augusto de Campos e Roberto Piva. A influência resulta do gosto; contudo, como gostar de estilos poéticos tão contrários? Para tanto, percebe-se que os poetas assumem regimes de engenharia poética distintos, com as poesias se definindo, conseqüentemente, em relação aos parâmetros do regime escolhido; em outras palavras, fora do regime, sua poética não se avalia devidamente. Isso posto, estéticas contrárias, uma vez relativizadas aos regimes concernentes, admitem ser apreciadas.

Em seguida, pressupondo que o engenho poético se realiza mediante o trabalho com o sistema semiótico verbal – ou seja, com a língua natural utilizada pelo poeta –, convém procurar nesse trabalho propostas de sistematização daqueles regimes; para tanto, comparam-se Augusto de Campos e Roberto Piva. Em Augusto, em muitos poemas, há a desconstrução do sistema linguístico; o poeta investe:

(1) na segmentação da frase em constituintes lexicais: no poema “coração – cabeça”, a frase “minha cabeça começa em meu coração” escreve-se *cor (em (come (ca*

(*minha*) *beça*) *ça*) *meu*) *ação*, enquanto a frase “meu coração não cabe em minha cabeça” escreve-se *cabe* (*em* (*não* (*cor* (*meu*) *ação*) *cabe*) *minha*) *ça*;

(2) na segmentação da palavra em constituintes morfológicos: o poema “cidade” se forma a partir do sufixo -idade – que expressa uma qualidade subjetiva em forma de substantivo –, sua acomodação fonológica em [sidade] e de uma série de adjetivos em que a palavra “cidade” ressoa no substantivo formado a partir dele, feito em capaz-capacidade, loquaz-loquacidade etc.;

(3) na segmentação do morfema em constituintes fonológicos: o poema “Tensão”, reproduzido a seguir, baseia-se na separação de sílabas, portanto, em sintagmas fonológicos:

com	can	
som	tem	
con	ten	tam
tem	são	bem
	tom	sem
	bem	som

Roberto Piva, contrariamente, investe antes no fluxo entoativo que em segmentações segundo os níveis de análise linguística; o poema “Os anjos de Sodoma” revela-se bom exemplo de como, a partir do mote “Eu vi os anjos de Sodoma”, o poeta desenvolve os versos:

Eu vi os anjos de Sodoma escalando
 um monte até o céu
 E suas asas destruídas pelo fogo
 abanavam o ar da tarde
 Eu vi os anjos de Sodoma semeando
 prodígios para a criação não

perder seu ritmo de harpas
 Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
 as feridas dos que morreram sem
 alarde, dos suplicantes, dos suicidas
 e dos jovens mortos
 Eu vi os anjos de Sodoma crescendo
 com o fogo e de suas bocas saltavam
 medusas cegas
 Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e
 violentos aniquilando os mercadores,
 roubando o sono das virgens,
 criando palavras turbulentas
 Eu vi os anjos de Sodoma inventando
 a loucura e o arrependimento de Deus

Dessarte, enquanto Augusto de Campos afirma a descontinuidade da palavra, Roberto Piva afirma a continuidade; ou melhor, um recorta a língua em constituintes formais e o outro garante a fluência discursiva, investindo na inserção da palavra no fluxo da entonação. No último caso, o curso não se limita ao da entonação no plano de expressão do poema; há, ainda, o fluxo semântico, quando o enunciador, relacionando significados comumente díspares, encaminha delírios figurativos no plano de conteúdo do texto.

Assim, a partir da definição da categoria formal *descontinuidade* vs. *continuidade*, aplicada ao sistema verbal, sistematizam-se regimes de engenharia poética, com os quais se pretende descrever modos de fazer poesia. Dessa perspectiva, definem-se dois regimes: (1) o regime da afirmação da *continuidade* ou regime do *poeta linguista* – pois tal poeta recorta a língua em constituintes semelhantemente aos linguistas em suas análises –; (2) o regime da afirmação da *descontinuidade* ou regime do *poeta visionário* – pois esse poeta verseja semelhantemente aos pregadores religiosos, imbuídos de inspiração mística em delírios figurativos.

A partir desses dois regimes contrários, derivam-se outros dois regimes. Há, portanto, poetas que negam a *descontinuidade* verbal; aproximando-se da fala coloquial, eles não dividem o discurso em constituintes linguísticos nem investem em fluxos entoativos e conteúdos delirantes, engendrando, em versos, antes conversas do que

pregações. Em alguns poemas, Ferreira Gullar compõe segundo essa engenharia, conforme se verifica em “Dois poetas na praia”:


É carnaval,
a terra treme:
um casal de poetas conversa
Na praia do Leme!

Falam os dois de poesia
e dos banhistas
que nunca leram Drummond nem Mallarmé.
– E lerão meu poema?
pergunta ela.
– Alguém vai ler.
– Pois mesmo que não leia
não vou deixar de dizer
o que vejo nesta areia
que eles pisam sem ver.

E o poeta mais velho
sorri confortado:
a poesia está ali
renascida ao seu lado.

Nos versos, a palavra não se encontra segmentada nem há fluxos entoativos e metafóricos; assim procedendo, aproxima-se a poesia da fala. Dessa perspectiva, o poeta parece conversar com os leitores, tornando-se o *poeta conversador*; há no modelo, em síntese, gradação entre os termos contrários *descontinuidade* vs. *continuidade*, delineando-se zonas de atuação poética:

descontinuidade → *não-descontinuidade* → *continuidade*



linguista

conversador

visionário

Por fim, há poetas que negam a *continuidade*, em percurso contrário ao do *poeta conversador*; são, justamente, aqueles a lançar mão de versos metrificados, porquanto nas métricas, mediante regras, impõem-se limites às continuidades prosódicas e semânticas do *visionário* sem, no entanto, segmentar-se a palavra feito o poeta *linguista*. Dessa maneira, por investir em regras de composição bem definidas, ele se torna *poeta arquiteto*.

Na literatura brasileira, encontram-se dois bons exemplos de poetas arquitetos em Glauco Mattoso, com seus cinco mil quinhentos e cinquenta e cinco sonetos, a maioria em decassílabos heroicos ou sáficos, e em Pedro Xisto, com seus mais de mil e quinhentos haicais, todos em versos de cinco, sete e cinco sílabas, com rimas nos finais das redondilhas menores e com o acento da redondilha maior rimando com o final do verso. Para verificar isso, eis alguns haicais de Pedro Xisto, compostos mediante tais regras, apesar das inovações do poeta na mesma estrutura:

tangas de miçangas
balangandãs mais galantes?
(zangas e mungangas)

atabaques batem
atabaques atabaques
atabaques:
baques

iaiá iaiá ia
aí: ôi ioiô: aí
ai ai iaiá ia

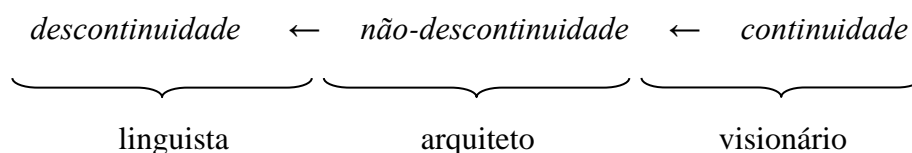
mar santo (a chamar
a bela) espelha e revela
já: mãe iemanjá

LÁJEA LÁJEA LÁJEA

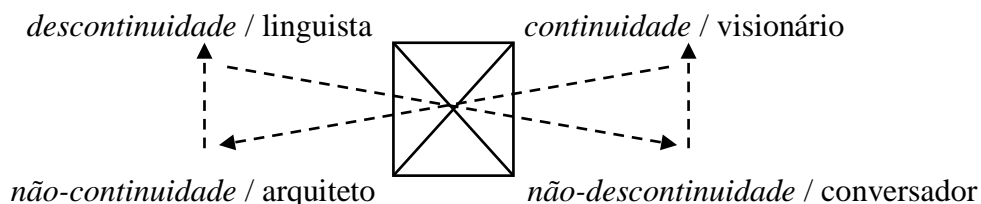
LÁJEA LÁJEA LÁJEA LÁJEA

LÁJEA LÁJEA lágrima

Retomando o raciocínio anterior, há outra gradação entre os dois termos *descontinuidade* vs. *continuidade*, dessa vez, em sentido contrário:



Para concluir, os quatro regimes de engenharia poética, no quadrado semiótico, articulam-se assim:



2. Da prosódia ao canto

No item anterior, quando se definem os regimes de engenharia poética, diferencia-se poesia e canção com ênfase nos processos poéticos da semiótica verbal. Entretanto, separadas uma da outra enquanto semióticas específicas, poesia e canção aproximam-se mediante a entonação, isto é, a mesma categoria linguística utilizada nas deduções precedentes.

Para prosseguir, recorre-se ao trabalho *O cancionista*, de Luiz Tatit, em que autor, ao propor uma semiótica da canção, tece as seguintes observações:

Tive, em 1974, uma espécie de *insight* ou de susto quando, ouvindo Gilber-

to 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 entoação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria da 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.

Meu espanto não decorria do fato de essa canção exhibir, de ponta a ponta, seu vínculo com a fala, mas da hipótese, então bem nebulosa, de outras canções, totalmente distintas, como *Travessia*, *Garota de Ipanema* ou *Quero Que Vá Tudo pro Inferno*, camuflarem esse mesmo vínculo. De qualquer forma, o centro do problema deslocava-se para fora da música e da poesia, embora ambas participassem das etapas de criação. Passei a enxergar a canção como produto de uma dicção. E mais que pela fala explícita, passei a me interessar pela fala camuflada em tensões melódicas.

(Tatit, 1996: 11-12)

Em vista disso, nessa semiótica da canção, a melodia e o ritmo musicais, uma vez articulados à letra, coincidem com o resultado da maximização de processos entoativos, próprios da relação entre língua e fala; em outras palavras, a melodia e o ritmo da canção derivam da ênfase, respectivamente, na acentuação tônica e na curva entoativa das línguas naturais.

Dessa perspectiva, o autor estabelece dois tipos contrários de regimes rítmico-melódicos: (1) o regime formado por intervalos musicais próximos, com notas de duração breve, predominantemente rítmicos; (2) o regime formado por intervalos musicais distantes, com notas de duração longa, predominantemente melódicos. Na terminologia proposta, tais procedimentos se chamam, respectivamente, *canções temáticas* e *canções passionais*; definidas, acima, mediante formas de expressão musical, as *canções temáticas* cuidam, no conteúdo, de celebrações eufóricas, enquanto as *canções passionais*, contrariamente, tratam das disforias decorrentes de faltas ou perdas. Há, ainda, canções sem ênfase seja em intervalos próximos e notas breves seja em intervalos

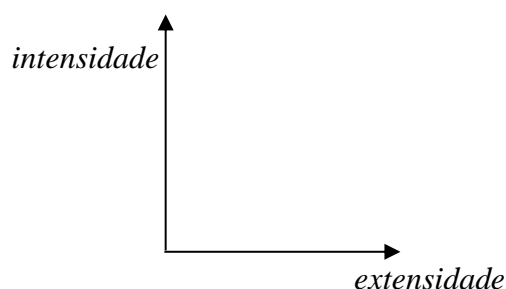
distantes e notas longas, que não são temáticas nem passionais; tais composições, caracterizadas por se aproximarem da fala coloquial, chamam-se, no modelo, *canções figurativas*.

Em algumas canções específicas, tais dicções aparecem com mais evidência: (1) “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, mostra-se canção temática; (2) “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque de Holanda, canção passional; (3) “Conversa de botequim”, de Noel Rosa, canção figurativa. Em várias canções, entretanto, os três modos aparecem complexificados; em “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, por exemplo, na primeira parte enfatiza-se a tematização e, na segunda, a passionalização.

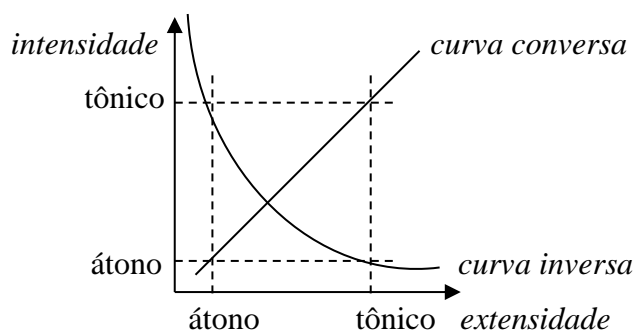
Dessa maneira, por derivar da entonção, os modos de dizer a canção e os regimes de engenharia poética se cruzam; para confirmar, recorre-se a algumas considerações de Louis Hjelmslev a respeito da prosódia.

Em sua teoria linguística, Hjelmslev pensa o plano de expressão das línguas formado pela articulação entre vogais e consoantes, ou seja, os fonemas, ditos constituintes desse plano, e pela articulação entre a acentuação tônica e a curva entoativa, isto é, os prosodemas, os ditos caracterizantes. Desse ponto de vista, os constituintes se sistematizam em *centrais* e *marginais*, porquanto as vogais, ao serem sozinhas, ocupam posição central na sílaba, enquanto as consoantes, por necessitarem das vogais para soar, tornam-se marginais; já os caracterizantes, diferentemente, sistematizam-se em *extensos* e *intensos*, quer dizer, a curva entoativa, ao possuir escopo sobre toda sequência fonológica, revela-se extensa, enquanto a acentuação tônica, por estabelecer marcas pontuais sobre a mesma sequência, mostra-se intensa.

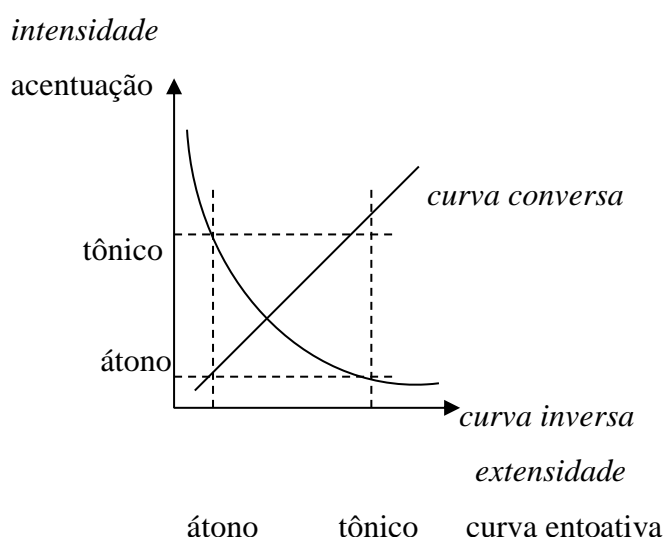
Ora, na semiótica tensiva (Fontanille e Zilberberg, 2001), os conceitos de intensidade e extensidade encontram-se redefinidos e articulados em dois eixos tensivos, permitindo descrever, inclusive, a entonação segundo Hjelmslev:



No esquema, na direção das setas, cresce a ênfase em cada eixo, com menos ou mais tonicidade, resultando em duas formas de correlação entre as duas grandezas: (1) a correlação inversa, quando a intensidade aumenta e a extensidade diminui, ou o contrário; (2) a correlação conversas, quando intensidade e extensidade crescem ou diminuem juntamente.



Atenção, a tonicidade nos eixos não se confunde com a acentuação própria da língua, articulada segundo a categoria prosódica *átona* vs. *tônica*; trata-se de semelhanças terminológicas, indubitavelmente, mas a ênfase *átona* vs. *tônica* aplicada aos eixos tensivos intensidade vs. extensidade refere-se à ênfase na grandeza tomada por intensa ou extensa em cada caso. Dessa forma, uma vez aplicado sobre os prosodemas, o esquema dos eixos tensivos projeta a intensidade sobre a acentuação e a extensidade, sobre a curva entoativa, resultando na seguinte configuração:



A partir dessa configuração, deduz-se a seguinte rede de relações, ainda em aberto:

<i>intensidade</i> <i>extensidade</i>	acentuação átona	acentuação tônica
curva entoativa átona		
curva entoativa tônica		

Sendo assim, por meio daquela configuração e dessa rede, sistematizam-se fala coloquial, engenharia poética e canção – cada uma delas definida em relação às demais –, em função da ênfase ora colocada na acentuação ora na curva entoativa ou, inclusive, destacando-se ambas. Na rede, portanto, a fala coloquial torna-se o resultado da acentuação átona e da curva entoativa átona, enquanto as canções, contrariamente, resultam das tensões tônicas entre as grandezas, estabelecendo-se, conseqüentemente, a correlação inversa entre fala coloquial e canção.

No modelo, a canção surge como o resultado da ênfase nas curvas entoativas da fala coloquial, convertendo-as em melodias, e da ênfase nos acentos tônicos, convertendo-os em ritmo musical, confirmando-se as propostas de Tatit; em outras palavras: (1) ênfase na curva entoativa gera as *canções passionais*; (2) ênfase na acentuação tônica gera as *canções temáticas*; (3) menos ênfase em ambas gera as *canções figurativas*, próximas da fala coloquial.

<i>intensidade</i> <i>extensidade</i>	acentuação tônica átona	acentuação tônica tônica
curva entoativa átona	fala coloquial	
curva entoativa tônica		canção

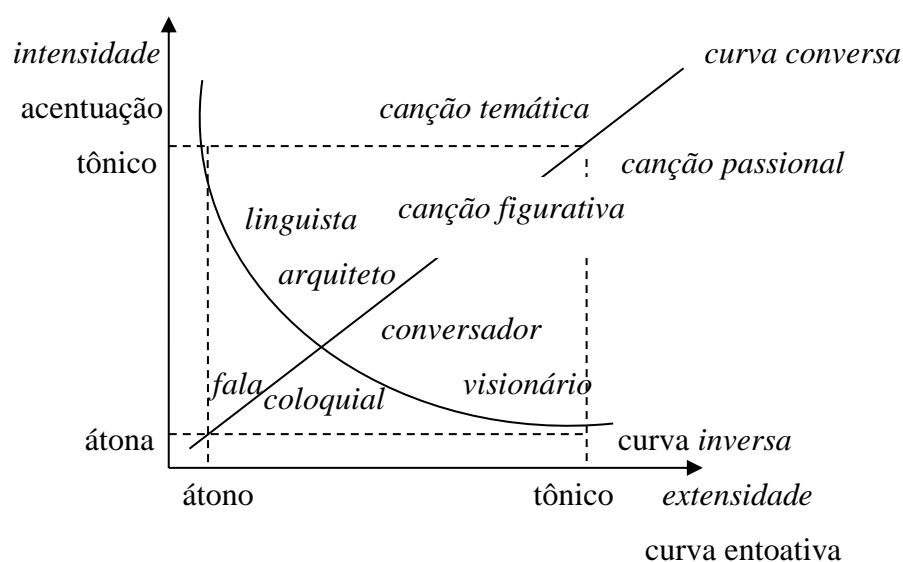
Na relação inversa, por seu turno, determinam-se as engenharias poéticas: (1) a acentuação átona e a curva entoativa tônica geram os regimes dos poetas *conversador* e *visionário*, aqueles que investem no fluxo entoativo – o *visionário* enfatiza mais a tonicidade na curva entoativa que o *conversador* –; (2) a acentuação tônica e a curva entoativa átona geram os poetas *arquiteto* e *linguista*, aqueles que investem na escansão

do verso e na segmentação da palavra – o *linguista*, com descontinuidades, enfatiza mais a tonicidade na acentuação que o *arquiteto* –.

Por fim, a rede de relações, antes em aberto, completa-se assim:

<i>intensidade</i> <i>extensidade</i>	acentuação tônica átona	acentuação tônica tônica
curva entoativa átona	fala coloquial	<i>arquitetos e linguistas</i>
curva entoativa tônica	<i>visionários e conversadores</i>	canções

Por fim, por demarcar zonas sobre o contínuo prosódico, formado na relação entre o prosodema *intenso* da acentuação tônica e o prosodema *extenso* da curva entoativa, o esquema proposto se refina nesta última configuração do modelo:



Referências

- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- PIETROFORTE, A. V. *O discurso da poesia concreta – uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume, 2011.
- TATIT, L. *O cancionista – composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.