

FUNDAMENTOS DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO APLICADOS À MUSICALIZAÇÃO DE ADULTOS

*Fundamentals of “Semiotics of Song”
applied to adult music education*

*Fundamentos de la Semiótica de la Canción
aplicada a la educación musical para adultos*

KRISTOFF SILVA

Universidade Federal de São João Del Rey

kristoffsilva@gmail.com

Resumo: Este estudo tem por objetivo investigar possíveis contribuições da Semiótica da Canção – em especial as proposições de seu criador, o linguista Luiz Tatit – à educação musical de adultos. A partir de uma delimitação do objeto “canção popular”, o estudo avança para questões relativas à concomitância entre “canto” e “fala” no interior das canções. Chega, assim, aos modos de integração entre a melodia e a letra da canção, foco principal da teoria semiótica, dos quais extrai questões relativas às alterações de andamento e sua participação na construção de sentido. Ainda nessa mesma senda, o texto reflete sobre a sobreposição das oscilações do canto/fala à regularidade pulsante de ostinatos percussivo/corporais. Com isto, fundamentam-se, a partir de uma teoria especialmente criada para o estudo da canção, algumas proposições práticas para a sala de aula.

Palavras-chave: Canção Popular. Educação Musical. Semiótica da Canção.

Abstract: This study aims to investigate possible contributions of Semiotics of Song – especially the propositions of its creator, the linguist Luiz Tatit – to the musical teaching for adults. From focusing on popular music and its definition the study then moves towards issues concerning the coexistence of “singing” and “speaking” in songs. In doing so it brings forth the different relations between melody and lyrics in songs, which are the main focus of semiotics theory, from which questions arise, related to changes in tempo and their contribution in conveying meaning to a song. In this same path, the text suggests a reflection on the effect of oscillations in speech/singing when juxtaposed to a regular pulse of percussive/body ostinati. From this observations and light brought by a theory created specifically for the study of songs we can then develop and substantiate practical activities in the classroom.

Keywords: Popular Songs. Musical Education. Semiotics of Song.

Resumen: Este estudio tiene como objetivo investigar posibles contribuciones de la Semiótica de la Canción – especialmente las proposiciones hechas por creador, el lingüista Luiz Tatit – a la educación musical de adultos. A partir de una delimitación del objeto “canción popular”, el estudio avanza hacia cuestiones relativas a la concomitancia entre “canto” y “habla” en el interior de las canciones. Llega así a los modos de integración entre la melodia y la letra de la canción, foco principal de la teoría semiótica, de los cuales extrae cuestiones relativas a las alteraciones del andamento y su participación en la construcción de sentido. En esa misma dirección, el texto reflexiona a propósito de la sobre posición de las oscilaciones del canto/habla en la regularidad pulsante de ostinatos percusivo-corporales. Con esto, se fundamentan, a partir de una teoría especialmente creada para el estudio de la canción, algunas propuestas prácticas para la enseñanza en clase.

Palabras clave: Canción popular. Educación musical. Semiótica de la Canción.

INTRODUÇÃO

Este estudo é parte de uma pesquisa mais ampla, cujo objetivo principal foi refletir sobre a integração da canção popular brasileira à musicalização de adultos. As razões para a escolha do objeto *canção popular* repousam no valor e na centralidade que lhe são atribuídos no contexto cultural brasileiro. Não obstante seja o cancionista popular uma referência importante para grande parte dos estudantes de música, especialmente os adultos, estudos a respeito de sua integração à formação musical raramente ultrapassam o limite de uma concessão ao repertório. Utiliza-se a canção, mas permanece inalterada a concepção pedagógica. Mesmo nos cursos em que a música popular é o eixo principal, a canção ainda aguarda o reconhecimento de que seu estudo não se confunde com o da música instrumental, e que, portanto, são necessárias abordagens que levem em consideração sua especificidade como expressão artística.

Por essa razão, o presente artigo adota a Semiótica da Canção (Tatit, 1997; 2002; 2007; 2008; 2016) como seu principal referencial teórico. Pretende-se, com isto, manter um compromisso com a natureza do objeto, para extrair de seu estudo alguma contribuição ao desenvolvimento musical dos estudantes adultos. Vale dizer que a Semiótica da Canção propõe o estudo das características imanentes do texto cancional, sistematizando o seu “artesanato intrínseco” e oferecendo meios para a compreensão do que integra letra e melodia. Isto prescinde dos critérios avaliativos específicos da poesia ou da música. Por meio dessa abordagem semiótica, torna-se possível deslindar um pouco da misteriosa força persuasiva que surge no encontro entre as componentes de uma canção, tantas vezes banais, se tomadas separadamente.

Todavia, há que se perguntar: por que levar em conta um referencial teórico baseado em características imanentes, quando a justificativa da pesquisa se assenta na importância do objeto estudado, na sociedade e na cultura, ainda que a abordagem sociocultural não seja seu enfoque principal? Para elucidar isso, é válido considerar, com Bertrand (2003), que “descobrir estruturas imanentes nas formas é também dotar-se dos meios de reconhecer as convenções que o uso pouco a pouco estabeleceu, sedimentadas em estruturas e construídas com regras implícitas” (Bertrand, 2003, p. 31 *apud* Segretto, 2019, p. 172). Sendo assim, pode-se entender que o interesse pelo estudo da canção se justifica por sua importância sociocultural, mas também que a referência teórica escolhida busca compreender “seus elementos internos em detrimento dos fatos extra discursivos” (Segretto, 2019, p. 173). Pretende-se, com isso, alcançar uma delimitação mais nítida do objeto investigado.

A partir dessa delimitação – e ainda baseados nas premissas da mesma teoria –, compreenderemos melhor as correspondências entre as

irregularidades da fala e a *força entoativa*, de um lado, e entre as regularidades da *forma musical* e a memorização, por outro (Tatit, 2016, p. 49-53). Veremos também como o *andamento* está na base dessas relações e quais as implicações disso, desde a instância da composição – na qual se estrutura a relação entre melodia e letra –, até a da interpretação – que mobiliza essa mesma estrutura. Reconhecemos que, no domínio da canção, se estabelece um jogo entre a interinidade da comunicação oral *versus* a perenidade da componente musical.

Buscaremos, dentro dos limites deste artigo, extrair, da relação ontológica entre fala cotidiana e canção popular, as possíveis contribuições à formação musical de adultos. Em detalhe, será visto o modo pelo qual as oscilações de *andamento* (do canto) – que encurtam ou estendem sílabas – podem ser regidas por uma *intenção enunciativa* (Benveniste, 1989; 1995) ou, dito de outro modo, podem revelar a “voz que fala” no interior da voz que canta. Ao final, será descrita uma proposta prática na qual se combinam o canto e a percussão corporal. Essa proposta considera que, na interpretação da canção, as irregularidades rítmicas *intencionais* do canto poderão explicitar a relação ontológica entre a fala cotidiana e a canção popular. Veremos que os gestos orais previamente coreografados pelo compositor são presentificados pelo estudante/intérprete, o qual mobiliza uma estrutura (de alturas e durações) guiado por sua experiência com a língua e com a enunciação.

DELIMITAÇÃO DO OBJETO

A integração entre as componentes melódica e linguística da canção é o principal objeto desse estudo semiótico. Mesmo que, em algum momento, seja feita alguma observação de um de seus aspectos, separadamente, nunca se abstém da retomada desse vínculo entre as componentes. Assim integrados, passam a compor o que Tatit (1986, p. 1) denomina de *núcleo de identidade* da canção. Com efeito, embora sejam possíveis toda sorte de releituras, o que possibilita o reconhecimento da canção é o vínculo estabelecido entre letra e melodia.

Escolher, como aporte teórico para uma investigação em Educação Musical, uma teoria que prioriza a componente melódica é, de fato, eleger uma das múltiplas faces da canção popular e dar a ela um tratamento mais pormenorizado. Isto, porém, não significa negar o caráter multifacetado da canção. É importante reconhecer que não é somente nessa abordagem que a componente melódica se destaca como principal elemento musical, sobretudo como fator de *identificação* da canção. Isto se confirma tanto em publicações comerciais, como os *songbooks*¹, quanto em textos acadêmicos.

¹ No Brasil, a série mais conhecida desse tipo de publicação é a da Ed. Lumiar, que, por muitos anos, esteve sob responsabilidade de Almir Chediak. No entanto, há outras publicações desta mesma categoria, que trazem a melodia da canção em partitura, tais como as da Ed. Gryphus (pela qual foram lançados os livros de

No entanto, é sobretudo no senso comum que a memória de uma canção é trazida à tona pela evocação de sua melodia, acompanhada ou não da letra.

Embora não seja difícil concordar com esta premissa, busquei outras perspectivas que confirmassem a melodia como fator de *identificação* da canção. Algumas passagens coincidem tão precisamente com as premissas da Semiótica da Canção que, para fornecer um exemplo, optei por uma citação um pouco mais extensa:

Três fatos sobre a melodia e a compreensão da melodia são facilmente aparentes. Primeiro: a melodia é onipresente. Está disponível, na forma de canção, para quase todos a partir do berço em diante. A apreciação não se limita a culturas específicas ou a um grupo treinado dentro de uma cultura. Segundo: nosso senso de melodia é notavelmente robusto. Quando uma melodia familiar é tocada, acenamos com reconhecimento quase imediatamente, mesmo que a melodia possa ser realizada de uma forma que nunca ouvida anteriormente. Pode ser tocada em outro instrumento musical ou cantada em um registro de afinação diferente. Pode ser reproduzida mais rápida ou mais lenta (dentro de limites amplos). No entanto, a **identidade da melodia** é preservada. Finalmente, as melodias não só podem ser reconhecidas como comparadas (Cuddy, 1993, p. 19, *grifo e tradução meus*).

Reforço a afirmação de que não se trata de dizer que outros aspectos musicais não interessam, mas sim que a Semiótica da Canção, particularmente, se ocupa sempre dos “elos” entre a melodia e a letra. Naturalmente, a depender dos objetivos em questão, há outros aspectos musicais a se levar em conta, usando-se, para isso, uma combinação de referências teóricas. Molina (2014), por exemplo, toma “o caminho no sentido oposto” ao da Semiótica da Canção, partindo da “totalidade sonora manifesta” no fonograma (Molina, 2014, p. 19)². Porém, tanto a onipresença da melodia quanto nossa capacidade de identificar a canção a partir dessa componente justificam o tratamento especial dado a ela no contexto de um projeto de formação musical, a partir da canção popular. Mesmo em casos como o do gênero *rap*, em que não há propriamente uma melodia – exceto quando aparece nos refrões – a “regulação métrica entre os versos” (Segretto, 2019, p. 96) ainda responde pela retenção da canção na memória.

Por isso, ao posicionar a canção popular como deflagradora de reflexões e práticas na educação musical de adultos, a melodia logo salientou-se como elemento musical de maior importância. Contudo, há de se considerar que, a partir do momento em que uma melodia está associada a uma letra,

partituras de Guinga, Tribalistas, Francis Hime, Dona Ivone Lara e Zé Miguel Wisnik) e da Duo Editorial (responsável pela publicação de catorze cadernos de partitura do Cancioneiro Elomar).

² Esta perspectiva se revelou também bastante rentosa em minha pesquisa de doutorado. Dela foram extraídas ideias fundamentais para a prática em sala de aula, tais como o uso de *loops* e *samplers* em práticas voltadas para a assimilação de relações de altura. Ver o artigo “Improvisação vocal com consciência intervalar: uma prática pedagógica baseada em canções populares” (Silva, 2018). Disponível em <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/5441>. Acesso em 26/08/2022.

ela deve ser também entendida como um “modo de dizer” (Tatit, 2007 *apud* Segretto, 2019; Machado, 2012). Isto é o que particulariza a abordagem da melodia na perspectiva da Semiótica da Canção. Avaliam-se recursos musicais (leia-se: melódicos) em conjunto com a letra e com base na experiência da comunicação verbal cotidiana. Nessa experiência, repousam os parâmetros de “plausibilidade” (Segretto, 2019, p. 90), que, mesmo inconscientemente, atuam em todos os estágios pelos quais passam uma melodia de canção, desde a sua composição, passando pela interpretação e chegando à fruição. A plausibilidade é como um “termômetro”, uma referência que ajuda a medir o grau de proximidade ou de afastamento entre a melodia da canção e uma maneira mais natural de dizer (no sentido de balizada pelo uso cotidiano da voz na comunicação).

Podemos entender o princípio da plausibilidade como um apoio baseado em nossa experiência cotidiana com a língua oral. Mais do que partir da oralidade para desenvolver a sua criação (o que poderia nos levar novamente a uma definição equivocada de canção como “imitação da fala”), o compositor utiliza a fala como uma baliza que orienta a relação que está produzindo entre melodia e letra. O compositor não principia sua canção na entoação. Serve-se dela, no entanto, como termômetro (Segretto, 2019, p. 91).

Buscaremos, dentro dos limites deste artigo, extrair, da multifacetada canção popular, suas possíveis contribuições à formação musical de adultos, advindas da relação entre melodia e letra, mais detalhadamente, do modo como tal relação se revela na voz que, a um só mesmo tempo, canta e fala. Será observado, por um lado, aquilo que mobiliza uma estrutura de alturas e durações baseada em preceitos musicais e preestabelecida pelo compositor. Por outro, serão verificadas as curvas entoativas e – especialmente para os interesses desse artigo – as oscilações de andamento, que encurtam ou estendem sílabas, regidas por uma intenção enunciativa (Benveniste, 1989; 1995). Assim, veremos como a melodia desenha o sentido em gestos orais previamente coreografados pelo compositor, mas presentificados pelo intérprete.

INTERAÇÕES ENTRE CANTO E FALA

Sendo o principal aspecto da face musical das canções, a melodia conduz o sentido, convertendo-o em um desenho entoativo emoldurado, com tendência à perenidade. Essa tendência decorre justamente da estabilização de parâmetros, como altura, durações, estruturas frasais e periódicas, padrões de recorrência. O canto, ainda que seja apenas um programa rítmico³, constitui-se, desse modo, numa *forma* de expressão estável, que se opõe ao descarte e possibilita sua evocação na memória.

³ No nosso cancioneiro há exemplos não apenas no *rap*, mas em canções tão diversas quanto *Língua* (Caetano Veloso), *Índios* (Legião Urbana), *Fim de mês* (Raul Seixas), *Você não soube me amar* (Blitz), *Cultura Lira Paulista* (Itamar Assumpção), dentre muitas outras.

Na situação de fala, por sua vez, a *forma* de expressão é volátil, interina. Assim que o conteúdo é assimilado em seu significado, o registro exato das alturas e durações, veiculadas pela voz, tende a desaparecer. É possível pensar, inclusive, que é desejável que desapareça, pois sua conservação poderia roubar a atenção destinada à assimilação do conteúdo linguístico. Cabe observar que as ênfases expressivas, que acontecem exatamente por meio de variações dos mesmos parâmetros do som citados anteriormente, são, imprescindivelmente, aperiódicas e imprevisíveis. A *força* persuasiva⁴ da expressão falada depende, sensivelmente, dessa imprevisibilidade. Caso contrário, algo já sinalizaria que mudamos do domínio da comunicação oral para o terreno da estética, ou, mais especificamente, da música.

Do mesmo modo, se você está falando e de repente produz e sustenta um som de altura definida, remete a fala para um outro lugar, o paradigma das alturas contínuas, não codificado pela língua, com toda a estranheza que isso implica (e pode-se saltar então do patamar da fala para o canto, ou habitar o espaço intercalar entre ambos) (Wisnik, 1989, p. 33).

É claro que, numa letra de canção, pode haver elementos estabilizadores como rimas, aliterações, paronomásias e a própria métrica. Tais elementos seriam responsáveis por algum aumento no índice das recorrências e pela conservação de aspectos sonoros, portanto, elementos próximos do domínio musical. Ainda assim, é bom ter sempre em mente que avaliar uma letra exclusivamente pela presença ou não desses recursos implica, muitas vezes, em menosprezar os casos mais ligados à linguagem cotidiana, na qual estão ausentes. Mais uma vez, com Tatit (2007):

A letra da canção como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação por critérios unicamente poéticos redunde, quase sempre, em julgamento desastroso (Tatit, 2007, p. 237).

O principal fator de estabilização da forma de expressão, no domínio da canção, é mesmo a melodia, mas, como ela também se torna um “modo de dizer”, sua realização depende também de uma orientação baseada na fala cotidiana. O ato de cantar uma canção é, portanto, um meneio entre a interinidade (da comunicação oral) e a perenidade (musical). A articulação de duas dimensões – a musical e a linguística – acontece, no ato do canto, como uma administração simultânea das propriedades de uma e de outra. Embora ambas conjuguem os parâmetros de altura, duração, intensidade e mesmo timbre (afinal, numa mesma voz há uma gama de possíveis

⁴ Essa oposição forma musical e *força entoativa* é recorrente em diversos textos da Semiótica da Canção. Em especial, o capítulo *Canção e oscilação tensivas*, do livro *Estimar canções* (Tatit, 2016), trata especificamente desse assunto.

coloridos), na dimensão musical há plenas condições para a fixação de relações paramétricas, que, na fala, são se fixam. “O discurso, como produto de um ato de enunciação, traz sempre um acontecimento diferente e novo que dá existência ao sujeito” (Da Costa Silva, 2018, p. 2).



Figura 1: Interinidade versus Perenidade. Fonte: elaborada pelo autor.

Em síntese: a estabilidade da *forma musical* é flexibilizada pela introjeção dos aspectos variáveis da fala, que conferem ao canto algum grau, ainda que mínimo, de imprevisibilidade. Assim, a melodia previamente conhecida pode ser entendida como uma virtualidade, que se atualiza na voz de quem canta, e ao atualizar-se, pode se reinventar⁵. Isso, porém, não significa necessariamente mudar o programa de alturas, deformando seu aspecto original, conforme concebido pelo compositor. Veremos a seguir que, assim como na fala, as oscilações de andamento se compatibilizam com o conteúdo linguístico que se pretende expressar. São dosagens da participação da *fala* no *canto*, decididas pelo intérprete.

Antes de tratar da forma como o controle fino do andamento pode revelar a voz que fala dentro da “voz que canta”, veremos como esse aspecto musical participa dos modos de integração entre melodia e letra (Tatit; Lopes, 2008), no contexto da Semiótica da Canção.

O ANDAMENTO COMO ASPECTO DETERMINANTE NA COMPATIBILIZAÇÃO ENTRE O QUE SE CANTA E O QUE SE DIZ

Para que se possa compreender este assunto, proponho partirmos de uma imagem que aqui irá representar uma “unidade primordial entre sujeito e objeto”⁶, anterior ao início de qualquer enunciado. Quando esta unidade é cindida, exatamente pelo início da enunciação, inaugura a distinção entre sujeito e objeto.

⁵ O grau dessa reinvenção depende de muitos fatores, sobretudo culturais. A diversidade das “escutas” promove diferenças, como, por exemplo: na interpretação de cantores norte-americanos, é culturalmente aceito (e até desejável, por parte dos ouvintes) que sejam observadas significativas alterações nas alturas da melodia original de uma canção; no Brasil, todavia, os ouvintes imediatamente detectam – e muitas vezes, rejeitam – alterações melódicas, aceitando, no máximo, alguma inflexão mais acentuada em um ou outro ponto.

⁶ A principal referência para esse assunto se encontra no livro *Musicando a semiótica: ensaios* (Tatit, 1997).

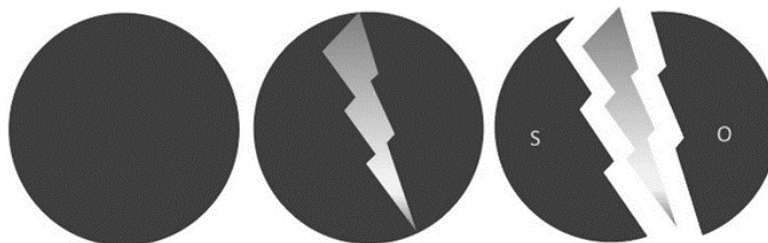


Figura 2: A unidade primordial entre sujeito e objeto. Fonte: elaborada pelo autor.

É interessante observar que as palavras “sujeito” e “objeto” contêm um termo em comum. Com efeito, “jeter” significa “lançar”. Pode-se dizer que a enunciação “lança” sujeito e objeto. Nessa abstração, chamo a atenção para a distância entre ambos.

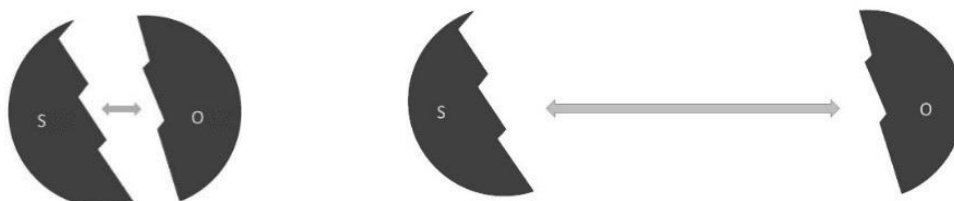


Figura 3: O distanciamento entre sujeito e objeto. Fonte: elaborada pelo autor.

Tome-se essa distância como um equivalente da duração. Desse modo, se sujeito e objeto estão perto um do outro, há pouco espaço para a duração. Esse é o caso das canções *aceleradas*: o espaço é concentrado, as notas são curtas e a tessitura pouco explorada. A tendência, na música e na letra, é a celebração dessa proximidade entre sujeito e objeto, o que, em música, irá se traduzir em recorrência de elementos, presença de refrãos, involução melódica (reprodução de uma mesma ideia), fatores que apontam para a identidade entre um e outro. Trata-se do “modelo temático”, conforme a denominação da teoria.

Na situação oposta, das canções *desaceleradas*, o espaço entre sujeito e objeto se expande. Nesse caso, as notas podem durar e a tessitura pode ser mais explorada. A distância entre sujeito e objeto justifica o sentimento de falta (do primeiro pelo segundo), o que, de algum modo, será expresso na letra e impulsionará, na música, um processo de busca que se traduz em variação temática e evolução melódica (desdobramentos e variações), fatores que apontam para a alteridade. Essas características estão reunidas no que a teoria denomina “modelo passional”. Abaixo, é apresentada uma visualização esquemática desses dois conjuntos de características:

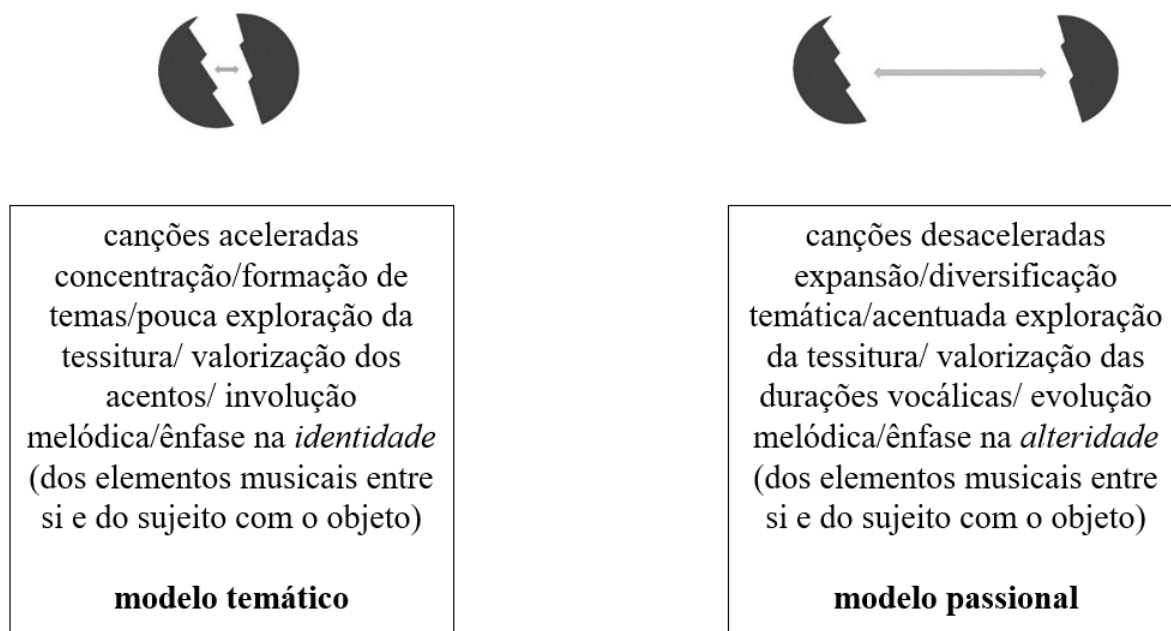


Figura 4: Modelos de integração melodia e letra. Fonte: elaborada pelo autor.

Fique claro que essa oposição esquemática serve apenas como ponto de partida para que se possa avaliar, caso a caso, quais são as características de um ou outro “modelo” ou “modo de integração” presentes em uma canção. São, portanto, categorias baseadas no andamento⁷. De um lado, as canções *aceleradas* (ou “temáticas”), de outro, as canções *desaceleradas* (ou “passionais”). Com efeito, “tematização” e da “passionalização” são dois polos, opostos e complementares, pertencentes ao domínio que, no contexto semiótico, se denomina “musicalização”⁸. Quanto à complementaridade (ou reciprocidade) desses dois modelos de integração entre letra e melodia” (Tatit; Lopes, 2008, p. 23), o espaço deste artigo é pequeno para um maior detalhamento. Ainda assim, é importante dizer que uma análise de qualquer canção real sempre irá reconhecer a dominância de um desses modos, enquanto as características do outro aparecem como recessivas.

Considerando essa forma de avaliar o desenvolvimento melódico, é importante dizer que, em Semiótica da Canção, “musicalização” tem um significado específico, completamente diferente daquele que lhe é atribuído no contexto da Educação Musical. A “tematização” e a “passionalização” pertencem ao polo da “musicalização”, que deve, portanto, ser tomado como

⁷ Vale ressaltar que se trata daquilo que a voz expressa, por meio das durações vocálicas e dos ataques consonantais. Se, por exemplo, o acompanhamento instrumental realiza um ritmo pleno de subdivisões, mas a voz, por sua vez, se comporta como nas canções desaceleradas (estende as vogais, valorizando o percurso de uma melodia que se expande, no plano das alturas), são estas as características que prevalecem, dentro do contexto aqui examinado.

⁸ Apenas como uma rápida menção: esta acepção do termo “musicalização” se aproxima daquela comum aos países de língua inglesa, onde se pode dizer “musicalizar um poema”. Portanto, é uma acepção absolutamente diferente da que usamos no contexto da Educação Musical.

um termo oposto à “oralização”. Este é um recorte teórico que opõe a estabilidade dos recursos musicais à instabilidade dos recursos da comunicação oral, constituindo um “campo de oscilação cancional”.

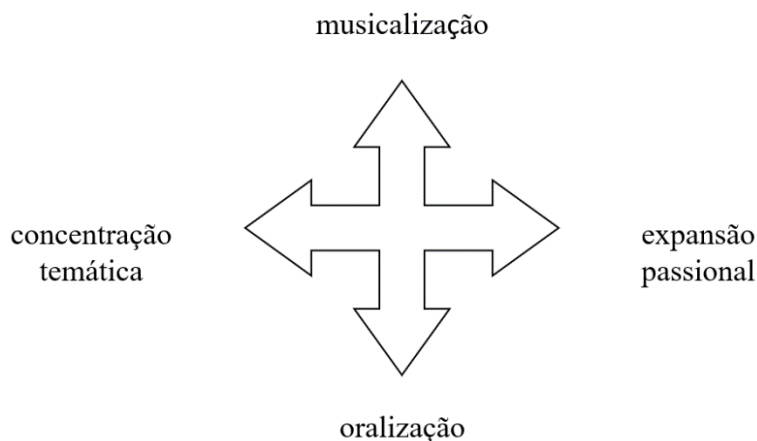


Figura 5: Campo de oscilação cancional. Fonte: Tatit, 2012, p. 166.

Se o andamento é determinante da compatibilização entre melodia e letra, grandes alterações de andamento, que convertam uma canção lenta em rápida ou vice versa, podem modificar sensivelmente a maneira como são percebidos os conteúdos da letra. É o caso, por exemplo, das versões de *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues), a mais acelerada (com o Quarteto Quitandinha) e a mais lenta (com Caetano Veloso)⁹. Na primeira, o andamento mais acelerado salienta alguns aspectos mais alegres da letra (eufóricos), que se evidenciam em expressões como “eu gosto”, e mostram o sujeito em plenas condições percorrer, célere, a distância até o objeto (“eu vou em um segundo”; “a gente voa”). Na segunda, o andamento desacelerado amplia a sensação da falta, sentida pelo sujeito e representadas nas expressões que traduzem o estado passional (“felicidade foi-se embora”, “saudades”) e o distanciamento (“lá de fora”):

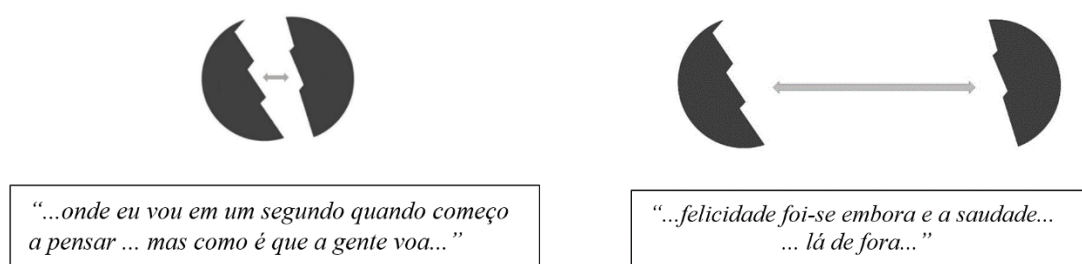


Figura 6: Exemplos extraídos de *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues). Fonte: elaborada pelo autor.

⁹ Estas versões de *Felicidade*, bastante conhecidas pelos apreciadores de canção popular, podem ser ouvidas no YouTube: com o Quarteto Quitandinha, em <https://www.youtube.com/watch?v=exEOZL7GPEs> (acesso em 13/07/2022); e com Caetano Veloso, em <https://www.youtube.com/watch?v=2gs3MoUAZWw> (acesso em 13/07/2022).

E o que podem fazer os pequenos ajustes de andamento? Vale notar que, de acordo com o modo pelo qual lidamos com o conteúdo linguístico que pretendemos expressar, modulamos o comportamento vocal. Além das curvas entoativas e das variações de timbre, também podemos acelerar ou desacelerar nossa fala, criando ênfases expressivas por meio de durações. Particularmente, interessa aqui o fato de que podemos introduzir algum grau de imprevisibilidade na forma de expressão, algo que evidencie a presentificação do ato enunciativo.

Cantar uma canção não difere nesse aspecto. Além de atender ao programa idealizado pelo compositor, o intérprete pode realizar pequenos ajustes que ora antecipam, ora retardam a sílaba. Mas isso não equivale exatamente ao rubato, uma vez que os referidos ajustes não partem de uma decisão musical, mas sim, da referência da comunicação oral. Então, não se trata de avaliar previamente o conteúdo da letra e estabelecer um programa de oscilações deliberadas a partir de uma perspectiva analítica. O parâmetro é a fala cotidiana.

Comparando macro e micro ajustes de andamento (ou celeridade) temos:

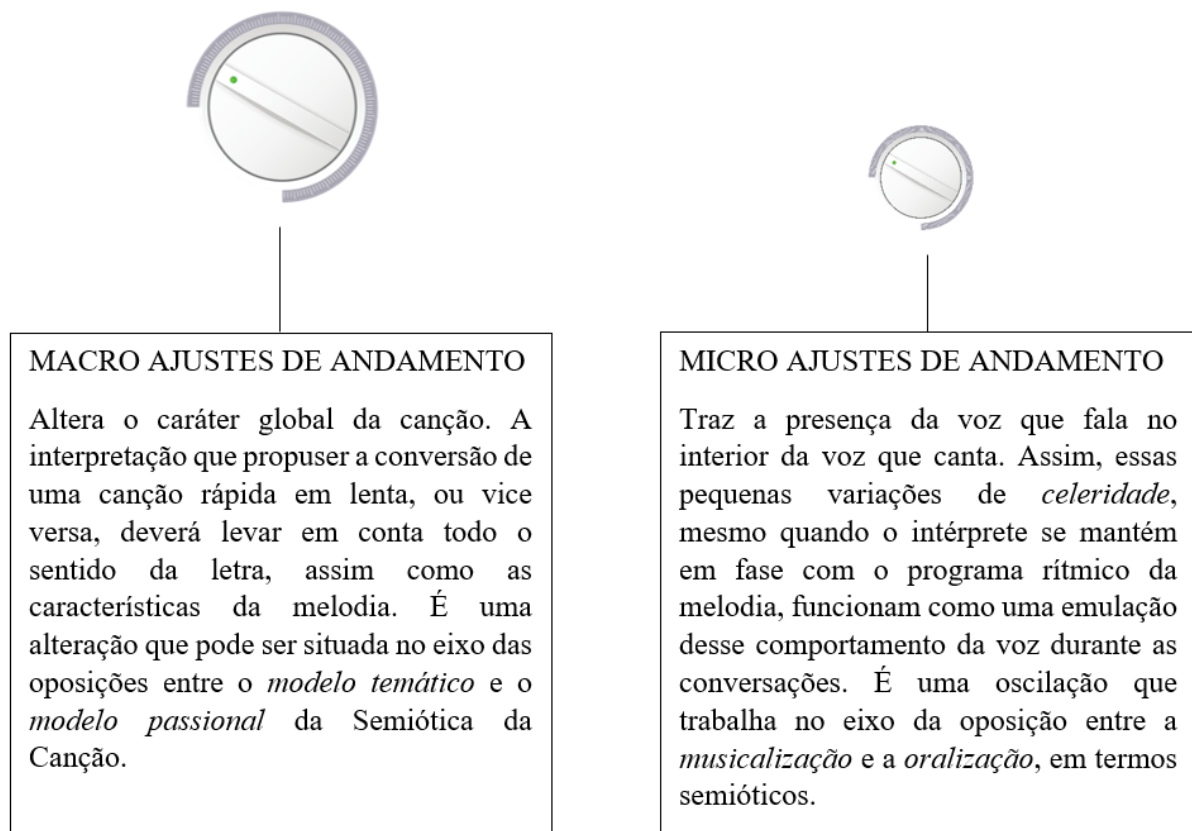


Figura 7: Diferenças entre macro e micro ajustes no andamento. Fonte: elaborada pelo autor.

Desse modo, enquanto macro ajustes de andamento fazem a canção oscilar entre o polo temático e o polo passional, micro ajustes, por sua vez,

evidenciam o enunciador, por trás (ou por dentro) da “voz que canta”, aquilo que Roland Barthes denominou de “o grão da voz” (Barthes, 1984, p. 218 *apud* Tatit, 2007, p. 267).

Barthes distingue o grão da voz não apenas dos recursos técnicos de execução musical – mas, sobretudo, dos recursos expressivos em que o cantor pretende externar suas emoções subjetivas. [...] o grão da voz depende do ruído, da entonação e da velocidade para se manifestar[...] é na canção transcorrendo no limiar da fala que se configura o corpo do cancionista, o grão, a voz que canta porque diz e diz porque canta (Tatit, 2007, p. 267).

A PRÁTICA EM SALA DE AULA: O EMPREGO DE FUNDAMENTOS DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO NA MUSICALIZAÇÃO DE ADULTOS¹⁰

Num plano geral, a Semiótica da Canção ampliou, em aulas de Percepção Musical, as possibilidades analíticas das canções, aprofundando a compreensão dos liames entre a letra e a melodia. Orientados pelos fundamentos da teoria, os estudantes passaram a reconhecer os recursos melódicos específicos das canções *aceleradas* (“temáticas”) e *desaceleradas* (“passionais”), o que, por si, já interessou aos estudantes, justamente por levar as discussões a respeito do objeto “canção” para além dos limites conhecidos por eles. Numa perspectiva mais focada, a maior contribuição adveio do que a teoria aponta a respeito da “oralização” (Tatit, 2016), ou seja, das irregularidades que caracterizam o comportamento da voz em situação de comunicação oral. Conforme vimos, tais irregularidades funcionam como um parâmetro de plausibilidade pelo qual o ouvinte pode detectar a voz que fala dentro da voz que canta.

São justamente essas características que deram subsídio à uma prática específica nas aulas de Percepção, que aqui será descrita pormenorizadamente. Nessa prática, ao cantar a canção enquanto se percute o próprio corpo, o estudante sobrepõe as oscilações de andamento da voz à regularidade do ostinato rítmico corporal. Conforme será detalhado nessa seção, essa prática, aparentemente simples, requer, pelo menos, o cumprimento de quatro passos: 1. Escolha da canção; 2. Identificação das unidades entoativas; 3. Definição do ostinato apropriado; 4. Ação combinada; 5. Avaliação.

Veremos adiante que nessa prática está em jogo o equilíbrio entre “oralização” e “musicalização” (na acepção semiótica do termo), em outras palavras, entre a *força entoativa* – caracterizada pelas irregularidades – e a

¹⁰ Esta seção do texto tem por base a experiência com alunos do curso de Musicalização de adultos da Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte, Minas Gerais; com alunos de graduação em Licenciatura e Bacharelado da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), durante o período de 2016 a 2020; e também com alunos do Curso de Música Popular do Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH), entre 2019 e primeiro semestre de 2021.

forma musical – caracterizada pelas regularidades (Tatit, 2016, p. 49-53). Ser responsável, simultaneamente, pelas características irregulares (das durações silábicas) e regulares (da percussão corporal), pode se constituir num estimulante desafio para estudantes, independentemente de serem cantores ou não.

01) Sobre a escolha da canção

De todos os aspectos irregulares da fala, essa prática incide especialmente sobre aqueles relacionados ao andamento¹¹, expresso pelas durações silábicas. Conforme visto anteriormente, a necessidade de enfatizar certos conteúdos nos faz acelerar ou desacelerar a fala. Vimos também que, quando se canta uma canção, os micro ajustes das durações silábicas, tendo por parâmetro o comportamento da comunicação oral cotidiana, favorecem a ação de ouvir, dentro da voz que canta, a voz que fala. É particularmente interessante que isso seja promovido sem alterações melódicas, no tocante às alturas escolhidas pelo compositor, uma vez que o principal componente musical daquilo que a Semiótica denomina “núcleo de identidade” é mesmo o percurso das alturas. Portanto, existe uma margem – ainda que variável de canção para canção – dentro da qual se pode expandir ou contrair as durações silábicas sem nenhum prejuízo na preservação da identidade da melodia.

Contudo, é importante reconhecer qual é a margem oferecida pela composição. Especialmente na categoria das canções temáticas, há aquelas cujo programa rítmico apresenta certo rigor, sobretudo quando a melodia possui acentuações cuidadosamente programadas para dialogar com determinado gênero (um samba, um xote, um rock, etc.). Canções assim não se adequam aos propósitos dessa atividade. A título de ilustração, seguem alguns exemplos de canções com essas características:

♩=78

Ca-pim do va-le va-ra de goi-a-bei-ra na bei-ra do ri-o pa-ro pa-ra me ben-zer

Mãe d'á-gua sai um pou-qui-nho des-se seu lei-to ni-nho que eu te nho o um ca-ri-nho pa-ra lhe fa-zer

Figura 8: *Capim*, de Djavan (samba). Fonte: elaborada pelo autor.

¹¹ Nos textos da Semiótica da canção, a noção de “andamento” pode, eventualmente, vir expressa pela expressão “tempo cinematográfico”. Aqui, optou-se pelo termo mais familiar ao universo musical.

Man-da-ca - ru quan-do fu-lo-ra na se - ca É um si - nal que a chu-va che ga no ser
 tão To-da me - ni-na que en-jo-a da bo - ne-ca é si-nal de que o a-mor já che-gou no co-ra-ção

Figura 9: *O xote das meninas*, de Luiz Gonzaga (xote). Fonte: elaborada pelo autor.

Lá___ em Lon-dres vez em quan-do me sen-ti - a lon-ge da- qui___ Vez
 ___em quan-do quan-do me sen - ti-a lon-ge da-va por mim pu-xan-do o ca-be - lo

Figura 10: *Back in Bahia*, de Gilberto Gil (rock). Fonte: elaborada pelo autor.

Sendo assim, o primeiro passo para a prática proposta aqui é a escolha de uma canção adequada, que acolha bem um modo de execução no qual as oscilações de andamento possam contribuir para a expressão da mensagem linguística.

Vale ressaltar, ainda, que essa escolha pode levar em conta o repertório do estudante. Afinal, sendo adulto, muito provavelmente, trará de memória algumas canções às quais se liga afetivamente. Por outro lado, a experiência em sala de aula nos mostra que esses mesmos estudantes (adultos) manifestam interesse em ampliar seu próprio repertório, no contexto de sua formação em escola. De um modo ou de outro, essa atividade só será bem realizada se o estudante já possuir ou se vier a adquirir intimidade com a canção e, sobretudo, tiver assimilado o sentido da letra, pois é justamente para expressar esse sentido que irá promover as micro acelerações ou desacelerações propostas.

02) Sobre a identificação das “unidades entoativas”

Ao assimilar bem o sentido da letra, o estudante irá observar que ela pode promover diferentes recortes de uma dada melodia, criando “unidades entoativas” (Tatit, 2016, p. 80). A detecção dessas “unidades” contribui para a compatibilização entre o dizer e o cantar. Afinal, ainda que a prática aqui proposta seja a de alterar, em certa medida, o programa de durações silábicas proposto por quem compôs a canção, isto será feito sem que se quebrem essas “unidades”.

Tomemos, por exemplo, a melodia de *Aos pés da cruz* (Marino Pinho)¹². Para sua visualização, utilizaremos de um tipograma, modo de representação gráfica utilizado pela Semiótica da Canção, cujo objetivo é mostrar a correlação entre a letra e as alturas. Prescinde-se, portanto, do ritmo, o que é providencial para nossos propósitos aqui. No tipograma, cada faixa (em tons de cinza) representa um semitom. As unidades entoativas estão assinaladas.

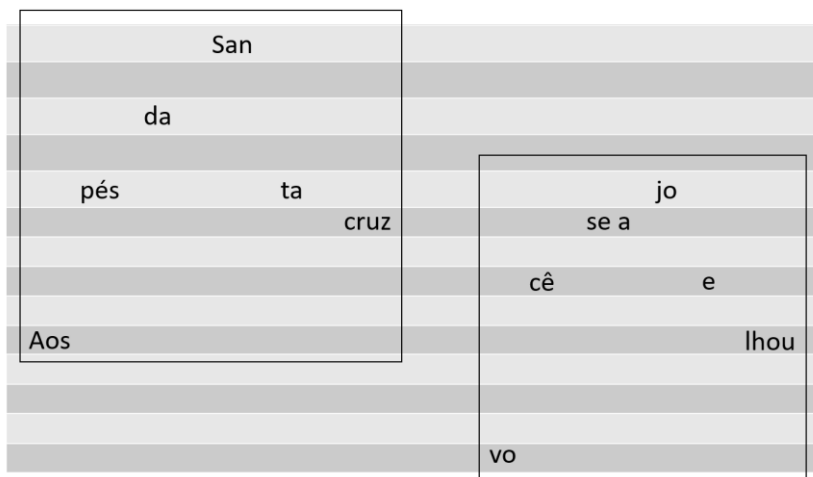


Figura 11: Unidades entoativas em *Aos pés da cruz*, de Marino Pinho, exemplo 01. Fonte: elaborada pelo autor.

Dentro dos limites de cada “unidade” identificada pelo estudante, esse poderá expandir ou contrair as durações de cada sílaba – promovendo síncopes, acentuações, deslocamentos –, buscando dar ênfase expressiva ao conteúdo linguístico. Há que se observar, porém, que por mais que se possa escolher pontos específicos de valorização de uma ou outra sílaba, deverá ser preservada a integridade de cada “unidade entoativa”.

¹² Essa canção foi gravada por três grandes intérpretes brasileiros: Orlando Silva, João Gilberto e Gilberto Gil. A simples comparação das três interpretações pode ser bastante elucidativa do trabalho sobre o eixo das durações, foco principal da atividade aqui proposta. Com Orlando Silva: <https://youtu.be/wo9xlkX5fEY> (acesso em 21/07/2022). Com João Gilberto: <https://youtu.be/RbuNiK3b9Tk> (acesso em 21/07/2022). Com Gilberto Gil: https://youtu.be/CZITw_H9-y4 (acesso em 21/07/2022).

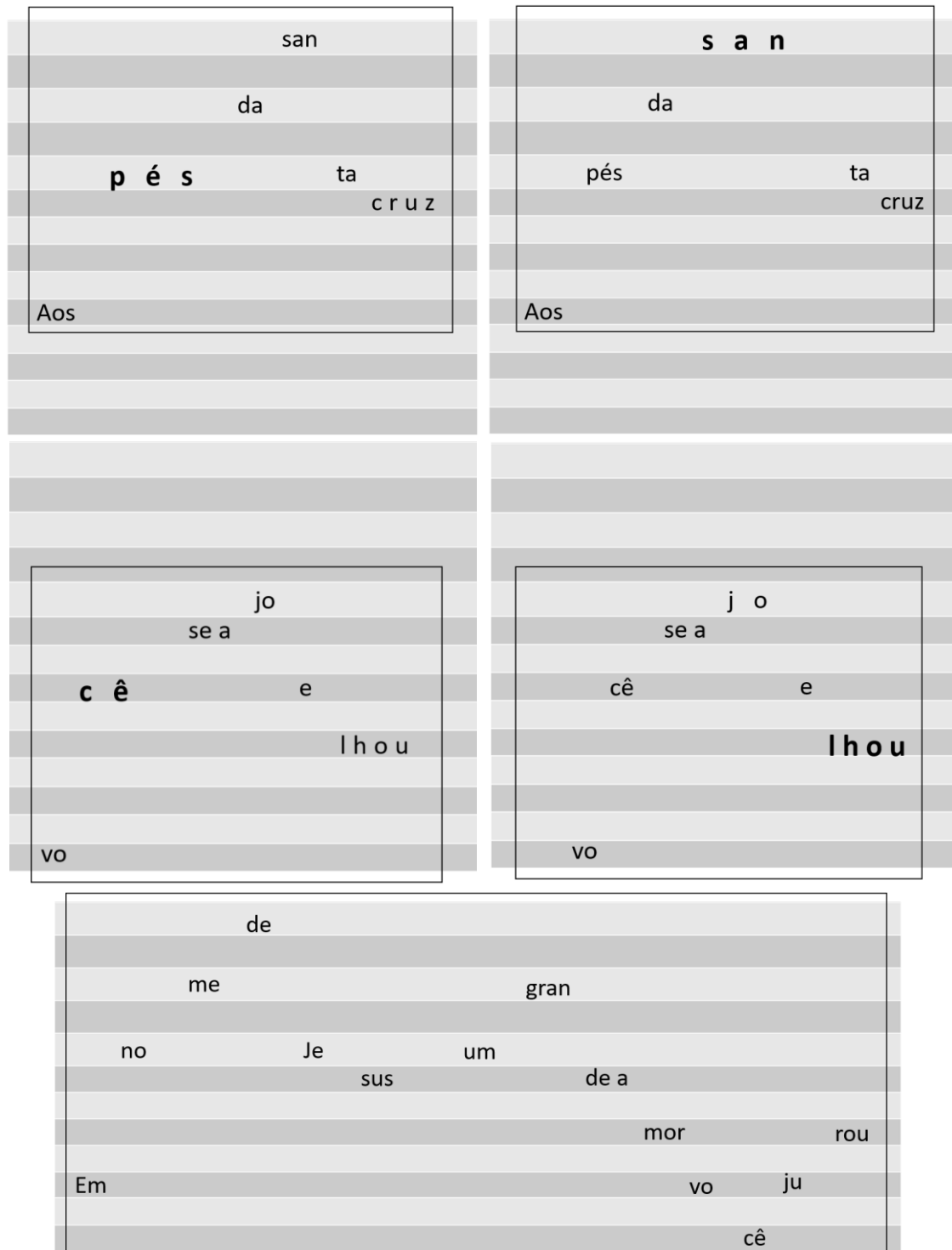


Figura 12: Unidades entoativas em *Aos pés da cruz*, de Marino Pinho, exemplo 02. Fonte: elaborada pelo autor.

Como é possível notar, em função da letra, o segundo segmento da melodia poderia ser recortado, havendo, então, mais de uma “unidade entoativa”. Assim, o estudante/intérprete poderá escolher evidenciar isso, aplicando uma cesura, isto é, separando as “unidades”. Para tanto, irá trabalhar as durações silábicas, para realizar o segmento integralmente ou para separar as unidades.

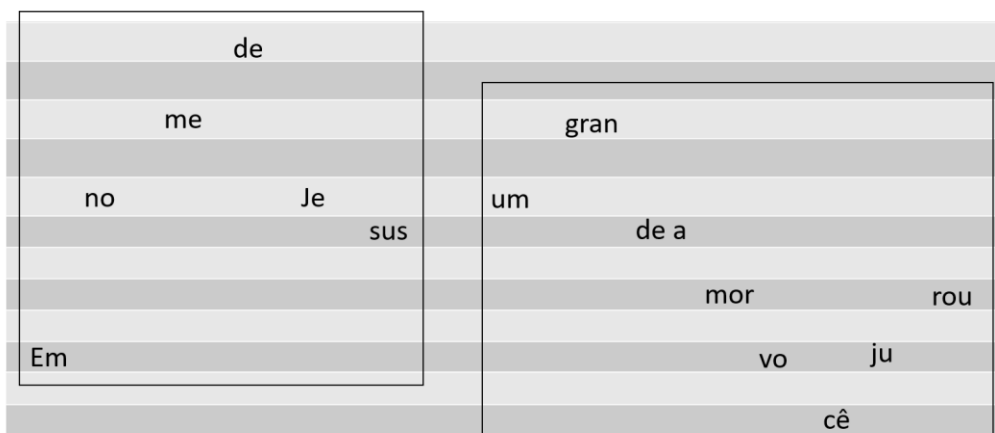


Figura 13: Unidades entoativas em *Aos pés da cruz*, de Marino Pinho, exemplo 03. Fonte: elaborada pelo autor.

Um exemplo muito nítido desse trabalho sobre durações silábicas no interior de cada “unidade entoativa” acontece na interpretação de João Gilberto para *Sampa*¹³, canção de Caetano Veloso. Comparada com a versão do autor¹⁴, a de João se nota claramente o encurtamento das sílabas no interior de cada “unidade”, promovendo o efeito de aceleração, mas que é contraposto a momentos de retenção que salientam ainda mais a separação entre unidades de sentido linguístico. Naturalmente, João Gilberto faz isso sem perder de vista a compatibilidade com a harmonia, equilibrando-se, assim, decisões no campo da “oralização” e da “musicalização”. O contraste entre as interpretações dos dois artistas se evidencia especialmente nos seguintes trechos: “Da dura poesia concreta de tuas esquinas/Da deselegância discreta de tuas meninas/Ainda não havia para mim Rita Lee/A tua mais completa tradução...”; “(...) e à mente apavora o que ainda não é mesmo velho/Nada do que era antes quando não somos mutantes/E foste um difícil começo/Afasto o que não conheço/E quem vende outro sonho feliz de cidade (...); (...) eu vejo surgir teus poetas de campus, espaços/Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva/Pan-Américas de Áfricas utópicas, tûmulo do samba/Mais possível novo quilombo de Zumbi (...).”

Esse exemplo serve apenas para ilustrar a maleabilidade rítmica inerente a certas canções que, assim como *Sampa*, aceitam variações bastante acentuadas no tocante às durações silábicas.

Portanto, além de escolher a canção adequada, para a realização dessa atividade, é imprescindível reconhecer suas *unidades entoativas*. No interior de cada uma delas, o estudante/intérprete irá imprimir oscilações de celeridade que promovem ênfases expressivas do conteúdo linguístico, com base na experiência da comunicação oral cotidiana. O objetivo principal da atividade é atingido quando essas oscilações convivem com a regularidade

¹³ <https://youtu.be/Uq8cJ6PERzQ>. Acesso em 23/07/2022.

¹⁴ <https://youtu.be/Nmxxp4XQnBpw>. Acesso em 23/07/2022.

pulsante de um ostinato, realizado com percussão corporal. Ao trabalhar esse convívio, o praticante será guiado por duas regências simultâneas, a da fala e a da música. Os micro ajustes de andamento do canto irão se sobrepor à regularidade rítmica do ostinato, tudo sob responsabilidade do mesmo intérprete.

03) Sobre a definição do ostinato apropriado

O próximo passo é definir um ostinato percussivo corporal adequado à canção e, ao mesmo tempo, às possibilidades do estudante. Tal ostinato pode ser proposto pelo professor ou criado pelo estudante. Considerando-se o objetivo dessa atividade, é particularmente interessante a escolha de algum padrão rítmico que caracterize um gênero, como um samba, um baião ou outro que seja compatível com a canção em questão. Para tanto, o material do grupo Barbatuques¹⁵ pode oferecer ótimas sugestões iniciais, como nestes exemplos:

Samba

Baião

Bula:
Tchi = Estalo de dedos Tum = Mão no peito
(alternando direita e esquerda)
Opcional: substituir o “tchi” por “Pá” = Mão na perna

Figura 14: Ostinatos de percussão corporal. Fonte: adaptado de apostila de rítmica do grupo Barbatuques. Fonte: adaptado da apostila de rítmica do grupo Barbatuques.

Obviamente, o professor deve trabalhar o aprendizado do ostinato de modo que sua execução, por parte do estudante, se torne nitidamente fluida. Para isso, é essencial alternar as mãos direita (D) e esquerda (E) em cada ação, mesmo que o treinamento tenha de se iniciar em andamento muito lento. Assim, para os mesmos ostinatos sugeridos, haveria duas possibilidades:

¹⁵ http://www.abemeducacaomusical.com.br/revista_musica/ed5/artigo3.pdf. Acesso em 23/07/2022.

Samba

tum tchi tchi tum tum tchi tchi tum

ou
D E D E D E D E
E D E D E D E D

Baião

tum tchi tchi tum tchi tum tchi

ou
D E D E D E D E
E D E D E D E D

Figura 15: Propostas de “manulação” para ostinatos corporais. Fonte: elaborada pelo autor.

Quando a execução do ostinato estiver satisfatoriamente fluida, o passo final da atividade é a ação combinada, que se caracteriza como um contraponto entre duas linhas, sendo uma com pulsação irregular – a do canto – e outra com pulsação regular – a da percussão corporal.

04) Sobre a ação combinada

Embora aparentemente simples, esta prática pode se tornar um desafio considerável, mesmo para músicos mais experientes, a depender de sua trajetória de formação. Em contrapartida, o praticante irá contar, ao menos em parte, com a experiência da própria fala e da comunicação oral. A tarefa incide sobre *ação enunciativa* do canto. Para isso, além de reconhecer as unidades entoativas e enfatizar – ou, em alguns casos, até mesmo propor novos “recortes” –, o intérprete/estudante irá promover os pequenos *acelerandos* e *ritardandos* característicos da fala. Quando isso se sobrepõe à regularidade pulsante da percussão corporal, duas regências temporais concomitantes atuam sobre o praticante. Tomando como exemplo o samba *Tive sim*, de Cartola, talvez seja possível propor a seguinte analogia visual de duas, hipotéticas, interpretações. Nessa analogia é possível observar onde os fonemas se dilatam ou se contraem:

The figure shows two musical interpretations of the song 'Tive sim' by Cartola. Each interpretation consists of a rhythmic ostinato (a series of eighth notes) and lyrics placed in boxes above the notes. In the first interpretation, the lyrics are 'Ti ____ ve sim' and 'ou tro grande amor ____ antes do teu'. In the second interpretation, the lyrics are 'Tive sim' and 'ou ____ tro grande amor ____ antes do teu'. The lyrics are aligned with the notes, showing how they fit into the rhythmic structure.

interpretação 01 (cont.)

interpretação 02 (cont.)

Figura 16: Sobreposição de *unidades entoativas* e ostinato corporal em *Tive sim*, de Cartola. Fonte: elaborada pelo autor.

Na verdade, quem pratica essa sobreposição do canto (com letra) e da percussão corporal, “encarna” o meneio característico da canção popular, ora pendendo para a oralização ora para a musicalização. O que anteriormente havia sido abordado a respeito das variações de celeridade e de recorte de unidades, mas dentro do limite da *plausibilidade*, pode ser verificado, como no exemplo supracitado. Com efeito, existem algumas possibilidades de fazer deslizar, sobre o ostinato, os segmentos lírico-melódicos do autor. Porém, deve-se notar que cada segmento possui uma palavra que recebe melhor a dilatação da duração, e isso não se deve somente à sua acentuação natural (o que se restringiria a uma questão prosódica), mas a um possível ponto de inflexão da fala. De todo modo, quer a ênfase por duração incida aqui ou ali, mantém-se um compromisso em não cindir as unidades entoativas.

Em cada canção, deve-se considerar as possibilidades que o estudante tem de ajustar o ponto de equilíbrio entre *oralização* e *musicalização*, favorecendo a voz que fala dentro da voz que canta, sem perda substancial das qualidades musicais expressas na melodia. A atividade consiste, portanto, em trabalhar com micro ajustes de andamento, ao mesmo tempo em que se mantém uma percussão corporal que, dentro de sua regularidade rítmica, apresenta suas próprias distinções de timbre e acentuação caracterizantes.

Cumprir observar que, para que uma atividade como essa não se converta numa espécie de “ginástica” (Bernardes, 2001, p. 75 *apud* Horn, 2017, p. 17), é preciso se conectar ao “significado real do fenômeno musical”. Isto, em matéria de educação de adultos, passa pela relação do estudante com a canção e pela apropriação de seu conteúdo – incluindo sua compreensão da letra –, a ponto de ser capaz de se tornar seu enunciador. Naturalmente, não se faz necessária uma plena identificação com a letra, pois o comprometimento pessoal do estudante não se compara ao de um intérprete profissional. Mas, sendo a enunciação o pano de fundo dessas alterações de celeridade pelas quais o estudante recupera as irregularidades

próprias da fala, no momento em que canta e se faz acompanhamento (a partir da percussão corporal), é imprescindível que ele se aproprie do que é dito.

Também se deve lembrar que não há como propor uma atividade com tal engajamento corporal sem que o estudante perceba a si próprio, no “presente” da atividade. O *aqui* e o *agora* enunciativos (Benveniste, 1974; Tatit, 2007) compõem o *ponto de ancoragem* do enunciador. Conforme examinado anteriormente, os efeitos do andamento na relação sujeito e objeto, no interior do texto cancional fazem com que o momento da enunciação seja, ao mesmo tempo, um corte, “uma interrupção do ritmo de vida cotidiano” e um restabelecimento da continuidade, agora sob a égide das oscilações de andamento, em concomitância com a percussão corporal. Embora seja delicado afirmar categoricamente, é possível inferir que, para uma realização plena dessa atividade, é preciso estar envolvido sensualmente, ou seja, entregar-se ao prazer e sentir sabor do saber, e sobretudo, fazer-se “presente”. Afinal, como diz o pensamento poético de Paul Valéry, “Presente – é um funcionamento”¹⁶.

05) Sobre avaliação

Com base em tudo isso, para avaliar os resultados dessa atividade, é preciso ter em mente que a irregularidade rítmica do canto, embora seja produto de uma intencionalidade, não deve ser premeditada. Da mesma maneira que não se poderia antecipar as durações silábicas durante uma conversa, na realização dessa atividade, o estudante deve, enquanto mantém a regularidade do ostinato, promover oscilações que dão ênfase à expressão do conteúdo linguístico.

Sendo assim, os critérios avaliativos – previamente acordados – incidem tanto na manutenção da regularidade do ostinato quanto na imprevisibilidade das oscilações do canto. Lembrando que, a cada sílaba, quem enuncia está também responsável por micro ajustes que atualizam a compatibilidade com pulsação contínua, materializada no ostinato corporal¹⁷. Essas decisões do estudante devem, portanto, decorrer de sua relação com aquilo que diz enquanto canta, ou seja, de sua compreensão da letra. Na avaliação, portanto, se observa, sobretudo, o modo pelo qual o estudante assume o controle do fluxo temporal, com base naquilo que diz enquanto canta.

¹⁶ Valéry (1973, p. 1390) *apud* Tatit (2007, p. 259).

¹⁷ O professor, caso julgue pertinente, pode, porventura, acompanhar o estudante, utilizando algum instrumento harmônico. Esse acompanhamento pode servir de parâmetro, tanto para as questões relativas ao ritmo quanto à relação melodia/harmonia.

PARA FINALIZAR

A voz é o veículo indispensável da canção. Os atavismos implicados no cantar – em especial quando cantamos para outros ouvirem – ativa nossa sensibilidade para o momento presente de uma maneira singular. Ao mesmo tempo, a voz tem sido instrumento musicalizador por excelência. Não se tem notícia de uma instância de ensino e aprendizagem de música que dispense por completo o uso da voz, em vocalizações de todo tipo de intenção expressiva e articulação sonora. Quando, neste estudo, posicionamos o estudante no lugar do intérprete da canção, em nenhum momento o colocamos diante de questões de técnica vocal. Todo o trabalho se dirige, de fato, a um aprimoramento rítmico intrinsecamente relacionado à enunciação da letra da canção em concomitância com uma rítmica regular expressa pela mesma pessoa. Isto é, um aprimoramento rítmico livre da leitura e altamente desafiador, produto de uma *intencionalidade enunciativa* e intimamente relacionado ao que a Semiótica da Canção denomina “oralização”.

Sabemos que a voz participa do momento de criação, quando o compositor exercita sua imaginação, cantando internamente, ou quando experimenta sua criação, na própria voz. Seus cálculos subjetivos se baseiam em sua experiência, como falante e como cantor, ainda que no seu íntimo (muito embora, a maioria dos compositores do nosso tempo atue também como intérprete de suas próprias canções). Baseiam-se também no seu convívio com o próprio cancionista, do qual depreendem as características de uma linguagem partilhada. Tudo isso se articula ainda com fatores de ordem puramente musical, como fórmulas melódicas, padrões rítmicos e harmonia. As intenções entoativas, portanto, já integram a composição, e estão impressas no perfil das melodias. Todavia, é o intérprete – aqui sincretizado com a figura do estudante – que poderá dar ênfase às regularidades que asseguram a *forma musical* ou às irregularidades que atendem pela *força entoativa*. Por partilharem o mesmo contexto cultural e linguístico, tanto compositores quanto intérpretes, e mesmo os ouvintes, dispõem das mesmas condições, enquanto falantes, de avaliar a compatibilidade entre o que se diz e o modo como se diz. A atividade prática descrita desafia os estudantes a conjugar as características irregulares da fala – no tocante às durações silábicas – com o projeto musical predeterminado por um compositor.

Ao considerar estas questões no contexto da Educação Musical de adultos, buscou-se encontrar estímulos à desenvoltura rítmica dos estudantes, com base na canção popular. Buscou-se também promover um desenvolvimento que não fosse baseado em leitura, mas em um outro tipo de experiência: com a canção e com a comunicação oral. A associação do canto com a percussão corporal, além ser presumivelmente acessível aos estudantes, cria condições para uma aprendizagem (via corpo) de duas

questões fundamentais para a Semiótica da Canção: a *força entoativa e forma musical*.

Por fim, vale dizer que a aproximação entre a Semiótica da Canção e a Educação Musical, até a data da escrita do presente artigo, é um assunto praticamente inexplorado. Espera-se que este seja um estímulo a outras contribuições nessa mesma direção.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 1995.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes. 1989.

DESSONS, Gérard. 2006. Émile Benveniste, *l'invention du discours*. Paris: Éditions in Pres. 2006.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CUDDY, Lola L. Melody comprehension and tonal structure. In: TIGHE, Thomas J. (eds). *Psychology and music: the understanding of melody and rhythm*. New York: Psychology Press, 1913.

HORN, Suelena de Araujo Borges. O ensino de percepção musical como prática: uma análise a partir de conceitos de Pierre Bourdieu. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 1-26, 2017.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MOLINA, Sergio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 152 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SEGRETO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. 433 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Carmem Luci da Costa. O estudo do texto em uma perspectiva enunciativa de linguagem. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 34, p. 419-433, 2018.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Publifolha, 2004.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 2007.

TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, L.; Lopes, I. *Elos de melodia & letra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra História das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em 26/08/2022, aprovado em 13/10/2022

Kristoff Silva é doutor em Música (Linha de pesquisa: Educação Musical, sob orientação da Prof.^a Dra. Heloísa Feichas), mestre em Música (Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Freire e coorientação do Prof. Dr. Luiz Tatit e possui graduação em Bacharelado pela Universidade Federal de Minas Gerais (1998). Em 2011 estreou na Sala São Paulo a peça *Três ou mais canções para voz e quarteto de cordas*, composta sob encomenda da Fundação Osesp e interpretada pelo próprio autor junto ao Quarteto de Cordas da Osesp. Em 2008 recebeu a Bolsa de Criação Artística da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Foi premiado com a terceira colocação no Prêmio VISA/Compositores e foi também contemplado em importantes seleções nacionais como o Petrobrás Cultural e o Natura Musical e estaduais como o Música Minas e Programa Música Independente. Escreveu o Livro de Partituras de José Miguel Wisnik e é um dos responsáveis pelo Cancioneiro Elomar. É também compositor de canções, autor de trilhas para teatro, dança e televisão. Possui um DVD (Kristoff Silva ao vivo) e três CDs gravados: DERIVA (2013), Em PÉ NO PORTO (2007) e A OUTRA CIDADE (2003). Atualmente é professor substituto no Departamento de Música (CMUS) da Universidade Federal de São João Del Rei. <https://orcid.org/0000-0001-6101-4391>