

Rap Popcreto: do intertexto à intersemiótica da música

Cássio de Borba LUCAS¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

O trabalho discute a música na comunicação a partir de suas materialidades e relações intersemióticas. A música *Rap Popcreto*, de Caetano e Gil, enseja uma recuperação de teses sobre o intertexto (Barthes, Bakhtin, Kristeva) e sobre a intersemiótica da música. Propõem-se duas passagens teóricas: do intertexto pensado como simbólico ao semiótico; da semiótica da música ligada à função comunicativa da linguagem ao jogo intersemiótico que desfaz a autoria e sobredetermina a significação, se aproximando do movimento da significância que Kristeva encontra no texto moderno. As considerações problematizam o objeto teórico da pesquisa, considerado em suas materialidades midiáticas, que o concretizam tecnicamente (Flusser). Indica-se, assim, a constituição da música como jogo intersemiótico capaz de gerar, como no *Rap Popcreto*, uma metalinguagem crítica dela própria.

Palavras-chave: música; intersemiótica; materialidades

Introdução

Ouçamos o *Rap popcreto* de Caetano e Veloso e Gilberto Gil, que pode ser encontrado em CD ou em vídeo² no YouTube. Uma voz feminina grave irrompe cantando com potência, sem acompanhamento, e aciona, de saída, um *vibrato* na vogal ‘e’ que ela estende da palavra cantada: “quem”. Antes mesmo de desaparecer, surge um grito explosivo masculino e rouco. Novamente, a palavra é “quem”. O ‘berro’, que veio acompanhado de algum outro som indistinguível, dá lugar a uma voz feminina, desta vez suave, porém com menor duração que as duas primeiras - a palavra é a mesma. Após isto, advém um “quem” muito particular. Acompanhado da batida de um violão, a vogal é novamente alongada, desta vez por mais tempo, pelo timbre de João Gilberto (pode-se reconhecer prontamente que se trata de *Meditação*³). Ao canto se soma ainda uma frase de flauta doce, antes que os três elementos (voz, violão, flauta) se desfaçam em mais uma repetição da palavra “quem” que se impõe, gritada, agressiva, unida a um som violento, talvez um acorde de guitarra distorcida. Até este ponto, passaram-se quatro segundos.

A seguir, a proliferação de “quem(s)” continua. Alguns aparecem junto a outros sons (instrumentais). A maior parte surge e desaparece brevemente. Oito segundos após o início da música, surge um novo “quem” reconhecível: do famoso “quem é você/ adivinha

¹ Mestrando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM-UFRGS; email: cassioborba@gmail.com.

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6QHf9ngbDPw>

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mzWjCElF6kY>

se gosta de mim”, do *Baile dos mascarados*⁴ de Chico Buarque. Pouco depois, a voz de Renato Russo. Nos intervalos entre essas três famosas vozes mencionadas, só se pode imaginar quantas das várias outras um ouvinte mais experiente reconheceria.

Aos dez segundos de execução, uma voz feminina – que será chamada ‘*quem-a*’ – com algum acompanhamento percussivo, é seguida de outra diferente, *quem-b*. Pela primeira vez, porém, não se passa a *quem-c*; retorna-se a *quem-a*, e daí a *quem-b*, sem suspensão do acompanhamento. Esta ‘célula’ ‘*quem-a+quem-b+acompanhamento rítmico*’ aparece quatro vezes seguidas. Depois, retorna-se à variação constante de vozes, entonações, instrumentação e textura para uma mesma palavra.

O resto do *Rap popcreto*, que tem um minuto e cinquenta e sete segundos, dos quais foram descritos onze, poderia ser apresentado e analisado em detalhe muito maior. No presente estágio da pesquisa a que este trabalho se vincula, porém, torna-se pertinente o questionamento a respeito tanto dos *modos de analisar* nosso objeto de pesquisa (a *intersemiótica* da música) quanto a respeito do que vem a ser este objeto (esta *música*) – ou seja, a perspectiva a partir da qual constituiremos o objeto teórico da pesquisa.

A pesquisa corrente desenvolve a dissertação *Do intertexto à intersemiótica da música* e propõe, ligada à linha de pesquisa Cultura e Significação do PPGCOM da UFRGS, uma investigação da música como fenômeno de comunicação. Nossa perspectiva se conecta ainda ao Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), que desenvolve atualmente a pesquisa *Semiótica Crítica*, a partir da qual pretende aprofundar a discussão a respeito das materialidades da comunicação em diálogo com a semiótica. Deste ponto de vista, o *Rap popcreto* convida à reflexão sobre dois aspectos problemáticos para a compreensão da música como objeto de estudo da comunicação em termos de processo de significação com ênfase em suas materialidades.

De um lado, somos remetidos, pelo *Rap popcreto*, a certas vozes reconhecíveis, e, possivelmente, às canções em que elas apareceram. Além disso, todas as vozes só dizem ‘a mesma coisa’. O desafio parece lançado, portanto, já na aparente simplicidade da letra que, composta exclusivamente de uma palavra, pergunta com insistência: “quem”? Quem canta? Quem é o cancionista? Assim, vê-se no *Rap popcreto* uma trama em que diversos textos são retomados (*Meditação* com João, *Baile dos mascarados* com Chico... e ‘quem’ mais?). O princípio da intertextualidade, trabalhado principalmente no âmbito das investigações literárias, postula justamente que “no texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se

⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=fjld2u_kSWY

cruzam” (KRISTEVA, 2012, p. 109). Em Bakhtin, o texto-presente não é senão essa zona de contatos dialógicos (BAKHTIN, 1981), essa polifonia de vozes, que se oculta nos textos monológicos e se dá a ver nos dialógicos (BAKHTIN, 1999). Trata-se, portanto, na primeira seção deste trabalho, de retomar considerações sobre a intertextualidade para que se alinhe uma perspectiva de análise para o fenômeno francamente dialógico que é o *Rap popcreto*.

De outro lado, esta multiplicidade de ‘outras vozes’ e ‘outros textos’ aludidos pelo *Rap popcreto* conduz ao caminho oposto à busca destes textos e vozes originais: o reconhecimento, em detrimento das relações de filiação ou influência, da primazia de um tipo de jogo de significação, que embaralha as alusões, que bloqueia a resposta à questão central colocada (“quem?”). Trata-se, aqui, da intertextualidade, da dinâmica do texto conforme definido por Barthes e Kristeva.

Esta ‘comunicação lúdica’, este ‘jogo comunicacional’ não se deixa enquadrar por modelos teóricos baseados nas ideias de emissão, transmissão e mensagem (ou, no caso da música, autoria-expressão-conteúdo), e pode ser visto, conforme se conclui da investigação do conceito de intertextualidade em Kristeva, como dimensão propriamente semiótica de produção de significação da ordem do genotexto. Este movimento de embaralhamento, este jogo que desfaz a integridade (garantida pela noção de autoria nos estudos de intertextualidade e semiótica da música) da música como obra, remete, no final deste trabalho, às teses sobre as materialidades da comunicação de Vilém Flusser. Não podemos ignorar que o *Rap popcreto*, entendido ou não como zona singular de contatos dialógicos, é constituído por particularidades materiais e midiáticas diferentes das materialidades literárias para cuja investigação está, geralmente, voltado o conceito de intertexto. Trata-se, pois, de considerar as materialidades da música⁵ cotejando a ideia de jogo pós-histórico.

Intertextualidade da música: do simbólico ao semiótico

Como analisar a música de Caetano e Gil como fenômeno comunicacional em termos de intertextualidade? Importa passar - brevemente e numa primeira incursão especulativa para um futuro ‘estado da arte’ - por alguns trabalhos recentes que se voltam para a música em suas relações intertextuais, para desemborcarmos nos traços em que estes estudos se concentram. O critério de seleção é que estes trabalhos falam sobre a música de Caetano Veloso ou brasileira em geral.

⁵ ‘Música’, aliás, que se evita, aqui, definir genericamente. Pois deve-se reconhecê-la como virtualidade que, ao se concretizar em materialidades específicas, atualiza-se a si própria.

A questão central do trabalho de Neder (2012), que discute “identidade e intertextualidade” na música considerada como “discurso”, é: “quem é o sujeito da MPB dos anos 60?” (p. 81). Porém sua própria incursão na intertextualidade, via Kristeva, bloqueia a resposta à questão em termos de uma identidade una – posto que

em vez de compreender os fatos culturais por meio desta categoria estática [de identidade], organizada em torno de um ego transcendental, adotou-se neste ensaio uma concepção dinâmica do sujeito como descentrado, formado de múltiplas identificações e sem remeter-se a uma essência (NEDER, 2012, p. 81)

A discussão intertextual propriamente dita parece, assim, ser postergada em detrimento da conclusão de que a MPB (e, poder-se-ia adicionar, a música) é “um campo de forças multiforme e contraditório [...], uma caleidoscópica pluralidade de gêneros musicais (discursos)” (NEDER, 2012, p. 86). O intertexto aparece, assim, como categoria pós-moderna que aponta para a multiplicidade de significados coexistentes na música. Porém, “o texto não é coexistência de significado, mas passagem, atravessamento” (BARTHES, 1989, p. 59, tradução nossa).

Esta perspectiva vai mais longe no trabalho de Larsson (2004) a respeito da intertextualidade na canção “Enquanto seu lobo não vem”, do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*⁶. O autor identifica uma evocação alegórica à fábula da Chapeuzinho Vermelho, uma citação do Hino da Internacional Comunista e discute (polemizando com SCHMITI, 1989) sobre a relação intertextual havida com a canção “Dora”, de Dorival Caymmi: seriam as intenções do autor parodísticas ou irônicas? (LARSSON, 2004, p. 6). Conclui-se que a canção é polifônica e carnalizante (no sentido de Bakhtin), “onde elementos com significações próprias são sobrepostos de maneira a criar um sentido global à canção” (LARSSON, 2004, p. 7).

Nos dois últimos trabalhos mencionados, percebe-se a primazia da investigação dos significados múltiplos que, uma vez “sobrepostos” e rearranjados pela “intenção” do autor, geram ‘um novo sentido’. A análise de Larsson pretende identificar os procedimentos dialógicos utilizados: ironia, carnalizante, citação, etc. para esclarecer o novo sentido global do discurso-ocorrência.

Em outra perspectiva parece se posicionar o trabalho de Belle que vê o “decodificador [...] sobretudo como um integrador e ‘reconstituído’ de sentido(s)” (BELLE, 2004, p. 91, grifo nosso). Em seu estudo a partir da frase de Fernando Pessoa “navegar é preciso”, somos conduzidos num tipo de viagem dialógica que passa do poeta

⁶ “traversal”

português a Caetano Veloso, Gabriel, o Pensador e o Rappa até uma lição de história da monarquia portuguesa para desaguar numa resolução atual sobre o sentido do “navegar” (BELLE, 2004, p. 101). Como reconhece o autor,

deste ângulo, a questão ganha uma perspectiva praticamente infinita, o que poderia para muitos teóricos, adversos à questão semiótica, soar pelo excesso de subjetivismo como impreciso e pouco “acadêmico”. Mas o que seríamos nós, amantes e estudiosos da Arte, sem a fonte simbólica? (BELLE, 2004, p. 91)

O intertexto aparece nos trabalhos investigados, conforme exposto, (1) relacionado a discussões identitárias, (2) relacionado à elucidação de procedimentos composicionais (por meio das tipologias bakhtinianas) na busca de uma intencionalidade autoral ou de um significado global da obra, (3) como campo de significados, conteúdos a que remetem as letras das canções por meio de uma função (“fonte”) simbólica. Assim sendo, “adverso à questão semiótica” é aquele que não atenta para o simbólico como uma função associativa. A intertextualidade é apresentada como “um processo lingüístico, e porque não também de construção da chamada Cultura Humana, onde pequenos fragmentos fundem-se fazendo um todo muito maior que o somatório das partes antes envolvidas” (BELLE, p. 91)

Tanto o simbólico quanto o lingüístico, porém, são alvos da crítica de Kristeva aos estudos literários e semiológicos tradicionais. No lugar (da decifração) das associações estáveis entre significantes e significados, propõe-se o deslindamento do processo produtivo da “significância” (KRISTEVA, 2012, p. 3) que funda e movimenta essas associações. Naquilo que denuncia como “ideologia lingüística” (p. 64), o sentido será sempre desta ordem associativa (p. 65). No lugar das categorias lingüísticas de apreciação do fenômeno comunicacional, portanto, propõe o espaço translingüístico (KRISTEVA, 2012, pp. 10, 70-71) em que o objeto de estudo redistribui as categorias da língua e as leis da gramática. Este objeto teórico produtivo e translingüístico se chama “texto” (KRISTEVA, 2012), e é dentro deste quadro mais amplo que se insere a noção de intertexto.

Tanto em Kristeva como em Bakhtin, ressalta-se, a intertextualidade não é um fenômeno localizado, mas característico da natureza da comunicação. Para Bakhtin, “o dialogismo [é] característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. O dialogismo é a condição do sentido do discurso” (BARROS, 1999, p. 2), mas pode ser suprimido, em aparência, nos discursos de caráter monológico. Ao discurso monológico, aliás, está ligada a própria consciência individual, produzida sob a forma de monólogo interior que aliena o caráter social da linguagem. A teoria de Bakhtin, assim, desemboca numa crítica ideológica do fenômeno comunicacional. Os discursos retomados, os ‘outros textos’ e ‘outras vozes’, de um lado, “e o contexto de

transmissão”, de outro, “são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica” (BAKHTIN, 1997, p. 148), que é determinada pelas “condições sociais e econômicas da época” (BAKHTIN, 1997, p. 154).

O texto, da perspectiva de Kristeva, também é sempre intertextual e ideológico, operando uma permutação de textos: só se pode compreender um texto na medida em que ele participa da cultura (definida como “texto geral”), mas também em que a cultura participa dele (KRISTEVA, 2012, p. 109-110). Entretanto, a descrição das relações de intertextualidade é somente uma das tarefas de um estudo de *semanálise* (KRISTEVA, 2012), e somente uma das facetas do que a autora chama de texto. Este conceito, sustentáculo de sua proposta teórica, é devedor da formulação barthesiana, que opunha o texto à obra.

Para Barthes, a questão da teoria literária não era a compreensão mais profunda da obra, que devesse ser investigada rumo a um substrato hermenêutico ou filológico. A obra se comporta como um fechamento do texto, o “rastros imaginário” (BARTHES, 1989a, p. 58) deste. Se a obra, ligada à figura do ‘autor’, é compreendida a partir de seus significados, o texto, por oposição, está no âmbito dos significantes, compreendidos não como ‘primeiro passo’ rumo ao sentido, mas como resultado (BARTHES, 1989a, p. 59), efeito, rastros do movimento textual. Tanto Barthes quanto Kristeva identificarão este movimento a uma infinitude (BARTHES, 2013, p. 45; KRISTEVA, 2012, p. 171-175, p. 292.), uma insistência⁷ (KRISTEVA, 2012, p. 291) pré-sentido.

Ainda em Barthes, a noção de texto rompe com as ligações de origem e autoria, relacionadas ao “mito da filiação” (BARTHES, 1989a, p. 60). O texto é um campo metodológico (BARTHES, 1989a, p. 57) no qual se restitui o intertexto – restituição esta que, paradoxalmente, abole a relação de herança ou influência. Isto porque a garantia de unidade do texto não está em sua origem, mas em sua destinação: é o leitor (BARTHES, 1989b, p. 54).

A partir desta matriz barthesiana, Kristeva desenvolve em profundidade os conceitos de texto e significância⁸ para elaborar sua proposta epistemológica para (ou talvez: contra) os estudos literários e de significação. Sua crítica se dirige ao conceito reinante de literatura como linguagem representativa e comunicativa (KRISTEVA, 2012, p. 3), que desemboca na ideia de obra. Este se caracteriza por bloquear o “trabalho produtor”, cegar-nos

⁷ Insistência esta que remete às *cadeias significantes* da obra de Lacan, que geram *efeitos de sentido* a partir do “significante como antecipante sobre o sentido” (KRISTEVA, 2012, p. 291)

⁸ Este, esboçado em BARTHES, 2013, p. 18

(KRISTEVA, 2012, p. 203) diante de uma produtividade para que vejamos somente o efeito. A obra aparece como reificação, como objeto acabado de consumo (compra-se a obra de um autor), que se insere num circuito de troca. Neste ponto Kristeva recupera Marx para distinguir entre a dimensão do produto (caracterizado pela sua circulação e valor de troca) e a da produção (em que “o trabalho poderia ser apreendido [...] aquém da mercadoria produzida e posta em circulação na cadeia comunicativa”): trabalho pré-sentido, pré-comunicativo, trabalho antes do valor (KRISTEVA, 2012, p. 28, p. 34). Este texto como produtividade, como trabalho de significância, é desdobrado nos conceitos operatórios de genotexto e fenotexto.

O fenotexto é a estrutura – “linguagem que serve para comunicar” - que obedece regras de comunicação e pressupõe um sujeito de enunciação e um destinatário (KRISTEVA, 1984, p. 87). Contudo, este fenotexto, dimensão superficial (KRISTEVA, 2012, p. 283) comunicativa, oculta o trabalho de produção de significação que o genotexto opera. O genotexto realiza uma redistribuição destrutiva-constitutiva destas estruturas e códigos comunicacionais. Esta é a modalidade propriamente semiótica para Kristeva, que já inclui o advento do fenotexto, do simbólico, que se apresenta como um “freio” identitário (KRISTEVA, 1984, p. 36) da geração semiótica infinita. À estrutura de superfície fenotextual, se opõe o volume (KRISTEVA, 2012, p. 283) da produção de significação.

O texto fundamenta, assim, a proposta epistemológica de Kristeva para estudos de significação: cabe investigá-lo como processo de tradução do genotexto em fenotexto (KRISTEVA, 2012, p. 280). Paralela a esta tradução, está a crítica da redução do semiótico em simbólico ou sígnico. Kristeva identifica o símbolo à semiótica medieval, e o signo à renascentista. Apesar de suas diferenças - funções horizontais de não-contradição e criação de metáforas, respectivamente - ambos se caracterizam, em sua função vertical, por um dualismo transcendental que caberia à nossa época ultrapassar, “substituindo-os pelo [conceito de texto:] processo que os precede” (KRISTEVA, 2012, p. 240).

O texto *dispõe*, portanto, esta profundidade, esta verticalidade, que não é uma profundidade em termos de conteúdo (nem traços que reconduzem a uma origem ausente e transcendental; nem associações de significantes a significados pré-existentes). Trata-se de uma “verticalidade que pensa o procedimento significante” (KRISTEVA, 2012, p. 16) conforme ele se manifesta “no fenotexto” (KRISTEVA, 2012, p. 280), que apresenta o “trabalho significante oculto” pela superfície codificada da obra; uma verticalidade “materialista que coloca o princípio da estruturação na própria matéria do estruturado” (p. 284) para passar da descrição dos sentidos comunicados à produção de significação.

Analisar o *Rap popcreto* em suas relações simbólicas, como quer a perspectiva intertextual de certos autores acima apresentados, remeteria as vozes que cantam os inúmeros “quem”, conforme Kristeva, a uma função anti-paradoxal (horizontal) para serem associadas (verticalmente) à instância ora do autor ora de um “imediatamente perceptível” (KRISTEVA, 2012, p. 114). Ambas essas instâncias são, contudo, “transcendências irrepresentáveis e irreconhecíveis” (KRISTEVA, 2012, p. 112). Cabe a uma análise propriamente semiótica, no sentido da autora, reconhecer a produtividade que envolve as vozes intertextuais em um trabalho de transformação a partir de um fenotexto “centralizador que detém o comando do sentido” (SILVA, p. 15) - o comando da estruturação da disposição do sentido. “Dispor” no genotexto o sentido das vozes que atravessam o *Rap popcreto* se opõe a “expressá-lo” de maneira inequívoca, função das semióticas do símbolo e do signo criticadas por Kristeva.

Semiótica da música: do fenotexto ao jogo intersemiótico

A partir desta compreensão da semiótica como produção de significação que dispõe o sentido, torna-se relevante discutir não somente com os trabalhos que recorrem ao intertexto para investigar a música, mas também com a chamada semiótica da música. Destacaremos a perspectiva de Luiz Tatit e de Phillip Tagg – sendo o primeiro o mais proeminente representante da análise semiótica da canção no Brasil e o segundo, fundador da IASPM⁹, autor de alguns textos hoje tradicionais de semiótica da música.

O trabalho de Saraiva (2005) sobre “como analisar a canção popular” brasileira apresenta um estudo de três canções de Chico Buarque, destacando em suas conclusões a “temática” comum a elas e, principalmente, as características e estratégias constitutivas do “enunciador” das canções. Este “eu-sujeito” “narrador” é descrito em suas tendências à figurativização (em *Com açúcar, com afeto*), tematização (em *Cotidiano*) e passionalização (em *Sem açúcar*). Estas são justamente as categorias que a semiologia da canção de Tatit, em que o trabalho se baseia, propõe como tendências às quais conduz o princípio entoativo (TATIT, 2004, p. 72-76) que determina o sujeito da canção.

A “programação entoativa” (TATIT, 2002, p. 21) a que o cancionista submete o texto da canção pode dar em funções de figurativização - “por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” – ou de tensão. O tensionamento por passionalização prolonga as vogais e tonemas (TATIT, 2004, p. 73) e enfatiza a passividade

⁹ International Association for the Study of Popular Music

do ser e do sofrer, constituindo o “reduo emotivo da intersubjetividade”. Já a tensão via tematização investe nas segmentações e ataques consonantais, e se conecta à atividade do fazer, “satisfazendo as necessidades gerais de materialização (lingüístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia [...] e o tema melódico erigido pela reiteração” (TATIT, 2002, p. 23).

A semiótica de Tatit, “ciência de reconstrução do sentido a partir dos princípios globalizantes de Hjelmslev” (2002, p. 17), e também claramente inspirada em Greimas, tem como objetivo a realização de um “percurso gerativo da significação que vai das instâncias mais profundas (articuladas por universais mínimos do conteúdo) às instâncias de superfície”. Nas figuras de programação entoativa, dá-se a ler a ‘tradução’ que o cancionista realiza entre a profundidade de “sua vivência pessoal com um determinado conteúdo” e “sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções”. “Compor”, desta perspectiva, significa “dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo” (TATIT, 2002, p. 18), expresso na estrutura da superfície comunicativa, este “complexo de incitações sensoriais, concebido por um autor, cujo exame merece a mesma atenção que dispensamos às significações abstratas” (TATIT; LOPES, 2008, p. 221).

Já na semiótica de Philipp Tagg, voltada não à canção mas à “música popular”, o aparato analítico se refere a sete “parâmetros de expressão musical” (TAGG, 1982, p. 39). Estes em parte se voltam para aspectos da notação partitural da música (temporalidade - ritmo, pulso, periodicidade etc.; melodia - altura, motivos, tonalidade; orquestração; textura; dinâmica), em parte para aspectos acústicos da performance ou “re-performance”, e em parte ainda para aspectos “eletromusicais e mecânicos”. O autor alega adquirir, em relação à musicologia voltada mais rigorosamente à partitura, novas categorias para fenômenos de textura, timbre e tratamento sonoro na constituição de seu “método hermenêutico-semiótico” (TAGG, 1982, p. 39).

A música, que aparece como “forma de interação inter-humana em que estados afetivos individualmente experimentáveis” são “transmitidos como estruturas não-verbais sonoras humanamente organizadas para aqueles capazes de decodificar sua mensagem na forma da resposta afetiva e associativa adequada” (TAGG, 1982, p. 40), é capaz de transmitir “identidades afetivas”, e deve ser descrita numa estrutura expressiva significativa que “carrega” o “afeto” (p. 50). Pode-se, assim, levantar a questão sobre que parâmetros de expressão específicos se associam ao “caráter digno-solene-confiante” de um hino nacional,

por exemplo (p. 51), e descobri-lo por meio de modificações destes parâmetros - por eliminação, em suma.

Estrutura, transmissão e associação a um sentido prévio¹⁰: caracteres de uma semiótica da música concebida como “modelo para lidar com problemas de análise de conteúdo da música popular”. Modelo este que se insere no quadro de uma investigação que, da comunicação propriamente dita, quer compreender “por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito” (TAGG, 1982, p. 39).

Os tipos de questionamento postos por estes autores ligados à semiótica da música levariam a perguntar sobre o *Rap popcreto*: que conteúdos afetivos e identitários (Tagg), figurativos e pessoais (Tatit) a música transmite por parâmetros expressivos musicais (Tagg) ou figuras de entoação do cancionista (Tatit)? Perguntas estas que, da perspectiva de Kristeva, reconstituíram somente a função comunicativa do fenotexto, o qual poderia expressar o chamado ‘conteúdo subjetivo’ que o cancionista traduzira ‘em matéria objetiva’. Perguntas, ademais, que somente deparariam com as inúmeras e, talvez, inesgotáveis¹¹ vozes e identidades a que essas vozes remetem no *Rap popcreto*, que se constitui de uma série de “*quems*” cantada por diferentes intérpretes, provenientes de diferentes períodos, com diferentes texturas e instrumentações. Diante da ideia de um sentido (afetivo ou identitário) expresso em determinada música - unificada, contra Barthes, na figura do autor¹² - cada fragmento, cada “*quem*” retomado responde com uma nova identidade, uma nova entoação, um novo embaralhamento das respostas possíveis para ‘o que está sendo comunicado, por quem e de que maneira’.

A semiótica revisada por Kristeva não se remete mais a sujeitos que, através de sua destreza expressiva no código musical, expressariam significados temáticos ou passionais. Este nível expressivo, significante, que as semióticas da música analisadas propõem descrever, deveria ser concebido somente como a faceta fenotextual do movimento semiótico. À “reminiscência” – evocação de um outro texto e associação a outros significados - deve-se adicionar a “intimação” - a sua transformação (KRISTEVA, 2012, p.

¹⁰ A investigação referida sobre um hino nacional se baseia na firmeza de seu “assumed meaning” (TAGG, 1982, p. 51)

¹¹ As gravações ‘recortadas’ e utilizadas por Caetano e Gil não estão indicadas no encarte do disco. Especula-se que “de forma intencional para estimular a curiosidade do ouvinte” (VILLAÇA, 2003). Na internet, também não se encontra uma identificação completa que alguém tenha levado a cabo.

¹² Nota-se que a música pensada como texto barthesiano, cujo princípio unificante está no que se costumava chamar pólo receptor, e não no emissor, se opõe também às teses musicais de Adorno, para quem o fetichismo da escuta levado a cabo pela ‘música administrada’ opera uma fragmentação regressiva da audição que destroi a unidade em que repousa a grande obra (cujas partes compreendem sempre o todo da peça). Cf. ADORNO, 2014 e 1996.

176). A unidade mínima de análise deve abandonar, portanto, o “corte linear” que opera o signo (significado-significante) para compreender *conjuntos* em uma *especialização*. A semiótica passa, assim, a buscar “uma formalização das relações no texto e entre os textos” (KRISTEVA, 2012, p. 178).

Portanto, não se trata, para a compreensão do *Rap popcreto*, de remeter as vozes e os parâmetros expressivo-musicais aos intérpretes, autores e compositores ‘linearmente associados’ a este plano significante, mas de tomar os conjuntos deslindados na dimensão fenotextual em uma especialização que os sobredetermina (KRISTEVA, 2012, p. 282).

O fenotexto, entendido como descrição “de um *corpus* enquanto portador de um conteúdo informacional que garante a comunicação entre o destinador e o destinatário” (KRISTEVA, 2012, p. 279), enquadra as teses, retomadas acima, da semiótica da música que respondem a esta codificação entre expressividades musicais e ‘obras-conteúdos’. É justamente este primeiro nível fenotextual de codificações entre “*quems*” e suas origens que o *Rap popcreto* parece sobrecodificar. Esta sobrecodificação que embaralha as associações sígnicas aparece como um movimento genotextual (de produção de significação, portanto) que, não se restringindo à indicação das relações de intertextualidade unificadas por autores ou obras, cancionistas ou canções, utiliza esta estrutura fenotextual como substância para um tipo de jogo intersemiótico.

Considerações finais: *Rap popcreto* como concretude e concretização

Após a discussão de teses sobre o conceito de intertextualidade em sua relação com a música, e sobre a música considerada como comunicação pela semiótica da música, cabe indicar os desafios para os quais aponta esta retomada teórica para uma pesquisa que pretende pensar a música como intersemiose. A perspectiva da semiótica crítica, cuja constituição o GPESC vem discutindo, se preocupa com as materialidades dos processos de significação. Um dos sentidos desta proposta (para o caso do objeto deste trabalho) é a compreensão da música como virtualidade. Como exige Kristeva, um estudo de significação não pode somente descrever as relações codificadas que constituem o fenotexto. A música não se identifica com um regime de signos definitivo (‘música é o que se ouve no concerto’, ‘música é o que se ouve nos discos’ etc.). Concretizando-se em realizações materiais singulares, a música vem a diferenciar-se de si própria no processo de semiose que conviria investigar. A natureza intersemiótica da música, que exploramos em

trabalho recente¹³, é sua tradutibilidade em diferentes sistemas de signos e suportes materiais (tradução intersemiótica), mas também sua atualização em diversas matrizes semióticas, o que impede a identificação da música com uma dimensão fenomenológica específica (a música não é somente icônica, podendo mobilizar, a cada atualização, aspectos de primeiridade, secundidade e terceiridade).

O objeto da perspectiva, indicada acima, da intertextualidade da música estava nas letras; o da semiótica da música, na partitura. Tatit chega a constituir seu objeto teórico como um sistema (o qual não temos espaço para explorar aqui) que leva em conta tanto melodia quanto letra. Porém, o próprio *Rap popcreto*, do qual partimos, força a análise a considerar as materialidades bastante diferentes que ele envolve, se distanciando dos enquadramentos, digamos, ‘literários’ (autor-obra-mensagem) e ‘hermeneutico-musicais’ (compositor-expressão musical-conteúdo subjetivo). A música que se recomendou ouvir, no começo deste trabalho, é de natureza digital, mediada por aparelhos tecnológicos e midiáticos, e não pode ser compreendida como fenômeno de comunicação somente a partir da letra ou da sintaxe musical da partitura. A ideia de um jogo intersemiótico, que se comporta como o genotexto que Kristeva vai descobrir nos escritores modernos, poderia apontar para a perspectiva de análise necessária para a compreensão da música não como significação, mas como trabalho de significância pré-sentido. Conforme exposto, esta produtividade genotextual é analisada pela autora como espacialização de conjuntos significantes (nova unidade mínima em detrimento do símbolo e signo), procedimento que pode iluminar nossa investigação do jogo intersemiótico do *Rap popcreto*.

Este jogo - que, como indicamos, parece ter primazia sobre o sentido do *Rap popcreto* em detrimento das relações de simbolização e transmissão – parece-nos elaborar um tipo de discurso que, como queria Kristeva, reflete sobre seu próprio processo de produção, incluindo aí a consideração sobre suas materialidades constitutivas.

O *Rap popcreto* mobiliza recursos materiais midiáticos para uma produção estética, atualizando, neste movimento, as possibilidades da própria música. Há, por exemplo, as explorações exaustivas do recurso do *sampling*, do *looping* etc. Esta relação não é novidade: pode-se atrelar sempre a música de um período - ou a arte como um todo, nas teses de Benjamin (2011) - às suas matrizes técnicas materiais. E pode-se, ainda, sempre ver o signo estético como suspensão da remessa sígnica, da faceta fenotextual e comunicativa da semiose em prol da exploração dos próprios caracteres materiais da linguagem (cf.

¹³ LUCAS, C. B.; ROCHA, A. R, 2014

PLAZA, 2008, p. 23). O *Rap popcreto* funciona, neste sentido, como o ‘concreto’ dos poetas concretos: “o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções” (CAMPOS, 1956) Também a música concreta de Pierre Schaeffer só se torna possível com a fita magnética, e, desligando-se da função de representação (registro de música ao vivo), se volta para as possibilidades de sua própria materialidade, fundando uma música acusmática, desligada de suas fontes “presenciais” “vistas” na “realidade” (CHION, 1995, p. 18). O *Rap popcreto*, porém, assumindo as possibilidades desta música impossível de ser produzida fora do estúdio, se volta para a história, por assim dizer: para o patrimônio fonográfico da canção brasileira. E, pela produção de significação genotextual que mobiliza esse intertexto-cancioneiro, parece apontar para uma metalinguagem crítica da música, como queria Augusto de Campos (1986, p. 261) e para um tipo de transcrição, como queria Haroldo (2013), que retoma, traduz e atualiza a tradição na materialidade do presente.

O jogo, de outro lado, também remete a investigação às teorias da mídia que versam sobre a configuração tecnocultural da comunicação a qual incide sobre os processos de significação. O jogo intersemiótico se aproxima, neste sentido, também do jogo pós-histórico descrito por Vilém Flusser. No novo nível de consciência pós-histórico (FLUSSER, 2011a), relacionado às mídias técnicas como caixas-pretas (FLUSSER, 2011b) que concretizam abstrações (no que se distinguem dos paradigmas culturais anteriores, que abstraíam dimensões da realidade concreta), a atuação pragmática e crítica se dá de fora da história (para a qual ainda se voltavam as imagens tradicionais e os textos que as decifravam). Trata-se de intervir no mundo programado, que é caracterizado pelo domínio “imbecil” e automatizante dos aparelhos (FLUSSER, 2011a, p. 112) através dos quais estas abstrações são traduzidas, concretizadas em efeitos sensíveis de superfície (FLUSSER, 2015a, pp. 102-125). A comunicação mediada por aparelhos impõe um jogo (cujas formas são aprofundadas em FLUSSER, 2015b, 257-276) em que a história é “devorada” por caixas-pretas que “vomitam” pós-história (FLUSSER, 2011, p. 118) - como o *Rap popcreto* engole e reformula o cancionário nacional.

A crítica programática de Flusser se distingue, assim, da crítica ideológica e da *kulturkritik* tradicional (FLUSSER, 2011a, p. 44), posto que o aparelho não se constitui a partir de intenções ocultas originárias da infraestrutura econômica da sociedade de classes, mas obedece a uma simples “inércia interna” e absurda, que dilui as intenções humanas. A questão “política”, para Flusser, deve ser “respondida ciberneticamente” (FLUSSER, 2011a, p. 112), através da atuação *nos* e *contra os* jogos pós-históricos que concretizam a

comunicação. No caso da música, a fonografia, considerada em sentido amplo como possibilidade de armazenamento e sintetização dos sons, parece ser a caixa preta com a qual se pode jogar criativamente.

“No lugar da autoridade”, postula Flusser (2015b, p. 178), “entram as mídias”. A infraestrutura da cultura sociedade, contra Marx, está na comunicação (FLUSSER, 2015b, p. 46). Assim, para uma investigação intersemiótica da música, surge a necessidade de afastar a intertextualidade, que remetia à ideologia (BAKHTIN, 1997, p. 148) e ao signo como ideograma (KRISTEVA, 2012, p. 55-57), da crítica ideológica para aproximá-la de uma produção de significação expressiva.

O *Rap popcreto*, pensado como jogo intersemiótico, aponta, de um lado, para uma *concretude* no sentido dos poetas concretos e de uma metalinguagem crítica da música, mas também, de outro, para uma *concretização* operada por aparelhos no sentido do jogo pós-histórico de Flusser.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Filosofia da nova música**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2014.
- ADORNO, Theodor. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: *Textos escolhidos (Coleção Os pensadores)*. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.
- BAKHTIN, M. **From the pre-history of novelistic discourse**. In: *The dialogic imagination*. Austin, EUA: University of Texas Press, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, SP: Hucitec, 1997
- BAKHTIN, M. **Problems of Dostoevsky's poetics**. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2011.
- BARROS, D. L. P. **Dialogismo, polifonia e enunciação**. In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, SP: Edusp, 1999
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013
- BARTHES, R. **From work to text**. In: *The rustle of language*. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989a
- BARTHES, R. **The death of the author**. In: *The rustle of language*. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. **poesia concreta: um manifesto**. 1956. Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm> (acessado em 20/07/2015).

- CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica**. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013
- CHION, Michel. **Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale**. Paris, França : Bhuçet/Chastel, 1995
- FLUSSER, Vilém. **Pós-História**. São Paulo, SP: Annablume, 2011a
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo, SP: Annablume, 2011b
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2015b
- FLUSSER, Vilém. **Comunicologia**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2015b
- KRISTEVA, J. **Revolution in poetic language**. Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1984.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- LARSSON, E. **A intertextualidade musical na obra de Caetano Veloso**. In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. 2004. Disponível em:
<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/11/10>.
- LUCAS, C. B. ; SILVA, A. R. **A materialidade híbrida da música na obra de S. Malinowski**. In: Alexandre Rocha da Silva; Gabriel de Andrade Junqueira Filho; Ione Bentz. (Org.). *Semiótica e Linhas de Fuga*. 2ed.: Kazuá Comunicação, 2014, p. 181-204.
- NEDER, A. **MPB: Identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical**. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, V. 1, N. 1, jan-jun 2012.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- SARAIVA, J. A. B. Como analisar a canção popular. In: COSTA, N. B. da (Org.). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes, 2005, p. 157-170.
- SILVA, A. R. **A Morte do Homem e o Império da Intertextualidade - uma experiência tropicalista**. In: *Semiótica e Pragmática da Comunicação* (org. Elizabeth Bastos Duarte). Cadernos de Comunicação. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, n. 3, 1997.
- TAGG, Phillip. **Analyzing popular music: theory, method and practice**. In: *Popular Music*, 2, EUA: Cambridge University Press (1982), pp. 37-65. Disponível em:
<http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>
- TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo, SP: Edusp, 2002.
- TATIT, L. **O século XX em foco**. In: *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004.
- TATIT, L; LOPES, I. C. **Melodia, elo e elocução: ‘eu sei que vou te amar’**. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs.) *Palavra cantada*. Rio de Janeiro, RJ: Viveiros de Castro, 2008.
- VILLAÇA, R. **Mixagens de vozes e tempos. fragmentos digitais da identidade cultural brasileira na obra discográfica de Lenine**. In: Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia (CISC – GHREBH) n. 04. São Paulo, outubro/2003