

PERDAS E GANHOS DA POÉTICA DA CANÇÃO POPULAR NA LINGUAGEM DO VIDEOCLÍPE

LOSSES AND GAINS IN POETICS OF POPULAR SONG MOTIVATED BY THE VIDEO CLIP LANGUAGE

Sílvia Antonio Luiz Anaz¹

Resumo: Este artigo faz uma análise do processo de tradução intersemiótica das linguagens verbal (letras) e sonora (música) da canção popular para a linguagem audiovisual do videoclipe. Para fazer isso, são aplicados nesta investigação os conceitos da Semiótica Peirceana para análise dos processos de construção dos sentidos expressos pela mesma canção em diferentes modos de fruição. Além da gramática especulativa da Semiótica de Charles Sanders Peirce, a metodologia emprega também conceitos semióticos elaborados por Umberto Eco e Roland Barthes, para estudar os sentidos que são construídos na poética das letras das canções. A conclusão apresenta o potencial de transformações – limitadoras ou expansivas – dos sentidos expressos pela canção popular quando ela é associada a imagens em sua tradução intersemiótica na linguagem audiovisual do videoclipe.

Palavras-chave: Semiótica; Tradução Intersemiótica; Canção Popular; Videoclipe.

Abstract: This essay aims to analyze intersemiotic translation process between the verbal (lyrics) and musical aspects of popular song and the video clip language. In this investigation, we apply the Semiotic concepts of Peirce to understand the building of meanings expressed by the same song in different ways of fruition. Besides Peirce's Semiotics speculative grammar, the methodology also includes Semiotics concepts developed by Umberto Eco and Roland Barthes. The conclusion shows the potential of meaning transformations expressed by popular song when it is associated to images in its Semiotic translation in the video clip audiovisual language.

Keywords: Semiotics; Intersemiotic Translation; Popular Song; Video Clip.

Introdução

A canção popular tornou-se, a partir da segunda metade do século XX, uma das mais bem sucedidas manifestações artísticas, principalmente em função de sua popularização junto aos jovens. Esse fenômeno foi o resultado da combinação de alguns fatores, sendo os principais: o surgimento de gêneros musicais feitos por e para adolescentes, como o rock; a consolidação da juventude como um promissor e poderoso mercado consumidor; e a

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (sanaz@uol.com.br).

facilidade para a difusão da canção em larga escala graças aos avanços tecnológicos dos meios de comunicação de massa.

Esse tipo de canção popular, que se consagrou a partir do final da década de 1950 como um das mais bem sucedidas manifestações artísticas da história – em termos estéticos e comerciais – não se diferenciava em sua essência da canção entoada pelos trovadores na Alta Idade Média, cerca de sete séculos antes: ela mantinha-se como a junção de duas linguagens, a musical, composta por ritmo, melodia e harmonia; e a linguagem verbal, composta pelos trechos literários, versificados ou não, de suas letras.

Na década de 1980, no entanto, a fruição cotidiana da canção deixa definitivamente de limitar-se aos seus aspectos musicais e verbais. O surgimento do videoclipe, impulsionado principalmente pelo nascimento da Music Television (MTV), canal a cabo norte-americano especializado em música, incorporou à canção popular veiculada pelos meios de comunicação de massa um terceiro elemento: o visual.

Neste artigo, procuramos demonstrar, a partir de um estudo de caso, como a linguagem audiovisual do videoclipe impacta na fruição dos elementos sonoros e verbais originais da canção popular. Nossa hipótese é de que a introdução de um novo sistema de signos, o das imagens, transforma o processo de semiose da canção, a ponto de alterar os sentidos gerados em uma interpretação baseada no plano lítero-musical original. Assim, o imaginário de uma determinada canção pode ganhar ou perder elementos simbólicos em função da narrativa imagética apresentada no videoclipe.

Por conta disso, entendemos que, no processo da análise semiótica da canção na era do videoclipe, além do exame de seu conteúdo poético (verbal) e musical (sonoro), há um terceiro plano a ser considerado que é o visual. Com os videoclipes, a investigação dos sentidos gerados pelas canções que utilizam essa linguagem (e na canção *pop*, por exemplo, a partir dos anos 1980, o videoclipe é quase obrigatório do ponto de vista comercial) passa a ocorrer em três planos: verbal, sonoro e visual.

Para fazermos isso e compararmos as transformações que podem ocorrer do plano lítero-musical para o do audiovisual, propomos no tópico a seguir uma metodologia de análise semiótica baseada em elementos da gramática especulativa desenvolvida por Charles Sanders Peirce, nas reflexões de Umberto Eco sobre os processos semióticos e também nas ideias sobre interpretação textual que advém da semiologia de Roland Barthes.

Semiótica Peirceana aplicada à análise da canção popular

Entendemos a canção como um signo. Assim, dentro do conceito peirceano de natureza triádica do signo, a canção se refere a algum fenômeno (objeto) e tem o potencial de provocar determinados efeitos de sentido (interpretante) na mente do seu apreciador. O fenômeno ou objeto do signo *canção* pode ser qualquer coisa, como, por exemplo, um sentimento, um fato, uma narrativa observada, experimentada ou imaginada pelo compositor ou pelo apreciador da canção.

A definição clássica de signo de Peirce – representada no diagrama:

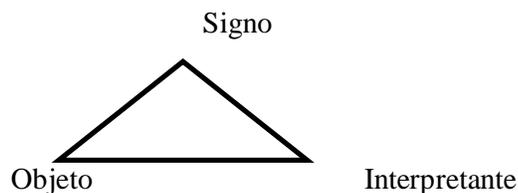


Figura 1: diagrama geral do processo semiótico

Quando aplicada à canção estabelece as seguintes relações:

canção = signo: signo formado pelas linguagens musical e verbal.

assunto = objeto: sentimento, fato, história, fantasia, aquilo a que se refere à canção.

efeitos de sentido = interpretante: efeitos interpretativos e impacto que as linguagens musical e verbal da canção provocam no ouvinte.

Na Semiótica Peirceana, a relação do objeto com o signo se dá por meio do objeto dinâmico e do objeto imediato. O objeto dinâmico é o objeto tal qual ele é, "o objeto último da investigação, que é buscado através do processo de pesquisa contínuo e ilimitado" (JOHANSEN *apud* SANTAELLA, 2004, p. 163). O objeto imediato é a maneira como o signo representa o objeto dinâmico.

Quando transferimos esse esquema para a relação da canção (signo) com aquilo sobre o qual ela canta (objeto dinâmico), temos que o objeto imediato na canção é a sonoridade (linguagem musical) e a poética (linguagem verbal) usadas para representar o objeto dinâmico.

A relação na qual nos concentramos neste estudo é a estabelecida entre o signo e o interpretante. No processo de significação da canção, o interpretante imediato é o potencial interpretativo que está contido na música e na letra; o interpretante dinâmico é o efeito de sentido que a canção, de fato, produz na mente e no corpo do ouvinte.

A canção é um signo complexo, constituído por duas linguagens – musical e verbal – que atuam simultânea e conjuntamente na produção dos sentidos. A fruição da sonoridade da

canção, de forma isolada de seus elementos verbais, pode construir sentidos diferentes daqueles que surgem na fruição das duas linguagens simultaneamente. Por conta disso, nas análises empreendidas, busca-se identificar se a sonoridade (linguagem musical) reforça ou subverte os sentidos que emergem das letras (linguagem verbal) e vice-versa. Baseamos essa ideia no conceito de interpretantes imediato e dinâmico da Semiótica Peirceana.

Análise da sonoridade das canções

Considerando a tríade signo-objeto-interpretante, no ato de fruição da sonoridade de qualquer canção, o interpretante imediato é o potencial que essa sonoridade tem de produzir um determinado efeito de sentido na mente do ouvinte, enquanto o interpretante dinâmico é a realização desse potencial, isto é, o efeito corporal-sentimental-intelectual que a sonoridade efetivamente produz no ouvinte. No processo normal de apreciação de uma canção, não há o isolamento de música e letra, pois geralmente a interpretação dos sentidos de uma canção ocorre a partir da fruição simultânea das duas linguagens. Para efeito da análise semiótica aqui proposta, no entanto, entender os sentidos provocados pela parte musical da canção de forma isolada é importante para compreendermos com quais significados ela impregna as letras da composição, pois o tom emocional sugerido pela música pode reforçar ou subverter determinados sentidos expressos na linguagem verbal.

Na trajetória da canção popular veiculada pelos meios de comunicação de massa a partir da segunda metade do século XX, a sonoridade tem papel fundamental na determinação do *ethos* dos principais gêneros e movimentos que se estabeleceram. Enquanto as letras de canções de diferentes gêneros podem trazer semelhanças temáticas e de conteúdo, é predominantemente a sonoridade de cada uma que define a identidade da canção com um gênero específico (*rock, punk, disco, rap, funk, eletrônica, etc.*). Baseados na combinação feita por Peirce (*apud SANTAELLA, 2001, p. 110*) entre a doutrina da cognição representativa com a da percepção imediata do objeto, pensamos que no processo de percepção cognitiva e representativa da canção popular é, geralmente, a sonoridade o elemento icônico que dá partida ao processo semiótico de construção dos sentidos da canção em nossa mente.

Nessa etapa, primeira e imediata da percepção da canção, à qual a semiótica peirceana classifica como de reação aos quali-signos, dentre os elementos que compõem a sonoridade das canções – ritmo, melodia e harmonia – é o pulso rítmico o mais determinante. Consideramos que é essencialmente o padrão rítmico das canções o elemento que impacta na

interpretação imediata de seus sentidos. Santaella afirma que “além de primordial em relação à melodia e harmonia, o ritmo musical se apresenta como imediaticidade sensível, em sintonia com ritmos vitais, biológicos e naturais, numa abertura e indefinição de sentidos que são próprios da primeiridade” (SANTAELLA, 2001, p. 168). O processo de fruição (interpretação) dessa sonoridade pelo ouvinte não se dá, no entanto, de forma isolada em relação ao contexto sociocultural em que ele e a canção estão inseridos. Assim, a sonoridade da canção popular opera como um legi-signo (terceiridade), isto é, um símbolo em relação ao seu objeto, uma vez que ela incorpora o emocional (quali-signo, primeiridade), a referência indicial a um tipo específico de música (sin-signo, secundidade) e o significado convencional que esse tipo de sonoridade tem em sua cultura (legi-signo, terceiridade). Apesar da preponderância do ritmo, a melodia e a harmonia exercem uma forte influência na determinação do sentido da musicalidade da canção. Como elementos da secundidade e da terceiridade, o ritmo, que é primeiridade, está contido nelas, e elas têm o potencial, algumas vezes, de alterar os sentidos inicialmente propostos pelo pulso rítmico.

Análise das letras das canções

Como signo complexo, a canção é formada por signos que estão presentes na sonoridade e nas suas letras. No universo de signos presentes nas letras das canções, focamos a análise naqueles que são *pontos de partida* de sentidos. Esta ideia faz parte do conceito de *avenida de sentido*, desenvolvido por Roland Barthes (2001) em seus seminários e textos entre 1963 e 1973. Barthes aponta que os textos contêm pontos de partida de sentidos e constituem *avenidas* que, no subjetivo processo de interpretação do texto pelos interlocutores, os conduzem a outros textos:

a análise textual procura dizer, não mais de onde vem o texto (crítica histórica), nem como ele é feito (análise estrutural), mas como ele se desfaz, explode, se dissemina: segundo que *avenidas* codificadas ele se vai (BARTHES, 2001, p. 287).

Na análise textual proposta por Barthes, uma *avenida de sentido* sustenta-se no isotopismo de seus índices que a direcionam a desembocar em determinadas conotações. Nos versos que compõem a letra de uma canção, entendemos esses índices como os elementos simbólicos que emergem nessas *avenidas de sentido*.

Esses elementos simbólicos abrem e pavimentam determinada(s) *avenida(s) de sentido* ao estabelecerem uma coerência semântica em direção a uma determinada significação. Cada *avenida de sentido* é assim aberta e sustentada a partir de elementos simbólicos que produzem

a reiteração e recorrência de uma mesma característica semântica. Esse fenômeno de coerência semântica foi definido por A. J. Greimas como isotopia, "um complexo de categorias semânticas múltiplas que possibilitam a leitura uniforme de uma história" (*apud* FIORIN, 2002, p. 81).

A análise que propomos não pretende esgotar os sentidos construídos por uma canção, mas apontar, a partir de uma interpretação sustentada (isotópica) de alguns de seus sentidos possíveis, como os elementos simbólicos nela presentes compõem, criam e reproduzem um determinado imaginário. A semiose desses elementos se faz, assim, não isoladamente, mas em um "pacote" de significações que a canção estabelece, incluindo a influência que a sua sonoridade exerce sobre o(s) sentido(s) construído(s).

A importância da análise dos sentidos que emergem das canções baseia-se no fato da independência que a escritura da canção assume em relação ao seu criador e ao seu apreciador. Para Umberto Eco, "entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável" (ECO, 2001, p. 93).

Antes de avançarmos para o próximo capítulo, no qual aplicamos a metodologia aqui apresentada na análise da canção *Depois*, do grupo Pato Fu², é importante ressaltar que:

- a análise desenvolvida não pretende esgotar as possibilidades de efeitos de sentidos (ou interpretantes dinâmicos) que a música e a letra da canção apresentam;
- a semiose da criação (compositor) difere da semiose da fruição pela audiência, e este artigo concentra-se unicamente na análise desta última: na análise da semiose da fruição da canção popular pelo ouvinte (neste caso, o autor deste artigo).

Semioses da canção: da linguagem verbal e musical à audiovisual

Um dos principais sucessos da banda Pato Fu, a canção *Depois*, composição de John Ulhoa, foi lançada em 1999, no álbum *Isopor*. Na análise de seus versos, encontramos os

² O grupo brasileiro Pato Fu surgiu nos anos 1990 e caracterizou-se por composições do gênero *pop*, fazendo uma mistura de elementos sonoros e estéticos do rock, da música eletrônica e também de movimentos da música jovem brasileira dos anos 1960: Tropicalismo e Jovem Guarda. O grupo situou-se no segmento do *pop* alternativo, em função das experimentações e sofisticações das poéticas e das sonoridades de suas canções. A banda é reconhecida nacional e internacionalmente, tendo sido escolhida como uma das dez melhores bandas de *rock* do mundo fora dos Estados Unidos em uma enquete feita pela revista norte-americana *Time*, publicada na edição de 15 setembro de 2001.

seguintes pontos de partida de sentidos e respectivos efeitos de sentido (interpretantes dinâmicos) que esses pontos de partida provocam na mente do ouvinte:

pontos de partida de sentidos	efeitos de sentido produzidos
<p><i>Não foi dessa vez</i> <i>Mas pode ter certeza</i> <i>Mal posso esperar</i> <i>Pra fugir da tristeza</i> <i>Amanhã talvez</i> <i>Vai ser um carnaval</i> <i>Vão falar de mim</i> <i>Pro bem ou pro mal</i> <i>Tomo um café e um guaraná pra me animar</i> <i>Mas ficou tão tarde</i> <i>Que é melhor deixar pra lá...</i> <i>Ahhhhh...</i> <i>Quando penso em nós dois</i> <i>Deixo tudo pra depois</i> <i>Quando penso em nós três</i> <i>Fica pra outra vez</i></p>	<p>insucesso / fracasso</p> <p>desejo de superar algum acontecimento triste esperança / expectativa alegria / festa / bagunça fofoca / comentários</p> <p>obter coragem / energia</p> <p>desistência</p> <p>prioridade ao relacionamento amoroso, à vida de casal <i>avenidas de sentido: (1) desejo de viver um triângulo amoroso ou (2) planos em relação a ter um filho</i></p>
<p><i>Juntei passos, palavras</i> <i>Não era bem o momento</i> <i>Fingi não querer nada</i> <i>Tem hora que não me aguento...</i> <i>Tomo um café e um guaraná pra me animar</i> <i>Mas ficou tão tarde</i> <i>Que é melhor deixar pra lá...</i> <i>Ahhhh...</i> <i>Quando penso em nós dois</i> <i>Deixo tudo pra depois</i> <i>Quando penso em nós três</i> <i>Fica pra outra vez</i></p>	<p>oportunidade</p> <p>dissimulação</p>
<p><i>Prometo, juro, garanto</i> <i>Vou resolver tudo isso</i> <i>Assim que tiver coragem</i> <i>E mais nenhum compromisso</i> <i>Tomo um café e um guaraná pra me animar</i> <i>Mas ficou tão tarde</i> <i>Que é melhor deixar pra lá...</i> <i>Ahhhh..</i> <i>Quando penso em nós dois</i></p>	<p>decidir</p> <p>liberdade</p>

<i>Deixo tudo pra depois</i> <i>Quando penso em nós três</i> <i>Fica pra outra vez</i>	
--	--

O refrão da canção (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*) leva, em nossa interpretação, à abertura de duas avenidas de sentido: uma que remete a um triângulo amoroso e outra que endereça aos planos de um casal para ter um filho. Os versos anteriores e posteriores trazem elementos semânticos que criam isotopias em relação a essas duas interpretações, como veremos mais à frente.

A sonoridade com pulso rítmico moderadamente acelerado, com melodia e harmonia suaves, e o tom da voz da intérprete dão uma atmosfera leve e alegre à canção, reforçando o caráter divertido de vários elementos semânticos presentes nos seus versos (como em: *Tomo um café e um guaraná pra me animar* ou *Tem hora que não me aguento...*)

Sob a perspectiva da análise semiótica baseada na percepção da canção pelo ouvinte, podemos estabelecer o seguinte diagrama representativo das semioses geradas no seu processo de fruição:

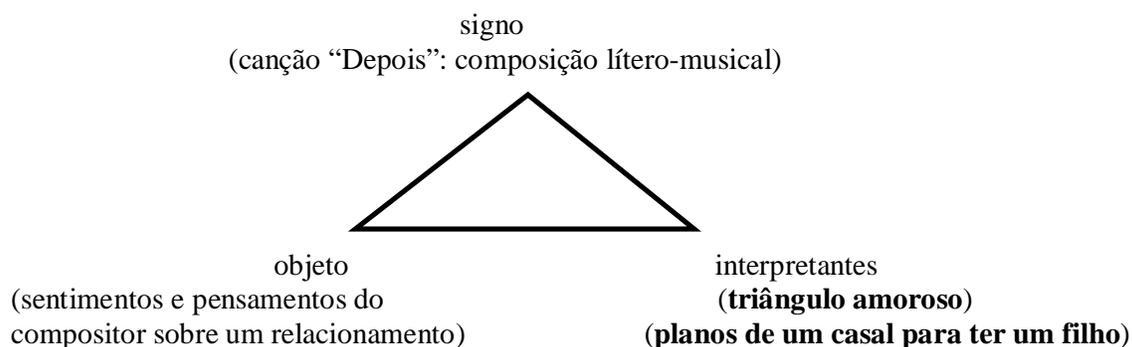


Figura 2: Diagrama do processo semiótico na linguagem verbal-musical, a partir do ponto de vista do ouvinte

Na avenida de sentido que conduz ao tema da relação amorosa a três, a protagonista (aquela que canta) revela seus sentimentos em relação às pessoas amadas (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*), suas percepção sobre a repercussão social e moral desse tipo de relacionamento (*Vão falar de mim/ Pro bem ou pro mal*) e as atitudes que pretende adotar para resolver essa situação (*Vou resolver tudo isso / Assim que tiver coragem / E mais nenhum compromisso*).

No percurso da avenida de sentido que conduz à interpretação da narrativa como a relação de um casal que vivencia a expectativa de ter um filho, a protagonista (aquela que canta) lamenta o fracasso da tentativa (*Não foi desta vez*), mostra seu desejo de superar os sentimentos desse insucesso (*Mal posso esperar / Pra fugir da tristeza*), reflete sobre a situação do casal e do plano de maternidade (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*).

Nas duas avenidas de sentido, os efeitos de sentido do título *Depois* estão presentes na postergação que a protagonista faz de seus planos e de solução das situações que se apresentam.

A canção ganhou no mesmo ano de seu lançamento um videoclipe com direção de Hugo Prata e Adriano Goldman. Ao final do processo de tradução intersemiótica³ da canção de sua linguagem original, a lítero-musical, para a linguagem audiovisual do videoclipe, as imagens passam a exercer no processo de fruição um papel preponderante na semiose do ouvinte. Elas materializam uma interpretação da canção a partir do ponto de vista do diretor e do roteirista e, às vezes, também dos artistas⁴ que compuseram a canção.

A narrativa no videoclipe mostra um casal (interpretados pelos dois principais integrantes da banda, a vocalista Fernanda Takai e o guitarrista John Ulhôa, autor da canção) vivendo como esquimós, em um iglu. A sequência de imagens mostra um relacionamento que caiu na rotina, que só é quebrada quando a protagonista (a vocalista) vai pescar e acaba sequestrada por dois homens. Amarrada, ela é levada para o próprio iglu, onde acaba salva pelo companheiro, quando este retorna e luta, esfaqueia e mata os dois sequestradores. A imagem final é da protagonista sendo conduzida amarrada pelo companheiro em meio à neve.



³ Definimos tradução intersemiótica como a tradução de um determinado sistema de signos para outro. Neste caso, a tradução intersemiótica se dá na passagem da combinação dos signos verbais e musicais da canção original para a combinação dos signos verbais, musicais e visuais da sua versão em videoclipe.

⁴ Em “Depois”, os componentes do grupo atuam no videoclipe, o que de certa forma supõe que eles corroboram a narrativa imagética apresentada.



Figura 3: Imagens de cenas de pontos de partida de sentidos no videoclipe “Depois”, do Pato Fu

Na narrativa imagética do videoclipe, o tema do relacionamento amoroso mantém-se central, mas surgem outros efeitos de sentido impostos pela força das imagens que diferem completamente daqueles que vêm da fruição da canção como linguagem verbal e musical apenas.

No plano das imagens, podemos identificar, ao menos, quatro pontos de partida de sentidos:

- cenas da vida do casal em um iglu (localizado em uma região glacial qualquer): a ambientação (neve, gelo) e o comportamento do casal (distante, enfadonho) sugerem um relacionamento em crise ou “frio”;
- cenas do sequestro: o sequestro da protagonista durante uma pescaria por dois outros homens (também pescadores) cria uma situação de aventura na narrativa: a protagonista é amarrada e levada para seu iglu, onde os sequestradores a ameaçam e passam o tempo se alimentando e bebendo;
- cenas do retorno do companheiro e da briga: o companheiro da protagonista retorna ao iglu e a encontra amarrada e os sequestradores adormecidos; ele então aproveita para lutar e esfaquear os sequestradores, matando-os;
- cenas de “reconciliação”: imagens que mostram a protagonista e o companheiro que a salvou se beijando; mas, no final, ele a leva embora sem desamarrá-la.

A partir dessas cenas – entendidas como pontos de partida de sentidos –, a narrativa estabelece uma avenida de sentido de um relacionamento amoroso que está em crise ou enfraquecido, pela distância e pelo desgaste da rotina, que só recupera sua emoção a partir de uma situação ameaçadora, de uma “aventura”, que leva a uma reaproximação do casal. Nas imagens finais, apesar da reaproximação e da volta da emoção ao relacionamento, o companheiro não desamarra a protagonista e a leva embora, mantendo-a sob “controle”. O

exagero (cenas do assassinato dos sequestradores) e a ironia (companheiro mantendo a protagonista amarrada após salvá-la) na narrativa imagética, típicas de uma narrativa carnavalesca⁵, coincidem com o tom levemente alegre e cômico da canção original.

Sob a perspectiva da análise semiótica da linguagem audiovisual do videoclipe, podemos estabelecer o seguinte diagrama representativo das semioses geradas no seu processo de fruição:

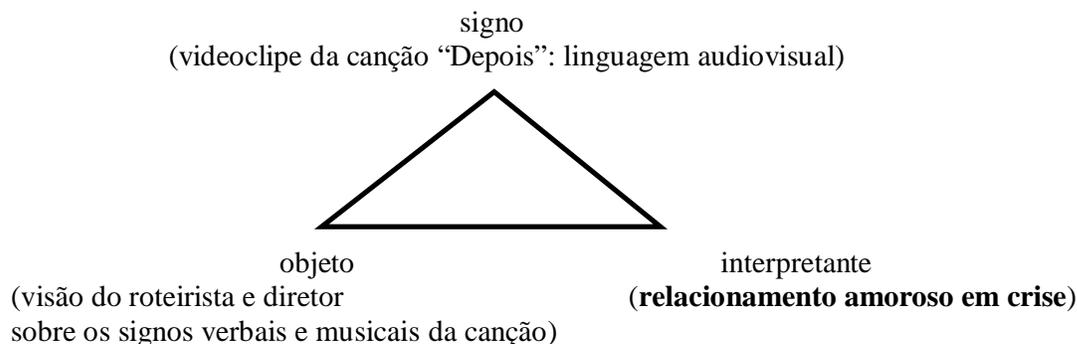


Figura 4: Diagrama do processo semiótico na linguagem audiovisual, a partir do ponto de vista do ouvinte

Em relação à canção *Depois*, quando comparamos o processo semiótico no videoclipe e na canção em sua linguagem original, identificamos que, na linguagem audiovisual do videoclipe, o interpretante não coincide com aqueles que surgem na fruição da canção sem a narrativa imagética.

Verificamos, assim, que o videoclipe tem o potencial de impor, por conta da narrativa imagética, efeitos de sentido (interpretantes dinâmicos) diferentes daqueles que são gerados na fruição da canção em sua linguagem original (verbal-musical). No caso do videoclipe da canção *Depois*, nesta análise, o interpretante é completamente diferente daqueles obtidos na fruição sem as imagens e, mais do que isso, ele estabelece poucos pontos de relação com os sentidos que emergem do texto poético da canção.

Considerações finais

Neste artigo procuramos analisar o impacto que a narrativa imagética do videoclipe tem sobre os efeitos de sentido produzidos pela poética e música da canção popular. Para

⁵ Carnavalesco no sentido que Mikhail Bakhtin usa o termo, isto é, como celebração do riso e do cômico a partir do uso da sátira, da paródia e do deboche, com o objetivo de subverter a ordem estabelecida.

fazer isso, buscamos desenvolver uma metodologia de análise da canção que permita comparar, a partir dos processos semióticos, quais efeitos de sentido emergem da canção popular quando da sua fruição em duas diferentes linguagens: a verbal-musical (original da canção) e a audiovisual (dos videoclipes).

Para exemplificar a aplicação desse tipo de análise, desenvolvemos um estudo de caso da canção *Depois*, do Pato Fu, no qual se evidenciou de que forma ocorre a semiose nas duas linguagens. Constatamos que com a introdução de um novo sistema sígnico, o da imagem, introduz-se também uma fonte potencial de geração de novos interpretantes dinâmicos pela canção (neste caso específico, a narrativa imagética produz um interpretante que difere daqueles que surgem na fruição sem imagens).

Em nossa comparação dos efeitos de sentidos gerados pelas duas linguagens, verificamos que, para o ouvinte que conhece a canção *Depois* apenas através da linguagem audiovisual do videoclipe, há possibilidade dos efeitos de sentido serem diferentes daqueles que surgem na fruição puramente auditiva. Já para aqueles que conheciam previamente a canção em sua versão original, o videoclipe acrescenta um novo efeito de sentido, propondo uma nova leitura da canção, ainda que, neste caso estudado, ela ocorra sem pontos significativos de referência com a poética expressa na letra.

Entre as razões para tal fenômeno, além da introdução de um novo sistema sígnico (o da imagem) na versão audiovisual, está também a diferença entre os objetos dessas semioses, como pode ser observado na comparação dos diagramas das semioses da linguagem verbal-musical (Figura 2) e da audiovisual (Figura 4). Na linguagem verbal-musical original, o objeto representado pelo signo é o conjunto de sentimentos e pensamentos do compositor da canção em relação ao tema “relacionamento”. Já na linguagem audiovisual do videoclipe, o objeto não é mais o “relacionamento” em si (a partir do ponto de vista do compositor da canção), mas sim a visão e a interpretação do diretor e do roteirista em relação à canção (esta sim signo dos pensamentos e sentimentos do compositor em relação ao tema “relacionamento”).

Outra conclusão diz respeito à força que as imagens têm no processo de fruição da canção por meio do videoclipe. Essa variável abre múltiplas possibilidades nas análises comparativas da canção entre sua fruição verbal-musical e a fruição audiovisual. Uma dessas possibilidades, apontada neste estudo de caso, é de que a narrativa imagética é capaz de distanciar-se dos elementos simbólicos presentes na poética da canção, mas não dos elementos sonoros que dão o tom emocional à canção. É possível supormos também que, em

algumas canções e respectivos videoclipes, há a possibilidade de as imagens reforçarem os elementos simbólicos presentes na poética, corroborando os efeitos de sentido que dela emergem. Assim, consideramos haver indicações de que o sistema sógnico das imagens acaba exercendo um papel tão preponderante como o da sonoridade no processo de fruição da canção popular por meio do videoclipe.

Os resultados apresentados, longe de esgotarem os desdobramentos que esse tipo de análise pode proporcionar, encorajam a investigação de um universo representativo da canção popular e respectivos videoclipes originais para uma compreensão ampliada das semioses da canção em suas diferentes formas de fruição.

Referências

- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MORRIS, Charles W. **Fundamentos da Teoria dos Signos**. São Paulo: Edusp, 1976.
- PEIRCE, Charles S.. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- _____. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

Filmografia

- GOLDMAN, Adriano; PRATA, Hugo (dir.). **Depois**. Videoclipe. Álbum: Isopor, 1999, 3' 41". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RsrS00Mdg1E>>. Disponível em: 12 jul. 2012

[Recebido: 25.ago.12 - Aceito: 29.set.12]