

Multimodalidade da linguagem e Metáforas Visuais e Verbais

Relações intersemióticas na canção: a produção de sentido na canção Su'l Castèl de Mirabèl*

*Patrícia Pereira Porto***

Resumo

A canção é uma linguagem multimodal que associa música e palavra, sendo seu sentido construído através da interação entre ambas as linguagens. O presente artigo pretende demonstrar como acontece a produção de sentido na canção Su'l Castèl de Mirabèl, que será analisada sob seu aspecto musical e a partir das categorias de análise da narrativa de Roland Barthes, buscando estabelecer as relações entre a linguagem verbal e musical. A construção de sentido em uma canção só acontece na transversalidade entre as linguagens que a constituem e seu contexto social, cultural e cognitivo.

Palavras-chave

Canção; imigração italiana; linguagem multimodal; construção de sentido

Abstract

The song is a multimodal language that combines music and word, its meaning being constructed by the interaction between both components. This article intends to demonstrate how the meaning production occurs in the song “Su'l Castèl de Mirabèl”, which will have its musical aspect analyzed according the narrative analysis categories of Roland Barthes, aiming to define the relations between the musical and verbal languages. The construction of the meaning in a song only happens in the transversality between the languages that are part of him, along with his social, cultural and cognitive context.

Keywords

Song; italian imigration; multimodal language; meaning construction

* Artigo de autora convidada para o dossiê.

** Aluna no Programa de Doutorado em Letras (Associação Ampla UCS/UniRitter). Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPel.

Introdução

O sentido de uma canção está subordinado a um conjunto de elementos significativos (sonoros e textuais) os quais atuam reciprocamente em sua construção. Devido ao fato de se constituir como uma linguagem multimodal, sua construção de sentido dependerá de uma série de fatores que compreendem não apenas a inter-relação entre as distintas linguagens que a compõem (musical e verbal), como também elementos extrínsecos à linguagem propriamente dita, ou seja, aspectos sociais, culturais e cognitivos.

Este artigo tem como objetivo compreender o processo de construção de sentido na *performance* das canções que compõem o acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana e, a partir disso, identificar de que forma os sentidos atribuídos à sua *performance* contribuem para a manutenção de uma memória da imigração italiana.

O acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana foi criado pelo Projeto ECIRS¹ – Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul – que realizou na década de 1980 o registro das canções interpretadas na Região de Colonização Italiana, o que resultou em um acervo de aproximadamente 400 canções.

O presente artigo pretende discutir como acontece a produção de sentido em uma canção narrativa, levando em consideração tanto os aspectos textuais quanto musicais, buscando, assim, demonstrar que o sentido em uma linguagem de natureza intersemiótica como a canção só pode ser construído na transversalidade entre suas linguagens e seu contexto.

Para tanto, é utilizado como objeto de análise a canção *Su'l Castèl de Mirabèl*², que é estudada em seu aspecto textual a partir das categorias de análise da narrativa de Roland Barthes, análise esta que é relacionada com uma breve apresentação de seus aspectos musicais, buscando demonstrar o processo de construção de sentido na canção. Como o sentido não emerge apenas da relação entre as linguagens como também a seu contexto, a análise da *performance* musical da canção é realizada a partir de dois registros distintos: o primeiro realizado pelo projeto ECIRS na década de 1980, e o segundo realizado no ano de 2011, por ocasião do Festival da Cantoria de Santa Tereza – RS. A comparação entre as interpretações permitirá identificar se as diferenças na *performance* da canção, decorridos trinta anos após o primeiro registro realizado pelo ECIRS, modificaram o sentido atribuído à sua prática.

O artigo está dividido em duas partes, sendo que a primeira traz considerações

¹ ECIRS – Atualmente integrado ao Instituto Memória Histórica e Cultural da Universidade de Caxias do Sul.

² A canção *Su'l Castèl de Mirabèl* compõe o acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana.

sobre a intersemioticidade da canção e sobre sua atuação enquanto formadora de sentidos, e a segunda parte pretende estabelecer que o sentido em uma canção acontece somente na inter-relação entre os elementos que a constituem, utilizando para tanto a análise da canção supracitada.

A canção como linguagem multimodal

A canção pode ser considerada uma linguagem multimodal, não apenas porque alia elementos da linguagem musical (melodia, harmonia, ritmo) com elementos da linguagem verbal, como também pelo fato de que a própria linguagem musical em si (sem a letra) possibilita a construção de sentidos.

As linguagens são formas de comunicação, sendo esta realizada através da emissão de códigos que são decodificados por um receptor. Tais códigos são construídos culturalmente e o sentido a eles atribuído será gerado através da interação e inter-relação entre elementos lingüísticos, socioculturais e cognitivos.

A ação integrada entre duas linguagens diferentes na canção (verbal e musical) a caracteriza como uma linguagem de natureza intersemiótica, já que o sentido se dá na inter-relação entre os elementos constituintes de cada linguagem individualmente, assim como na inter-relação das linguagens entre si, o que permite a criação de novos sentidos e significados. Tanto o aspecto musical quanto o verbal da canção são formadores de sentido, sentido este que também estará condicionado ao meio e à estrutura a qual a canção será criada e reproduzida. No caso do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana, a própria escolha interpretativa possui uma significação, visto que os motivos que levam à escolha do repertório, sejam eles políticos, sociais, ideológicos ou até mesmo técnicos, e sua posterior *performance*, é potencialmente geradora de sentido para a comunidade envolvida.

Para Mikhail Bakhtin, o sentido é construído através da relação de perguntas e respostas no processo de compreensão, revelando-se “em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio”. (BAKHTIN, 2003b, p.368) Para o autor, as relações entre cultura e sociedade se estabelecem a partir do diálogo, isto é, elementos extralingüísticos que se vinculam aos enunciados, que por sua vez refletem as condições e finalidades das atividades humanas através do conteúdo temático, forma e estilos composicionais. (BAKHTIN, 2003a)

Dessa forma, pode-se entender que a formação de sentido na canção não se dá a partir de uma linguagem ou outra, mas sim da amálgama entre a linguagem verbal e musical. No que se refere ao sentido atribuído às práticas das canções de imigração

italiana, se faz necessário considerar como vozes discursivas tanto os aspectos textuais quanto os musicais, ou seja, a letra das canções, as melodias, ritmos, harmonias e, dependendo do caso, o acompanhamento instrumental. Todos esses elementos podem ser interpretados como vozes enunciativas do discurso musical.

A discussão sobre os princípios formadores do discurso musical e, mais especificamente, sobre o significado em música, encontra-se, devido à complexidade do assunto, ainda distante de uma conclusão efetiva. Talvez um dos principais problemas dessa discussão seja o fato de que a linguagem verbal e a linguagem musical possuam similaridades em sua estrutura, motivando o emprego de teorias afins ao estudo de ambas, mas ao mesmo tempo são constituídas por materiais muito distintos. Segundo Lian:

Assim como se verifica na linguagem, a música possui uma dimensão gramatical e uma dimensão semântica. Sem gramática (nela incluindo sintaxe e léxico) não pode haver um “discurso” internamente coerente. Por outro lado, a existência de um discurso coerente implica uma dimensão semântica, ainda que contextual e verificável apenas a *posteriori*, o que parece ser exatamente o caso do discurso musical. (LIAN, 2005, p. 5)

Conforme o exposto acima, podemos observar que uma das principais dificuldades em se aplicar as teorias linguísticas ao estudo da linguagem musical decorre do fato de que, em música, não há referências fixas, sendo sua atribuição de sentido um ato essencialmente subjetivo.

Devemos considerar como componentes formadores do sentido em música a escolha da “linguagem” que determinará a composição musical (tonal, modal, polifônica, atonal, eletroacústica, etc.), a organização estrutural da obra, o material a ser utilizado em sua execução (instrumentos musicais, formação instrumental/vocal, computadores, sintetizadores, etc.) e, principalmente, o local e destinatário da *performance*. Esse último fator é determinante no sistema, pois será exatamente o destinatário (coletivo) que atribuirá sentidos através dos quais os significados sociais serão (re)construídos .

O processo de escuta musical é um ato potencialmente criativo e gerador de significados. Estes são construídos, em um primeiro momento, a partir de um sistema de relações gestálticas, em que estão envolvidos os processos de escuta a partir dos hábitos (antigos e novos) e formação de expectativas de cada indivíduo. Todavia, os hábitos e expectativas individuais são também formados a partir de seu universo social e cultural, a partir de suas crenças e memórias.

O problema ao se propor a existência de um significado em música (que por toda sua “carga linguística” implica um sentido específico), advindo de um código de

comunicação entre compositor (emissor) e ouvinte (receptor), é o fato de que para haver comunicação, emissor e receptor precisam dominar os referidos códigos, o que nem sempre acontece. Dessa forma, poder-se-ia pensar que aquele que não conhece o código não atribuirá sentido à música.

Por esse motivo, opera-se, neste artigo, com o conceito de significação musical, já que o significado se constitui como uma propriedade do processo de significação³. Ou seja, não se está trabalhando com a ideia de código-retórico musical, mas sim com a ideia de espaço conceitual, por meio do qual os hábitos de escuta (culturais, históricos, sociais e individuais) determinam a significação musical. Conforme Oliveira:

Há pouco falamos em obra musical enquanto propriedade de um acoplamento entre um ouvinte e estruturas sonoras, em algo que chamamos de *experiência musical*. Note-se que esse acoplamento é muito diferente de um sistema de comunicação. [...] Ouvintes diferentes podem ter crenças e hábitos diferentes, e isso resultará em formas diversificadas de conexão com os fenômenos musicais. Não pode existir *um* significado em uma obra musical, mas possibilidades múltiplas de significação que são específicas de cada acoplamento. Significados, nesta visão, são as propriedades de um processo de significação, são os interpretantes finais de uma semiose. O que é importante, neste contexto, acreditamos, não é estudar e descrever os significados de uma obra musical, mas quais são os processos de significação, como eles se dão e quais são as características das propriedades desses processos, descritas pelas teorias do emergentismo, da auto-organização e da criação. (OLIVEIRA, 2010, p. 215-216)

Ao se tentar entender a prática musical como geradora de sentido – e mais especificamente, ao se tentar estabelecer como se dá o processo de (res)significação musical na prática do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana – precisamos considerar não apenas o processo musical (*performance*) como, inclusive, os processos inferenciais (cognitivos) que atuam na significação musical, o que fornece as bases para o entendimento da canção.

Existe uma relação intrínseca entre o individual e o coletivo no processo de construção de sentido a partir da prática musical. O universo cultural, os hábitos, as crenças sociais incorporam-se aos processos inferenciais de escuta individual, visto que a mente constrói sentido a partir da relação do homem com o social, com o mundo. Da mesma forma, o sentido atribuído pelo social é construído a partir da significação trazida ao coletivo por cada indivíduo.

A construção de sentido em uma canção narrativa

A canção é uma composição que não abandona a sua riqueza ou particularidade enquanto música em si. Porém, o texto da canção tem a tarefa de aproximar a expressividade musical ao dramatismo e à afetividade patentes no discurso textual.

³ Trata-se de concepção sobre significado e significação musical tomada de empréstimo de Luis Oliveira,

Este artigo pretende demonstrar como a linguagem musical e verbal presentes na canção atuam na construção de sentido. Apesar de serem linguagens distintas, o sentido de uma canção só acontece na inter-relação entre ambas as linguagens. Uma ou outra, individualmente, podem gerar sentidos, mas serão outros.

Para tanto, será utilizada como demonstração a canção *Su'l Castèl de Mirabèl*, que faz parte do acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana. Por se tratar de uma canção narrativa, o estudo da parte textual é realizado a partir das categorias de análise da narrativa de Roland Barthes, análise que está relacionada com a linguagem musical, buscando demonstrar como esta atua no processo de significação da canção. Além disso, busca-se averiguar se as diferenças na *performance* da canção, decorridos trinta anos após o primeiro registro realizado pelo ECIRS, modificaram o sentido atribuído à sua prática.

Roland Barthes entende como problemática a relação entre língua e música existente na canção, classificando como “grão” essa dupla postura da voz: música e língua. Para ele, o “grão” seria “a materialidade do corpo falando a língua materna: a letra, possivelmente; a significação, seguramente.” (BARTHES, 1986, p. 265, tradução nossa)

Dando seguimento à problematização, utiliza os conceitos de feno-canto e geno-canto, a partir do paradigma teórico emprestado de Julia Kristeva⁴, para diferenciar seu conceito de “grão” das outras qualidades da música vocal. Assim, feno-canto seriam todas as características que procedem da estrutura da língua cantada, tudo o que na execução está a serviço da comunicação, representação e expressão. Já geno-canto seriam o volume que a voz canta e diz, o espaço em que germinam as significações desde o interior da língua e em sua própria materialidade, ficando assim distante à comunicação, à representação e à expressão. (BARTHES, 1986, p. 265)

Citando Panzéra, seu professor de canto, Barthes reflete sobre a importância do “desgaste próprio de uma língua que vive”, pois é aí que se encontra a verdade da língua e não sua funcionalidade, aí se encontra sua significação. A partir dessa perspectiva, defende que a fonética coloca um freio nas tentativas de redução expressiva que toda cultura se empenha a operar sobre o poema e a melodia. (BARTHES, 1986, p. 267) No entanto, essa significação só pode ser definida como a fricção entre a música e a língua, o que em absoluto não é a mensagem. O que se deve produzir no nível de geno-canto é

em sua tese “A emergência do significado em música” (2010).

⁴Julia Kristeva: linguísta e crítica literária de expressão francesa. Estudou a literatura a partir de elementos da linguística e da psicanálise em obras como *Le Texte du roman* (1970) e *Polylogue* (1977).

uma escritura em forma definitiva, uma “escritura cantada da língua”. (BARTHES, 1986, p. 268)

O registro das canções de imigração italiana realizado pelo ECIRS na década de 1980 pode ser elucidada com base nas problematizações de Barthes sobre a questão fonética e sobre a significação do gênero canção. Em boa parte das canções registradas, a melodia estava incorporada ao texto, quase como se estivesse subordinada a ele, ficando evidente que o dialeto, a “pronúncia imperfeita” e o conteúdo expressivo do texto eram elementos que não deveriam ser alterados em prol de uma “expressividade artística”. A significação e o sentido dessas canções estava no narrar musicalmente, mas sem pretensões de nenhuma outra ordem que não a de dar sentido à sua história, à sua cultura: rememorar e (re)construir um memória.

Entretanto, é importante estabelecer que a prática das canções está se modificando através do tempo. Antes a transmissão e aprendizado das canções dependiam quase que exclusivamente do contato social entre amigos e familiares e da memória dos cantores. Atualmente, os coros se mantêm geralmente sob a orientação de um regente, modificando a relação do indivíduo e do grupo com a prática de cantar. Eles cantam de acordo com o repertório, os arranjos e as orientações passadas pelo regente. Mesmo que em situações familiares ou sociais esse indivíduo cante de forma espontânea, as informações adquiridas na situação de ensaio de coro se mantêm com ele na prática do canto.

Com isso não se quer dizer que as canções na atualidade não sejam mais executadas de forma espontânea, e que a transmissão de conhecimento não aconteça mais de forma oral, apenas se está registrando que o papel de um conhecimento “formal” na prática das canções, de uma “cultura letrada” tem ganhado, no decorrer desses trinta anos, cada vez mais espaço.

Para Barthes, na arte da pronúncia a música se aproxima da língua e encontra nesta o que ela tem de musical, mantendo assim a perfeita coalescência da linha do sentido (a frase) e a linha da música (o fraseado). Para que a música irrompa na língua, é necessária uma certa capacidade física da voz, um “cantar com todas as forças”, uma “voz em grito”. Esta seria a maneira própria da canção popular, é onde voltamos a encontrar a estética do sentido. (BARTHES, 1986, p. 277) Para o autor, texto e música são formas de expressão com características muito distintas. Para o autor, a música é uma qualidade da linguagem:

Mas esta qualidade da linguagem não tem nada a ver com as ciências da linguagem (poética, retórica, semiologia), pois ao voltar-se qualidade, a parte da linguagem promovida é o que esta não diz, o que não se articula. No não dito é onde se alojam

o gozo, a ternura, a delicadeza, a satisfação, os mais delicados valores do imaginário. A música é à sua vez o expresso e o implícito no texto: o que está pronunciado (submetido a inflexões), mas não articulado: o que a sua vez está fora de sentido e sem sentido, metido plenamente nessa significância que a teoria do texto tenta hoje em dia postular e insinuar. A música, como a significância, não tem a ver com nenhuma metalinguagem, senão somente com um discurso sobre valor, o elogio: um discurso apaixonado; toda relação “satisfatória” - satisfatória enquanto consegue dizer o implícito sem articulá-lo, a saltar por cima da articulação sem cair na censura do desejo ou na sublimação do indizível – possa com justiça receber o qualificativo de *musical*. É possível que as coisas só tenham valor por sua força metafórica; é possível que esse seja o valor da música: o de ser uma boa metáfora. (BARTHES, 1986, p. 278)

De acordo com o acima exposto, pode-se entender que a música teria a capacidade de comunicar o indizível, se aproximando, dessa forma, da linguagem metafórica.

Partindo-se das categorias de análise de Barthes (1973), é possível conceber as canções narrativas do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana como uma fusão entre o discurso metonímico e metafórico. Para o autor, “o sentido de uma metáfora é o de se opor a tal outra imagem ou de ser mais intensa que ela em um ou muitos graus”. (BARTHES, 1973, p. 210)

Dessa forma, pode-se sugerir que a linguagem musical existente na canção cumpre um papel de linguagem metafórica, enquanto sua narrativa verbal constitui-se uma metonímia. Segundo as categorias de análise da narrativa do autor, os *Índices* correspondem a relatos metafóricos e as *Funções* a relatos metonímicos, “uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras a uma funcionalidade do ser”. (BARTHES, 1973, p. 32) Assim, o aspecto musical da canção encontra-se no eixo paradigmático, e o aspecto verbal da canção, no caso específico, uma narrativa, encontra-se no eixo sintagmático.

Para Barthes, a metonímia e a metáfora não são excludentes entre si, pelo contrário, ambas são necessárias a qualquer discurso, são mecanismos que interagem na construção de sentido. Por se tratar de uma linguagem multimodal, os processos de construção de sentido na canção narrativa estão relacionadas à produção metafórica e metonímica em sua complexidade sistêmica.

Dito de outra forma, os sentidos atribuídos à canção narrativa acontecem na inter-relação entre o eixo paradigmático ou metafórico e o eixo sintagmático ou metonímico. Ambos são resultantes dos mesmos processos cognitivos e de produção de significado, já que o processo metafórico implica, muitas vezes, no encaixamento de um processo metonímico.

Para o autor, a narrativa apresenta três níveis de descrição: o das funções, o das

ações e o da narrativa. Os três níveis estão ligados entre si segundo um modo de descrição progressiva.

	Narração - índices (informações)
NÍVEIS DE DESCRIÇÃO	Ações - Funções/Núcleos/Catálises
	Funções - Unidades funcionais (unidades mínimas)

O primeiro passo da análise é, segundo Barthes, definir as unidades narrativas mínimas e ter a significação desde o princípio como critério da unidade⁵. Nas páginas seguintes, a canção *Su'l Castél de Mirabél*, do acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana é analisada segundo as categorias de análise da narrativa do autor, assim como apresentam-se algumas relações com a linguagem musical, visando observar o papel desta no discurso da narrativa.

Su'l Castél de Mirabél

A canção *Su'l Castél del Mirabél* apresenta três formas de narrativa, a saber: um narrador oculto, um personagem oculto e o personagem do filho do rei.

A primeira e segunda estrofes são apresentadas por um narrador oculto, que conta sobre uma jovem que cantava, no Castelo de Mirabel:

Sul castèl del mirabèl
sul castèl del mirabèl
de mirabèl
ghè una giòvane che canta
sul castèl del Mirabèl
ghe una giòvane che canta.

La cantava tanto ben
E la cantava tanto ben
e tanto ben
che fino in Francia i la sentuda
la cantava tanto ben
e tanto ben
che fino in Francia i la sentuda.⁶

Pode-se perceber, nessas duas primeiras estrofes, a relação, citada anteriormente, entre discurso metonímico e discurso metafórico existente na canção. A primeira estrofe tem caráter metonímico, é uma narração. Já a segunda estrofe tem caráter metafórico, visto que o narrador se utiliza de uma metáfora para enfatizar a qualidade da jovem enquanto cantora “che fino in Francia i la sentuda”.

⁵ Segundo Barthes, *unidade* é todo segmento da história que se apresenta como o termo de uma correlação.

⁶ *No castelo de mirabel / no castelo de mirabel / de mirabel / há uma jovem que canta / no castelo de mirabel / há uma jovem que canta. Ela cantava tão bem / ela cantava tão bem / e tão bem / que até em França era ouvida / ela cantava tão bem / que até*

Na terceira estrofe, temos uma narrativa mista, já que na primeira parte ainda predomina o narrador oculto e na segunda parte se inicia um diálogo a partir do filho do rei.

La sentuda el fiól de un rè
la sentuda el fiól de un rè
el fiól de un rè
e dimandò chi lè che canta
la sentuda el fiól de un rè
e dimandò chi lè che canta.⁷

O personagem oculto entra na quarta estrofe, respondendo ao questionamento do príncipe. Não existe nenhuma indicação na canção sobre quem seria esse personagem, podendo-se assim entender, a partir de Barthes, que esse personagem oculto se apresenta como um agente narrativo, visto que sua importância não se dá como ser, mas sim como participante.

Lè la figlia del paisàn
lè la figlia del paisà
e del paisàn
che la lavóra la canpagna
lè la figlia del paisàn
che la lavóra la canpagna.⁸

No que se refere ao aspecto musical, a canção apresenta características em sua estrutura harmônico/melódica que parecem auxiliar a intenção narrativa. Tanto no registro realizado na década de 1980 quanto no registro de 2011, cada estrofe da canção é organizada a partir de frases que são cantadas em uníssono/oitava⁹ e frases cantadas a partir de uma harmonização baseada no sistema tonal¹⁰, sendo que esta harmonização aparece somente nos versos conclusivos da oração. Vejamos o exemplo a partir do texto:

“Sul Castèl del Mirabèl, sul Castèl del Mirabèl, de Mirabèl” –
Uníssono/Oitava
“ghè una giòvane che canta” - Vozes harmonizadas tonalmente
“sul Castèl del Mirabèl” – Uníssono/Oitava
“ghe una giòvane che canta” - Vozes harmonizadas tonalmente

em França era ouvida.

⁷ A ouviu o filho de um rei / a ouviu o filho de um rei / filho de um rei / e perguntou: quem é que canta? / a ouviu a filha de um rei / e perguntou: quem é que canta?

⁸ É a filha do camponês / é a filha do camponês / do camponês / que trabalha na lavoura / é a filha do camponês / que trabalha na lavoura.

⁹ Uníssono e oitava: uníssono são várias vozes cantando a mesma nota. Oitava se refere a uma mesma nota reproduzida em região mais aguda ou mais grave.

¹⁰ *Sistema Tonal*: música que apresenta uma hierarquia entre as notas utilizadas, girando em torno de uma nota principal. Baseia-se em estruturas funcionais determinadas, gerando um "percurso" harmônico e melódico com tensões e repousos mais complexos. Sua estrutura se resume a uma construção harmônica baseada nas regiões de tônica (nota ou acorde principal da harmonia, que determina o nome da tonalidade), dominante (segunda nota ou acorde mais importante em uma tonalidade) e subdominante (quase tão importante quanto a dominante, pode por vezes exercer a função desta).

Essa ideia fica ainda mais clara ao observarmos a partitura:

Figura 1 – Estrutura de harmonização das vozes na canção *Su'l castèl de Mirabèl*

Su'l castèl de Mirabèl

Transcrição da letra: não informado
Tradução da letra: não traduzido
Transcrição musical: Patricia Porto

Coral Irmãos Fabro - Farrroupila
Registro realizado pelo Projeto ECIRS
Década de 1980

$\text{♩} = 70$

Soprano
Tenor
Baixo/Baritone

UNÍSSONO/OITAVA

S
T
B

VOZES HARMONIZADAS **UNÍSSONO/OITAVA^{de}**

S
T
B

VOZES HARMONIZADAS

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Esse princípio de estrutura harmônico/melódica se mantém em todas as estrofes da canção. Não se pode deixar de observar que as duas últimas frases de cada estrofe são repetições da ideia já exposta, com pequenas variações, o que acontece também com a estrutura melódica da canção: repetição com pequenas variações.

Ambas as versões da canção (registro da década de 1980 e registro de 2011) apresentam a forma AB, sendo que a interpretação registrada no ano de 2011 possui uma introdução de 12 compassos com dois violões de cordas de aço, sendo um destes de 12 cordas.

Figura 2 – Estrutura formal da canção *Su'l castèl de Mirabèl*

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 3 – Introdução de violão na canção *Su'l castèl de Mirabèl* (registro de 2011).

Su'l castèl de Mirabèl

Fonte: Imagem produzida pela autora.

O ritmo varia pouco entre as duas versões da canção registrada, sendo que a modificação identificada foi provavelmente ocorrida no decorrer do aprendizado oral ou provocada pela escolha de arranjo vocal dos grupos que a interpretaram. O andamento¹¹ das canções tem variação significativa entre os registros, sendo que a interpretação da década de 1980 acontece em um *andantino* (70 bpm) e a interpretação registrada no ano de 2011 acontece em andamento *majestoso/moderadamente rápido* (90 bpm). Possivelmente a utilização de acompanhamento instrumental na versão atual tenha contribuído para aumentar a velocidade do andamento, apesar de que devemos considerar que existe uma tendência evolutiva na prática musical de se cantar e tocar em

¹¹ *Andamento*: é o grau de velocidade do pulso musical. Geralmente é determinado no início de uma música ou no decorrer desta. Os termos são geralmente em italiano, porém alguns compositores os descrevem em língua materna. BPM (batidas por minuto) é a medida utilizada na indicação do andamento.

registros mais agudos e andamentos mais rápidos.

Em ambas as interpretações a canção se baseia no sistema tonal como ordem de construção melódica e harmônica, resumindo-se às regiões de tônica (I), dominante (V) e subdominante (IV). A melodia na introdução do violão da interpretação de 2011 provoca uma “sensação modal” em sua escuta. Sobre esse aspecto, é preciso comentar que, desde o início do século XX, existe uma tendência à utilização da harmonia tonal de maneira não ortodoxa, tanto na música “erudita” quanto na música “popular”. A organização harmônica se mantém ao redor dos pilares principais da harmonia tonal (tônica, dominante e subdominante), no entanto, não obedece ortodoxamente às regras de encadeamento harmônico tonal. Exemplos dessa utilização não ortodoxa da harmonia tonal são evidentes em gêneros como *blues*, *rock* e *pop*, entre inúmeros outros. Da mesma forma, a canção analisada demonstra uma utilização não ortodoxa do sistema tonal.

A canção apresenta semelhança estrutural (forma AB) e rítmica com a *Polca*¹². No caso em questão, o ritmo binário composto de *Su'l castèl de Mirabèl* traz semelhanças com a *Polca Paraguaia* e *Chamamé* (esta uma variação da *Polca Paraguaia* com características do regionalismo argentino).

A característica rítmica básica da *Polca Paraguaia* e *Chamamé* é a simultaneidade do compasso binário composto sobre uma base ternária. Segundo Evandro Higa, a “adoção dessa fórmula gráfica foi sendo fixada aos poucos durante a primeira metade do século XX pelos músicos e compositores paraguaios, razão porque também encontramos partituras impressas naquele período que utilizam compassos binários e ternários simples”. (HIGA, 2010, p. 10)

A semelhança com a *Polca* pode indicar tanto uma influência do gênero na prática da canção no momento da chegada dos imigrantes na Serra Gaúcha, já que estava bastante em voga na Europa, como também pode indicar uma regionalização do gênero devido à proximidade do Rio Grande do Sul com os países como Paraguai e Argentina.

A partir da análise da canção *Su'l Castèl de Mirabèl* foi possível estabelecer que o sentido a ela atribuído é determinado pela inter-relação entre as linguagens musical e verbal assim como pelo seu uso coletivo. Sua situação de *performance* tem papel fundamental nos processos de construção de sentido, visto que o local e o receptor são

¹² *Polca*: dança popular oriunda da região da Boêmia (República Tcheca), geralmente executada em compasso binário simples e em andamento alegre. A Polca foi muito famosa no Brasil a partir de 1858, quando passa a ser cultivada por compositores de teatro musicado e grupos de choro e funde-se com outros gêneros de música

determinantes na escolha das formas de interpretação, dos discursos que serão empregados, influenciando inclusive sua construção (gramatical) musical.

Pode-se tomar como exemplo o fato que a utilização de violões e o aumento no andamento da canção na *performance* registrada no ano de 2011 a relaciona mais fortemente com a dança polca, remetendo inclusive a uma regionalização do gênero, provocando, por seu caráter “alegre”, uma sensação de “euforia”, o que não acontece no registro da década de 1980. Da mesma forma, outros elementos da análise demonstram que o sentido é individual e social, cognitivo e cultural, motivo pelo qual é constantemente (re) construído em seu momento presente.

Considerações finais

A linguagem multimodal da canção *Su'l Castèl de Mirabèl* implica em um sentido construído a partir de sua intersemiotividade, da inter-relação entre a linguagem verbal e musical. Da mesma forma que uma narrativa escrita se difere de uma narrativa oral, o processo de significação de uma narrativa cantada sempre será distinta de uma narrativa não cantada.

A partir da análise da canção, foi possível identificar que a utilização de harmonização das vozes somente nos versos conclusivos de cada oração provoca uma espécie de dramaticidade ao sentido da frase, dramaticidade esta sugerida a partir de nossos hábitos de escuta, que costumam associar o preenchimento harmônico das vozes a um maior colorido musical, provocando uma construção de sentido distinta entre a escuta de vozes cantando em uníssono em relação à escuta de vozes cantando polifonicamente.

Interessante observar que nas interpretações da canção analisada, a escolha de harmonização das vozes e consequente “dramaticidade da narrativa” se mantém a mesma em ambos os registros. Porém, o fato que a execução da canção registrada em 2011 foi realizada sob a orientação de um regente e com acompanhamento instrumental (a canção registrada na década de 1980 foi interpretada *à capela*¹³) provocou uma maior regularidade rítmica e precisão no cantar, diminuindo a “liberdade interpretativa”.

Além disso, a utilização do violão de doze cordas e o aumento no andamento de execução na canção interpretada no ano de 2011 provoca um caráter mais “alegre e dinâmico” em relação à interpretação registrada na década de 1980, afetando a construção de sentido atribuído à narrativa. A sensação de um caráter “alegre e

popular.

¹³ *À capella*: canção interpretada sem acompanhamento instrumental.

dinâmico” se refere, assim como a harmonização das vozes, aos hábitos de escuta formados a partir de nosso universo cultural/cognitivo.

Conforme colocado anteriormente, a dificuldade em se estabelecer os processos de significação em música se dá principalmente pela sua subjetividade linguística e interpretativa. No entanto, o fato de a música não poder se referir a um significado específico/concreto, não quer dizer que ela não seja formadora de sentidos. Assim como a metáfora, o sentido pode ser encontrado no que não foi dito.

Por fim, é importante colocar que não haverá sentido em qualquer forma de linguagem se sua criação não estiver relacionada a experiências culturais afins entre aquele que cria e aquele que a pratica. As experiências humanas em sociedade dizem, por vezes, muito mais sobre suas linguagens do que a linguagem em si. A própria formação dos signos está inserida em um contexto social/cultural. Os signos são construídos individualmente e socialmente, a partir do universo cognitivo/cultural.

Referências

- BARTHES, R. (org). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicaciones, 1986.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p.263-306.
- _____. Apontamentos de 1970-1971. In: BAKHTIN. M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p. 384-385.
- HIGA, E. Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS. In: CONGRESSO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR RAMA LATINOAMERICANA (IASPMAL), 9, 2010, Caracas, VE. *Anais...* Universidad Central de Venezuela, 2010. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/EvandroHiga.pdf>. Acesso: 20 jan. 2015.
- LIAN, H. *Sinfonia Titã: semântica e retórica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- OLIVEIRA, L. *A emergência do significado em música*. 2010. 278 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.