

A semiótica da entonação – a voz entre poetas e cancionistas

Seraphim Pietroforte

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 palavra declamada seja palavra cantada, ambas se valem, mediante curvas entoativas e acentuações tônicas e átonas, das linguagens verbais para se expressar; em vista disso, encaminha-se 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.

a engenharia dos poetas

Na poesia brasileira contemporânea, encontram-se poetas influenciados por autores distintos tais quais Edward Cummings e Allen Ginsberg, ou, em língua portuguesa, 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 diversos regimes de engenharia poética, 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
som**

**can
tem**

**con
tem**

**ten
são**

**tam
bem**

**t om
bem**

**sem
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 a oradores religiosos, imbuídos de inspiração mística em delírios figurativos.

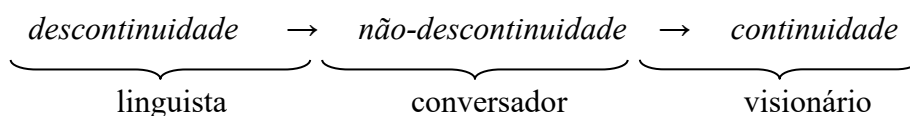
A partir desses dois regimes contrários, derivam-se outros dois regimes. Há, portanto, poetas que negam a *descontinuidade* verbal; aproximando-se da fala coloquial, eles não dividem o discurso em constituintes linguísticos nem investem em fluxos entoativos e conteúdos delirantes, engendrando, em versos,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



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)

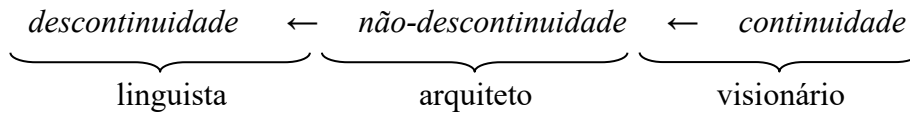
atabaques batem
atabaques atabaques
atabaques:
baques

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

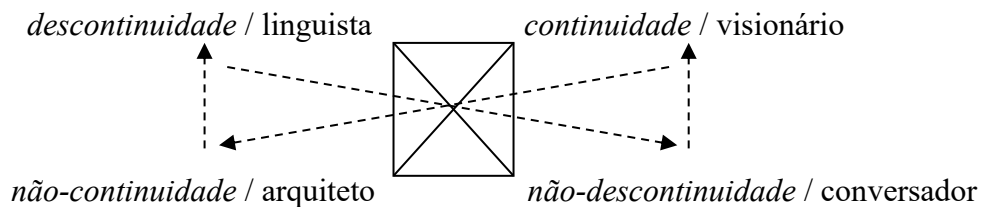
mar santo (a chamar
a bela) espelha e revela
já: mãe iemanjá

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 se articulam no quadrado semiótico dessa forma:



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 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 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 exibir, 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)

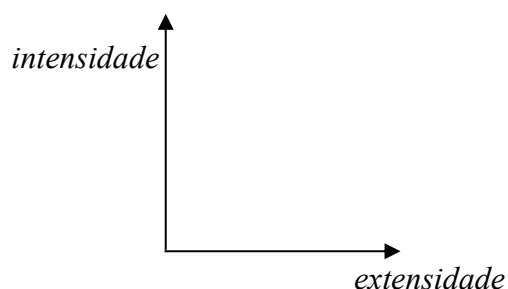
Em vista disso, nessa semiótica da canção, a melodia e o ritmo musicais, uma vez articulados à letra, coincidem com o resultado da maximização de processos entoativos, próprios da relação entre língua e fala; em outras palavras, a melodia e o ritmo da canção derivam da ênfase, respectivamente, na acentuação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

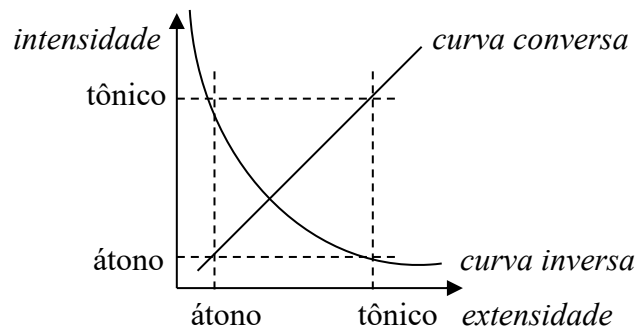
Em algumas canções específicas, tais dicções aparecem com mais evidência: (1) “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, mostra-se canção temática; (2) “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque de Holanda, canção passional; (3) “Conversa de botequim”, de Noel Rosa, canção figurativa. Em várias canções, entretanto, os três modos se complexificam; 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 entonação, 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 linguístico formado na articulação entre vogais e consoantes, ou seja, os fonemas, os constituintes desse plano, e na articulação entre acentuação tônica e curva entoativa, isto é, os prosodemas, os caracterizantes. Desse ponto de vista: (1) os constituintes se sistematizam em *centrais* ou *marginais*, pois as vogais, soando independentemente, ocupam posição central na sílaba, enquanto as consoantes, por se subordinarem a elas, tornam-se marginais; (2) os caracterizantes se organizam em *extensos* ou *intensos*, quer dizer, a curva entoativa, ao abranger a sequência fonológica, revela-se extensa, enquanto a acentuação tônica, ao marcar pontualmente tal sequência, mostra-se intensa.

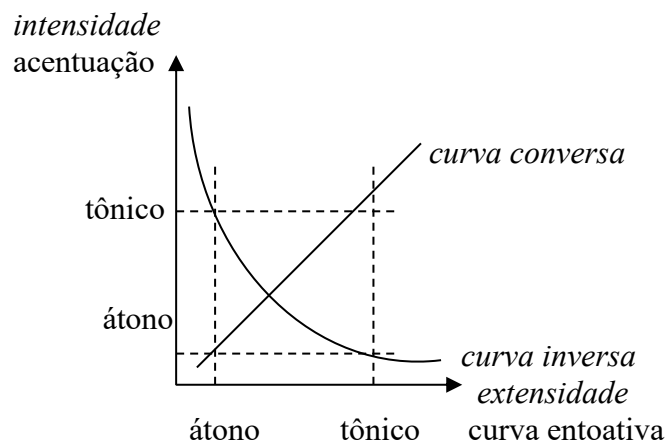
Ora, na semiótica tensiva (Fontanille e Zilberberg, 2001), os conceitos de intensidade e extensidade encontram-se redefinidos e articulados em dois eixos tensivos, permitindo descrever, inclusive, a entonação segundo Hjelmslev:



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. extensão* refere-se à ênfase na grandeza tomada por intensa ou extensa em cada caso. Dessa forma, uma vez aplicado sobre os prosodemas, no esquema dos eixos tensivos projeta-se a intensidade sobre a acentuação e a extensão 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>	acentuação átona	acentuação tônica
<i>extensão</i>		
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 expressa o resultado da acentuação átona e da curva entoativa átona, enquanto as canções, contrariamente, resultam da tônicidade em ambas, 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.

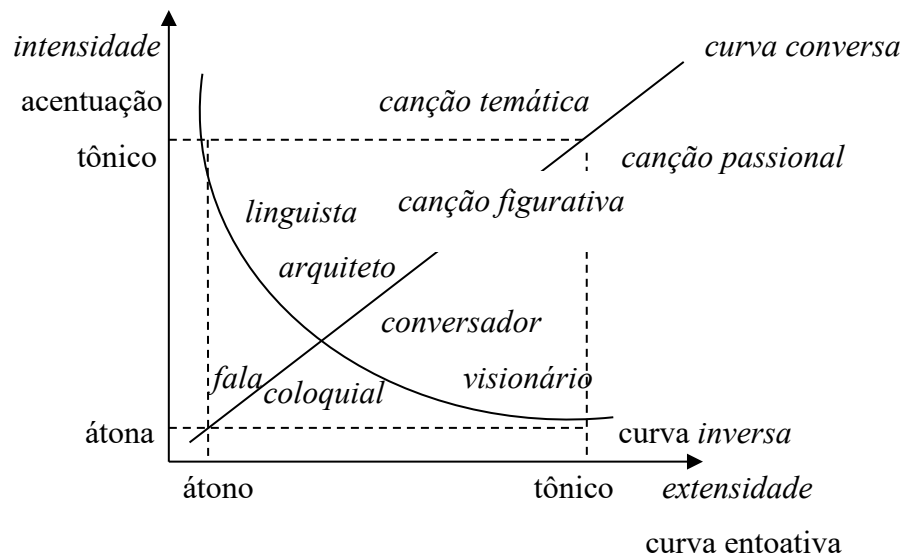
<i>intensidade</i> <i>extensidade</i>	acentuação tônica átona	acentuação tônica tônica
curva entoativa átona	fala coloquial	
curva entoativa tônica		canção

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 *arquitecto* 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 *arquitecto* –.

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>arquitectos e linguistas</i>
curva entoativa tônica	<i>visionários e conversadores</i>	canções

Por fim, por demarcar zonas sobre o contínuo prosódico, por sua vez 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:



bibliografia

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

São Paulo, 25 de maio de 2026