

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

CÁSSIO DE BORBA LUCAS

SIGNIFICÂNCIAS DA MÚSICA SAMPLEADA

Porto Alegre

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

CÁSSIO DE BORBA LUCAS

SIGNIFICÂNCIAS DA MÚSICA SAMPLEADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Cultura e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

Porto Alegre

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

CÁSSIO DE BORBA LUCAS

SIGNIFICÂNCIAS DA MÚSICA SAMPLEADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Cultura e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ronaldo Cesar Henn

Profª Drª Simone Maria Andrade Pereira de Sá

Profª. Drª. Nísia Martins do Rosário

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa deve sua existência a tanta gente e por motivos tão distintos que é preferível reduzir tudo a umas poucas instituições. Agradeço

Ao GPESC/ZPESC

À UFRGS

Aos membros da banca

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

A minha família.

A todas as amigas e amigos, e a alguns e algumas em especial.

Um bom compositor não imita; ele rouba.
(Stravinsky)

RESUMO

Esta dissertação objetiva (1) propor uma perspectiva de análise da música que parte das teses fundantes dos conceitos de intertextualidade, intersemiótica e significância e (2) analisar as músicas sampleadas que constituem o *corpus* por seus processos de significância. Para tanto, retoma, no capítulo 2, as pesquisas linguísticas e literárias que, desde Bakhtin, apontam para a análise de um texto por sua relação com outros textos da cultura e da história, problematizando o caso da música, que também parece passível de análise em um campo intertextual, e que não se limita, porém, à dimensão verbal. Propõe, portanto, uma primeira passagem: da intertextualidade em sentido estrito à noção de intersemiótica, pela qual é possível pensar também as traduções entre linguagens e sistemas de signos distintos. Revisa autores que pensaram a questão da tradução intersemiótica, partindo de Jakobson, Peirce e Plaza e chegando às teorias das materialidades da comunicação que remetem os fenômenos de significação às redes (midiático-ambientais, no caso de McLuhan, e tecno-discursivas, no caso de Kittler) no seio das quais seu sentido é produzido, e que concebemos como um campo intersemiótico. A significação, desta perspectiva, não se reduz a uma transmissão de sentido, mas é trabalhada por diferentes instâncias semióticas e tecnológicas, em um atravessamento que, da perspectiva pós-estruturalista de Barthes e Kristeva, aponta para a fundação e para a disseminação do sentido em um movimento de significância. Este conceito implica uma segunda passagem: dos estudos do sentido ao pré-sentido, opondo um aspecto fenotextual (estruturado e codificado) a um genotextual (que diferencia as estruturalidades e códigos da comunicação). O capítulo 3, em que este referencial teórico é articulado com nosso objeto de pesquisa, propõe pensar o conceito de sampleamento por uma lógica de disseminação e significância, uma vez que a música sampleada não se limita a sua fabricação intertextual, mas convoca redes intersemióticas em um desenrolar da significação que passa pela apreciação coletiva (principalmente na internet) com seus diferentes interpretantes: repercussão, comentários, críticas, produções de novos materiais a partir das músicas analisadas, e, principalmente, a investigação coletiva dos trechos utilizados em cada música (*sample hunting*). Neste sentido, é proposta uma torsão do conceito de genotexto no rumo de uma genomusicalidade, que problematiza a fenomusicalidade codificada do ouvir ao instituir novos funcionamentos na comunicação musical. No capítulo 4, é apresentada a metodologia de análise, que se apropria dos pensadores já indicados e também de outros que oferecem semióticas da significação da música (Tatit, Schafer, Tagg) para que, passando por um roteiro de três níveis (intratextual, intersemiótico e diagramático), se possa indicar o tipo de significância em que se processa a significação das cinco músicas que compõem nosso *corpus*. Quatro delas são do grupo australiano The Avalanches, que trabalha exclusivamente com música sampleada, e uma de Caetano Veloso, que utiliza o mesmo procedimento em seu *Rap Popcreto*. Como resultado, chega a cinco diagramas diferentes que dão a ver percursos genomusicais específicos que instauram novos tipos de comunicação: para além do ouvir, surge um germinar, um desvelar, um desenrolar, um recriar e um instituir como práticas que só se apresentam na expansão da análise intratextual da música por um campo intertextual e intersemiótico de materiais.

Palavras-chave: Música sampleada; Significância; Intersemiótica; Intertextualidade

ABSTRACT

This work seeks (1) to propose a perspective of music analysis based on the foundational theses of the concepts of intertextuality, intersemiotics and *significance* and (2) to analyze the sampled songs that constitute our *corpus* in terms of this *significance*. To do so, it revises, in chapter 2, the linguistic and literary researches that, since Bakhtin, point towards the analysis of a text through its relations with other texts (which constitute culture and history), and problematize the case of music, which also seems able to be analyzed in an intertextual field of research, and which is not limited, however, to the verbal dimension. It proposes, therefore, a first passage: from intertextuality in its strict sense towards the notion of intersemiotics, by which it is possible to also think about the translations between distinct languages and systems of signs. It revises authors that thought about the question of intersemiotic translation, from Jakobson and Peirce to Plaza, and arrives at the theories of the materialities of communication that remit the signification phenomena to the networks (of media environments, with McLuhan, and techno-discursivities, with Kittler) in which sense is produced, and which we conceive of as intersemiotic fields. Signification, here, is not reducible to a transmission of signifieds: it is worked by different semiotic and technological instances, in a crossing that, from the post-structuralist point of view of Barthes and Kristeva, indicates the foundation and dissemination of sense in a movement of *significance*. This concept implies a second passage: from studies of sense to those of pre-sense, opposing a phenotextual (structured and codified) aspect to a genotextual aspect (which differentiates the structuralities and codes of communication). Chapter 3, in which this theoretical references are articulated with our object of research, proposes to think about the concept of sampling through a logic of dissemination and *significance*, once sampled music does not limit itself to an intertextual fabrication. Instead it convokes intersemiotic networks in a development of signification that goes through the collective appreciation (mainly online) that generates a series of different interpretants: repercussion, commentaries, critiques, production of new materials based on the analyzed songs and, primarily, the collective research of the samples used in each song (*sample hunting*). In this sense, a torsion is proposed to the concept of genotext towards a genomusicality, which problematizes the codified phenomusicality of the 'to listen' by instituting new operations in musical communication. The fourth chapter presents the analytical methodology, which stems from the already mentioned authors and also others which offer signification models of music (Tatit, Schafer, Tagg) so that, going through an itinerary of three levels (intratextual, intersemiotic and diagrammatic), we can indicate the types of *significance* that processes the signification of the five pieces of music which constitute our *corpus*. Four of them are by the Australian group The Avalanches, that works exclusively with sampled music, and one by Caetano Veloso, who utilizes the same procedure in his *Rap Popcreto*. As conclusions, the work arrives at five different diagrams which present specific genomusical routes that install new types of communication: beyond the 'to listen', there emerge a 'to germinate', a 'to unveil', a 'to uncoil', a 'to recreate' and a 'to institute' as practices that only present themselves through the expansion of the intratextual analysis of music in an intertextual and intersemiotic field of materials.

Key-words: Sampled music; Significance; Intersemiotics; Intertextuality

LISTA DE FIGURAS

Esquema 1 - exemplo de análise cancional pelo esquema de Tatit.....	70
Esquema 2 – exemplo de linha do tempo de ocorrências musemáticas.....	71
Esquema 3 - exemplo de análise com dois elementos musemáticos.....	72
Esquema 4 - Análise cancional dos primeiros sete segundos do <i>Rap Popcreto</i>	78
Esquema 5 - Análise musemática do trecho de 00:02 a 00:05 do <i>Rap Popcreto</i>	80
Esquema 6 - Intertextos do <i>Rap Popcreto</i>	85
Esquema 7 - Intertextos identificados e não identificados do <i>Rap Popcreto</i>	88
Diagrama genomusical do <i>Rap Popcreto</i>	90
Esquema 8 - Análise cancional de um trecho (00:52-00:57) de <i>Colours</i>	93
Esquema 9 - Análise musemática de um trecho (00:52-00:57) de <i>Colours</i>	94
Diagrama genomusical de <i>Colours</i>	99
Esquema 10 - Análise cancional do refrão de <i>Sunshine</i>	101
Esquema 11 - Análise musemática de <i>Sunshine</i>	104
Figura 1 - Captura de tela – comentário no <i>Reddit</i>	109
Esquema 12 - Reinscrição de comentários da apreciação coletiva na linha do tempo de <i>Sunshine</i>	113
Esquema 13 - Reinscrição de tradução intersemiótica na linha do tempo de <i>Sunshine</i>	115
Esquema 14 - Reinscrição de comentários da apreciação coletiva na linha do tempo de <i>Sunshine</i>	116
Diagrama genomusical de <i>Sunshine</i>	119
Esquema 15 - Análise musemático-sonográfica de <i>Extra Kings</i>	122
Esquema 16 - Atravessamento de elementos musemáticos intratextuais e intersemióticos de <i>Extra Kings</i>	127
Diagrama genomusical de <i>Extra Kings</i>	129
Figura 2 - Captura de tela – <i>Tweet</i> com a foto de um cartaz de filme.....	131
Esquema 17 - Análise musemática de S1.....	134
Esquema 18 - Descrição de S2 parametrada por S1.....	136
Esquema 19 - Descrição de S3 parametrada por S1 e S2.....	137
Diagrama genomusical de <i>Subways</i>	139

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tipos de intertextualidade a partir de Bakhtin e comentadores.....	22
Tabela 2 - Tipos de transtextualidade trabalhados por Genette.....	30
Tabela 3 - Resultados do <i>sample hunting</i> do primeiro minuto e meio de <i>Since I Left You</i>	56
Tabela 4 - Roteiro metodológico.....	70
Tabela 5 - Resultados de nossa investigação intertextual do <i>Rap Popcreto</i>	84
Tabela 6 - Resultados da investigação intertextual coletiva do <i>Rap Popcreto</i>	86
Tabela 7 - Intertextos identificados pelo <i>sample hunting</i> de <i>Colours</i>	111
Tabela 8 - Elementos musemáticos da paisagem sonora de 00:00 a 00:24 de <i>Extra Kings</i>	121
Tabela 9 - Elementos musemáticos da paisagem sonora de 00:24 a 00:47 de <i>Extra Kings</i>	122
Tabela 10 - Resultados do <i>sample hunting</i> de <i>Extra Kings</i>	124
Tabela 11 - Elementos musemáticos do <i>Snippet</i> de <i>Subways</i> (S1).....	133

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. DA INTERTEXTUALIDADE À SIGNIFICÂNCIA DA MÚSICA.....	17
2.1. Dialogismo e transtextualidade.....	17
2.2. Intersemiótica.....	33
2.3. Significância.....	40
3. SIGNIFICÂNCIA E SAMPLEAMENTO MUSICAL	51
3.1. Sampleamento musical e a lógica disseminativa da música sampleada.....	51
3.2. Do genotexto à genomusicalidade.....	59
4. GENOMUSICALIDADES DA MÚSICA SAMPLEADA.....	70
4.1. Metodologia de análise.....	70
4.2. Percursos de significância da música sampleada.....	76
4.2.1. <i>Rap Popcreto</i> : germinar.....	77
4.2.2. <i>Colours</i> : desvelar.....	92
4.2.3. <i>Sunshine</i> : desenrolar.....	101
4.2.4. <i>Extra Kings</i> : recriar.....	121
4.2.5. <i>Subways</i> : instituir.....	131
4.3. Considerações sobre as análises.....	141
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150
ANEXOS.....	158
Anexo A – Análise cancional de <i>Sunshine</i>	158
Anexo B – Lista de arquivos anexos.....	166

1 INTRODUÇÃO

Play. Uma voz feminina grave irrompe cantando com potência, sem acompanhamento, e aciona, de saída, um *vibrato* na vogal ‘e’ que ela estende da palavra cantada: “quem”. Antes mesmo de desaparecer, surge um grito explosivo masculino e rouco. Novamente, a palavra é “quem”. O ‘berro’, que veio acompanhado de algum outro som indistinguível, dá lugar a uma voz feminina, desta vez suave, porém com menor duração que as duas primeiras - a palavra é a mesma. Após isto, advém um “quem” muito particular. Acompanhado da batida de um violão, a vogal é novamente alongada, desta vez por mais tempo, pelo timbre de João Gilberto (pode-se reconhecer prontamente que se trata de *Meditação*¹). Ao canto se soma ainda uma frase de flauta doce, antes que os três elementos (voz, violão, flauta) se desfaçam em mais uma repetição da palavra “quem” que se impõe, gritada, agressiva, unida a um som violento, talvez um acorde de guitarra distorcida. *Pause.* Até este ponto, passaram-se quatro segundos.

Se formos em frente, a proliferação de “quem(s)” continua. Alguns aparecem junto a outros sons (instrumentais). A maior parte surge e desaparece brevemente. Oito segundos após o início da música, surge um novo “quem” reconhecível: do famoso “quem é você/ adivinha se gosta de mim”, da *Noite dos mascarados*² de Chico Buarque. Pouco depois, a voz de Renato Russo. Nos intervalos entre essas três famosas vozes mencionadas, só se pode imaginar quantas das várias outras um ouvinte mais experiente reconheceria.

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

O resto do *Rap Popcreto*³, de Caetano Veloso, que tem um minuto e cinquenta e sete segundos, dos quais foram descritos onze, insiste em procedimentos similares. Evidentemente, se trata de uma colcha de retalhos de outras canções. O interessante é que, selecionando as canções pela presença da palavra “quem”, Caetano lança um desafio (‘quem canta?’) que remete a duas ‘saídas’: de um lado, somos remetidos a certas vozes reconhecíveis, e, possivelmente, às canções em que elas apareceram ou compositores que as trabalharam. Assim,

¹ Do álbum *O amor, o sorriso e a flor*, de 1960.

² Do álbum *Chico Buarque de Hollanda Vol. II*, de 1967.

³ Do álbum *Tropicália 2*, de 1993.

vemos no *Rap Popcreto* uma trama em que diversos textos são retomados (*Meditação* com João, *Noite dos mascarados* com Chico... e ‘quem’ mais?). O princípio da intertextualidade, trabalhado principalmente no âmbito das investigações literárias, postula justamente que “no texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam” (KRISTEVA, 2012, p. 109). Em Bakhtin, o texto-presente não é senão essa zona de contatos dialógicos (BAKHTIN, 1981), essa polifonia de vozes, que se oculta nos textos monológicos e se dá a ver nos dialógicos (BAKHTIN, 1999). Daí, podemos passar a uma empreitada de investigação da origem destes muitos textos.

De outro lado, esta multiplicidade de ‘outras vozes’ e ‘outros textos’ aludidos pelo *Rap popcreto* conduz ao caminho oposto à busca destes textos e vozes originais: o reconhecimento, em detrimento das relações de filiação ou influência, da primazia de um tipo de jogo de significação, que embaralha as alusões, que bloqueia uma resposta definitiva à questão central colocada (‘quem?’) e retrabalha incessantemente seu sentido: João pode cantar, mas ‘quem’ fez *Meditação* foi Tom Jobim. De saída, vemos os desafios que a intertextualidade, quando radicalizada, coloca para a pesquisa em comunicação e significação – como que retomando a frase cantada por Elis: “se você tentar despir essa colagem, vai se perder”⁴.

A questão colocada por Caetano, naturalmente, já se mostrava pertinente para a pesquisa em música em um sem número de casos. Não é necessário esperar Luciano Berio, que, nos revolucionários anos 60, costura sua *Sinfonia* a partir de passagens de Beethoven, Brahms, Mahler, Debussy, Ravel, Strauss, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Stockhausen, Boulez e de Berio ele mesmo. No começo do século XVIII, Bach já se apropriava, para deleite dos musicólogos e curiosos de todos os tempos, do coral *Ein feste Burg ist unser Gott*, composto pelo próprio Martinho Lutero nos idos de 1529, entre várias outras passagens que recolhia à tradição musical e reelaborava em seu próprio estilo barroco.

Se a questão da intertextualidade da música é perene em sua história, parece, porém, que a intertextualidade da intertextualidade, por assim dizer, muda constantemente. E se na origem desta pesquisa estavam questionamentos acerca do caráter mais geral da intertextualidade musical, interessamo-nos, em seu decorrer, principalmente pela questão da intertextualidade da música sampleada – como o *Rap Popcreto* de Caetano e toda a obra do grupo The Avalanches. A música produzida por sampleamento – conceito que será desenvolvido na seção três, mas que significa geralmente a utilização de trechos de gravações pré-existentes em uma nova música – e a intertextualidade não só que a constitui, mas que a rodeia, tornou-

⁴ *Colagem*, presente no álbum *Elis*, de 1977.

se, assim, o objeto central de nossa investigação. As materialidades da comunicação em que a música se atualiza contemporaneamente oferecem, para a música de Bach, a de Caetano e a dos Avalanches, respostas bastante diferentes à questão de saber que intertextos estão envolvidos, que conexões são pertinentes e qual seria a escuta adequada para elas. No caso dos Avalanches, surge o fenômeno do *sample hunting*, pelo qual os ouvintes investigam coletivamente, na internet, as origens dos *samples* utilizados pelo grupo em seus discos.

Em termos de objeto de pesquisa, este foi o desvio decisivo. Cabe, porém, fazer uma breve retomada das etapas da investigação, que passou também por deslocamentos em termos de seu foco teórico. O trabalho, no âmbito institucional de uma linha que investiga a cultura e a significação, justificava-se ao propor uma perspectiva comunicacional, por meio do conceito de intertextualidade, para a análise da música. A música, é claro, transita, desde sempre, por várias áreas, muito embora pareça haver uma tendência a enclausurá-la nos estudos propriamente musicológicos – assunto para compositores, intérpretes e críticos musicais no sentido tradicional. A abertura no rumo da comunicação parece vir se dando aos poucos, e intensificar-se nos últimos anos, com a abertura de grupos de pesquisa em importantes congressos como a INTERCOM e a COMPÓS. Nesta trajetória, não se pode esquecer da contribuição decisiva para uma maior intimidade do mundo acadêmico da comunicação com a música por meio dos textos dos anos 60 de Augusto de Campos (1968), com seu *Balanço da Bossa*, por exemplo, e de Wisnik (2014), nos anos 80, com sua investigação sobre *O Som e o Sentido*, mas também as pesquisas críticas mais clássicas acerca da cultura popular empreendidas por Theodor Adorno para a música no contexto da indústria cultural. Sem objetivarmos, neste espaço, traçar uma história da pesquisa em música e comunicação, saudamos, apenas, os movimentos recentes que nos parecem se afastar do que Simone Pereira de Sá (2006, p. 4) já flagrara como uma carência incompreensível:

Inexplicavelmente, a compreensão da música na era das tecnologias de reprodução tem merecido menos atenção por parte de pesquisadores da comunicação brasileiros do que o campo da imagem ou da imprensa.

Certos pesquisadores vem trabalhando para uma amenização desta carência, desde perspectivas e temáticas diferentes: citemos apenas as pesquisas de Fabricio Silveira sobre as margens do pop, de Jeder Janotti Jr. sobre as cenas musicais e de Adriana Amaral sobre as cybercenas, de Thiago Soares sobre os enfrentamentos políticos na música pop, de Simone Pereira de Sá sobre performance musical em plataformas digitais, de Micael Herschmann e Cintia Fernandes sobre as territorialidades sônico-musicais e de nosso colega de grupo Marcelo Conter sobre o *lo-fi* como dispositivo de diferenciação da música.

De nossa perspectiva, o desafio estava lançado no sentido não somente de uma filiação a alguma destas perspectivas correntes de análise da música enquanto fenômeno de comunicação, mas de uma elaboração teórico-analítica original que possa dialogar com elas ao mesmo tempo que com as questões colocadas pelo nosso grupo de pesquisa (GPESC⁵), ao qual devemos boa parte de nossa formação intelectual, em sua pesquisa atual. Esta pesquisa, nomeada *Semiótica Crítica*, dedicou sua primeira fase à problematização da semiótica à luz das teorias sobre as materialidades da comunicação (retomando Marx, McLuhan, Gumbrecht, Kittler e outros). Fundamental em seu desenvolvimento são as teses pós-estruturalistas de pensadores como Deleuze e Guattari, que apontam para o sentido da comunicação como indissociável dos agenciamentos materiais em que ele se atualiza. Daí a pertinência do conceito de intertextualidade da música, pelo qual se poderia investigar a significação musical em meio a uma rede dialógica de textos sem escapar (no rumo do que Derrida criticara como “significado transcendental”) ao que estes mesmos pensadores definem como plano de imanência⁶.

Assim, nos propusemos uma revisão inicial dos autores fundantes da noção de intertextualidade, o que, de saída, deixou claro o caráter teoricamente transdisciplinar de nossas investigações. É somente a partir desta revisão conceitual que se pôde chegar à estruturação da dissertação em sua forma atual, e a seu foco teórico-metodológico. A investigação destas teorias buscava, em um primeiro momento, esclarecimentos sobre o conceito de intertextualidade para que o articulássemos com a noção mais ampla de intersemiótica. Tal conceito, elaborado por pensadores da semiótica (nesta linhagem incluímos Peirce, Jakobson e Julio Plaza, entre outros), vinha sendo trabalhado em nossas pesquisas em algumas publicações que discutiam o que chamamos de natureza híbrida da música, por oposição à tradição que postula sua pureza, imediatidade, etc. Referíamos-nos ao fato de que a semiose, por natureza, atravessa materialidades e linguagens de caráter heterogêneo, e de que a música, não sendo exceção, se atualiza em diferentes relações intersemióticas e pode apresentar, se traduzindo em matrizes semioticamente distintas⁷, funcionamentos tanto icônicos (a cuja inefabilidade costuma-se confinar a música) como indiciais e simbólicos.

O ponto de vista intersemiótico aponta também para a passagem da música propriamente dita como objeto de pesquisa a uma música expandida, indissociável das práticas concretas que se atualizam como seus interpretantes – seu desenrolar pragmático de significação. À

⁵ Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação.

⁶ Por motivos de clareza teórica, preferimos citar estes autores em rodapé (não nos basearemos diretamente em suas teorias no desenvolvimento do trabalho: são interlocutores indiretos). DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 51; DERRIDA, 1971, p. 232.

⁷ Referimo-nos à noção de matrizes semióticas desenvolvida por Santaella (2009).

perspectiva intertextual (mais corrente via seu uso conjunto em “intertextualidade da música”) pretendíamos adicionar a intersemiótica como cerne de nossa pesquisa, o que permitiria investigar as passagens não somente intertextuais ou intermusicais, mas entre diferentes sistemas de signos.

A revisão destes dois conceitos, porém, acabou nos conduzindo em uma terceira direção originalmente inaudita: no rumo de uma significância, conceito ligado à teorização pós-estruturalista e ao qual a intertextualidade se associa no pensamento de Barthes e Kristeva. O que Kristeva designa, primeiro, ao traduzir Bakhtin, como intertextualidade e, depois, como transposição é um tipo de parâmetro metodológico-operacional para a análise não somente do sentido, mas de sua refundação e disseminação (pós ou pré-sentido), aspecto fundamental para o trabalho como um todo, ligado, desde sua concepção, à pesquisa de significação da cultura.

O conceito de significância, portanto, passou a integrar nossos objetivos centrais no sentido de compreendermos uma significância da música que reordena suas regularidades de significação. A significância, porém, só pode ser vislumbrada no interior de um campo imanente de materialidades que no caso seriam não somente musicais, mas intertextuais e intersemióticas. Cabe ao capítulo 2 articular estes três conceitos fundamentais de nosso embasamento teórico (intertextualidade, intersemiótica e significância) para, no capítulo 3, propormos uma investigação da significância da música sampleada. Este tipo de música, radicalizando em termos de composição um procedimento que está na base da música tecnologicamente mediada contemporânea, parece-nos um caso profícuo para o exame da intertextualidade da música hoje.

O trabalho, para tanto, se estrutura em três capítulos, de forma a responder às seguintes questões, cada uma especificando a questão anterior: (1) que teses fundantes sustentam o conceito de intertextualidade e de que forma podemos articulá-las com a investigação da música enquanto comunicação? Ou, mais simplesmente: como pensar uma intertextualidade da música? O capítulo 2 apresenta algumas teorias neste sentido e problematiza a noção de intertextualidade com as formulações acerca da tradução intersemiótica e da significância, o que nos leva à questão de (2) como pensar esta intertextualidade, esta intersemiótica e esta significância no caso da música sampleada? Este tipo de música apresenta, como argumentaremos no capítulo 3, uma significação intimamente associada aos vários componentes que a trabalham tanto em termos de sua feitura (podendo se utilizar tanto de canções quanto de diálogos, sons-ambiente, trechos cinematográficos ou televisivos etc.) quanto de sua circulação e apropriação posterior (principalmente no âmbito digital, em fóruns e sites de conteúdo colaborativo). A música sampleada tem seu sentido trabalhado no seio de

uma rede de conexões intersemióticas. É neste sentido que, uma vez articulado nosso referencial teórico-metodológico, nos voltamos para a questão de (3) que relações intertextuais e intersemióticas se articulam especificamente no caso das cinco músicas sampleadas⁸ que inauguram⁹ nosso *corpus* e que tipos de significância elas acarretam?

⁸ Trabalharemos com: de Caetano Veloso, o *Rap Popcreto* (do álbum *Tropicália 2*, de 1993); dos The Avalanches, *Extra Kings* (do álbum *Since I Left You*, de 2000) e *Colours, Sunshine, Subways* (do álbum *Wildflower*, de 2016).

⁹ Usamos o verbo inaugurar, ao invés do constituir, porque as músicas em questão, de uma perspectiva de análise intertextual e intersemiótica, exigem um alargamento do *corpus* que envolverá uma série de outros materiais encadeados em seus percursos de significância.

2 DA INTERTEXTUALIDADE À SIGNIFICÂNCIA DA MÚSICA

O propósito deste capítulo é revisar a noção de intertextualidade, que apresentamos pelos modos como foi desenvolvida em seus aspectos 1) dialógico e transtextual (por pensadores da linguística e da literatura), 2) tradutório e transcriativo (por pensadores da tradução) e 3) textual ou de significância (por pensadores da semiótica). Com estas atribuições ‘genealógicas’, pretendemos apenas indicar que a abrangência do conceito de intertextualidade está ligada também a sua constituição interdisciplinar. O que importa, aqui, é retomar as teses centrais em suas formulações originais para que possamos, a partir daí, pensar a intertextualidade da música como fenômeno comunicativo.

De acordo com os já mencionados desvios de rumo a que a pesquisa se submeteu, a organização das seções deste capítulo tenta dar conta de duas passagens: do intertextual ao intersemiótico, e da significação à significância. Algumas reflexões acerca da relação destas perspectivas com o estudo da música como comunicação são lançadas desde já (com pensadores que tomaram as teorias fundantes no rumo de uma intertextualidade da música¹⁰), porém a articulação mais decisiva com nosso objeto de pesquisa (a música sampleada) será desenvolvida no capítulo 3. A forma da seção seguinte (2.1), portanto, é a de um vai-e-vem entre teorias linguísticas e literárias da intertextualidade e articulações esboçadas deste conceito com a música por sua significação.

2.1 Dialogismo e transtextualidade

Dada nossa perspectiva, que pretende articular a noção de intertextualidade com a música de um ponto de vista comunicacional, é curioso notar como este conceito parece, paradoxalmente, sempre ter tentado escapar da lingüística e da literatura, nas quais, contudo, encontramos suas raízes mais profundas (histórica ou genealógicamente falando). Julia Kristeva, que, como se sabe, utiliza o termo pela primeira vez, transcriando na Europa não-

¹⁰ O estado da arte da fase inicial da pesquisa girou em torno da noção de ‘intertextualidade da música’ e de ‘intersemiótica da música’. Talvez seja proveitoso para os pesquisadores da área fazer menção aos muitos autores trabalhados, a despeito do enfoque final desta dissertação, e que agrupamos em quatro classes. *Intertextualidade e música popular*: Monson, (1996), Silva (1997), Portela (1998), Larsson (2004), Belle (2004), Saraiva (2005), Kawamoto (2006), Borges (2009), Martinez (2010), Alves (2012), Neder (2012), Lagoeiro e Carvalho (2013), Strachan (2013), Middleton (in Talbot, 2000); *intertextualidade e música clássica*: Hatten (1994), Barrenechea (com Barbosa 2003 e 2005; com Greco, 2008), Yampolschi (2006), Freitas (2009), Janz (2009), Lima e Oliveira (2011), Quaranta e Manfrinato (2013), Dudeque (2013), Kolodzieiski (2013), Escudeiro (2015); *intertextualidade da música lato sensu*: Lacasse (2000 e 2008), López Cano (2007), Genette (1989); *música e intersemiótica*: Martinez (2001 e 2004), Dutra (2009), Martucci (2010), Quaranta e Manfrinato (2013).

soviética as idéias de Mikhail Bakhtin, já reservava para a intertextualidade o lugar em uma “translingüística” (KRISTEVA, 2012, pp. 10, 70-71), como se verá em detalhe mais adiante (seção 2.3). Mas mesmo o conceito bakhtiniano de dialogismo, ao qual a literatura sempre reserva o ponto de origem da intertextualidade¹¹, era pensado pelo autor russo como parte de uma “metalingüística”, que estuda “aqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam [...] os limites da lingüística” (BAKHTIN, 2012, p. CCXIII). Bakhtin pretendia se afastar, assim, dos “fenômenos puramente lingüísticos” associados ao “plano da língua”, que “em hipótese alguma” podem abordar “a especificidade das relações *dialógicas* entre as réplicas” (BAKHTIN, 2012, p. CCXV).

Trata-se, fundamentalmente, do reconhecimento de que a compreensão de um texto não se reduz a suas relações internas: para além de uma intratextualidade, o conceito de dialogismo marca o começo de uma linhagem teórica que pensará a comunicação por sua intertextualidade. A língua, da perspectiva lingüística que Bakhtin recusava (não por falta de cientificidade, mas de abrangência), é uma estrutura, ou seja, uma “entidade autônoma de dependências internas”, de “princípios inerentes” ou “leis sincrônicas” (HJELMSLEV, p. 33, 31). Mas nesse plano da “lingüística geral”, em que a língua aparece como código que faz corresponder significantes a significados (DUCROT; TODOROV, 1972, p. 156), a identificação de regularidades da língua tem primazia sobre as variações que aparecem em sua manifestação concreta¹². Esta atividade de manifestação – isto que, da perspectiva estruturalista, seria a aplicação da língua – Saussure (1995, p. 30) denominava “fala”. Parece ser em um sentido próximo deste que Bakhtin utiliza o conceito traduzido como “discurso”, recorrente e fundamental a suas reflexões sobre o dialogismo:

temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da lingüística, obtido por meio de uma abstração (BAKHTIN, 2012, p. CCXIII).

E também:

as relações dialógicas são extralingüísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto (BAKHTIN, 2012, p. CCXV)

¹¹ MOI, 1986, p. 34; SAMOYAUULT, 2008, p. 15; MOTTA, 2011, p. 197 ; etc.

¹² Saussure (1995, p. 25) afirma que « il faut se placer de prime abord sur le terrain de la langue et la prendre pour norme de toutes les autres manifestations du langage », e Hjelmslev (1991p. 33) que « [a lingüística estrutural] considera a fala subordinada à língua ».

Bakhtin, contudo, procura se afastar da “generalidade” com que “a lingüística estuda a linguagem”, ou seja: procura não lançar mão da abstração que faz com que a língua, de caráter social, passivo-associativo e codificado, tenha primazia sobre o caráter singular, ativo e variável de uma materialização discursiva (BAKHTIN, 2012, p. CCXV).

Uma vez esclarecido seu objeto de interesse – o discurso assim definido como concreção ou “língua *in actu*” (BAKHTIN, 2016, p. 117) –, Bakhtin pode estabelecer o postulado ao qual passaremos a nos referir como princípio dialógico: “o discurso [...] é por natureza dialógico” (BAKHTIN, 2012, p. CCXV e BAKHTIN, 2016, p. 116). O dialogismo aparece, pois, não como um fenômeno localizado: trata-se de um fundamento característico da natureza de toda comunicação. Daí a irrelevância de trabalhos que apontam para o caráter dialógico em seu objeto de análise, para concluir: ‘eis aqui um dialogismo’. Este é, ao contrário, “característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. O dialogismo é a condição do sentido do discurso” (BARROS, 1999, p. 2). A citação extensa de Bakhtin é esclarecedora:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 2012, p. CCLXIX)

O autor passa, pois, a conceber o dialogismo como “fundo perceptivo” mesmo da “atividade mental” (BAKHTIN, 1997, p. 147 e BAKHTIN, 2016, p. 132). “Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores”. O que se ouve, lê, compreende – de uma perspectiva dialógica – é sempre “mediatizado [...] pelo discurso interior”. “A palavra vai à palavra” (BAKHTIN, 1997, p. 147). A música que apreendemos não seria também mediada por outras músicas?

A passagem de um texto considerado por suas relações internas (intratextualidade) à consideração de sua intertextualidade aparece no autor também por sua oposição entre discursos monológicos e dialógicos. O caráter dialógico, embora fundante, como vimos, da discursividade, pode, porém, ser suprimido, ainda que, em aparência, nos discursos de caráter “monológico”. Ao discurso monológico, aliás, está ligada a própria consciência individual, produzida sob a forma de monólogo interior que aliena o caráter social da linguagem: “como o corpo se forma inicialmente dentro do seio materno (corpo), assim a consciência do homem desperta envolvida na consciência alheia” (BAKHTIN apud LEMOS, 1999, p. 39). Entre

discurso e monólogo, “há constantes transições” (BAKHTIN, 2016, p. 131): “cada monólogo é a réplica de um grande diálogo” (BAKHTIN, 2016, p. 92).

É seguindo nesta via que a teoria de Bakhtin desemboca numa crítica ideológica do fenômeno comunicacional. Os discursos retomados, os ‘outros textos’ e ‘outras vozes’, de um lado, “e o contexto de transmissão”, de outro, “são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica” (BAKHTIN, 1997, p. 148), que é determinada pelas “condições sociais e econômicas da época” (BAKHTIN, 1997, p. 154). O que não significa escapar à imanência da análise discursiva: “o contexto” não é um ‘fora da linguagem’, mas “uma rede de textos da cultura que dialogam de modo contratual e conflitante” (BARROS, 1999, p.5). A ideologia da comunicação torna-se, destarte, foco privilegiado da metalingüística:

O monologismo, isto é, a concentração da obra em torno da voz do autor, constitui um artifício de que este lança mão para centrar tudo em seu próprio núcleo ideológico. A tarefa do estudioso da literatura seria desvendar esse dialogismo essencial (LOPES, 1999, p. 64)

Neste ponto, cessa a pertinência da obra bakhtiniana para nossa pesquisa, uma vez que não buscamos no dialogismo da música suas marcas ideológicas, mas antes expressivas. Preterindo a descrição das “orientações da dinâmica da inter-relação da enunciação e do discurso citado” (BAKHTIN, 1997, p. 150), nos questionamos acerca desta expressividade da intertextualidade como diálogo de vozes a partir da oposição entre discursos monovocais e bivocais (BAKHTIN, 2012, p. CCXXV). Por oposição aos primeiros, que são diretos e orientados para seu objeto (BAKHTIN, 2012, p. CCXXIV), a palavra, nos discursos bivocais,

tem duplo sentido, voltada para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*. Se desconhecermos a existência desse segundo contexto do discurso do outro e começarmos a interpretar a estilização ou a paródia como interpretamos o discurso comum voltado exclusivamente para o seu objeto, não entenderemos verdadeiramente esses fenômenos: a estilização será interpretada como estilo, a paródia, simplesmente como obra má.” (2012, p. CCVXIII)

O autor descreverá vários tipos de discursos bivocais, passando por gêneros obscuros para o leitor ocidental, como o “*skaz*¹³”. Torna-se necessário que nos baseemos no estudo de Fiorin (1999), que distingue os fenômenos de “presença de duas vozes num mesmo segmento

¹³ “Tipo específico de narrativa estruturado como narração de uma pessoa distanciada do autor (pessoa concretamente nomeada ou subentendida), dotada de uma forma de discurso própria e *sui generis*” (*Krátkaya literatúrnyaya entsiklopédiya (Breve Enciclopédia de Literatura)*, Moscou, 1971, v. 6, p. 876).

discursivo ou textual” (FIORIN, 1999, p. 30) em intertextualidade e interdiscursividade.

A intertextualidade pode ser de três tipos: citação, alusão e estilização. A citação pode “confirmar ou alterar” o sentido do texto com o qual se dialoga (FIORIN, 1999, p. 30), mas retoma as palavras deste com rigor. Na alusão, as palavras não são citadas, mas “reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras”, podendo-se estabelecer uma polêmica com o intertexto a que se alude. Já na estilização, reproduzem-se os procedimentos estilísticos de outrem, entendidos como “conjunto das recorrências formais tanto no plano de expressão quanto no plano de conteúdo” (FIORIN, 1999, p. 31).

A interdiscursividade (FIORIN, 1999, p. 32-34), por sua vez, está ligada à distinção entre texto e discurso, em viés greimasiano, sendo o primeiro uma “unidade de manifestação” em que os diferentes níveis “do agenciamento do sentido se manifestam e dão a ler”, e o segundo, um “patamar do percurso gerativo de sentido em que um enunciador assume as estruturas narrativas” (FIORIN, 1999, p. 30). Embora não possamos nos estender na teorização de Fiorin em sua minúcia na investigação dos patamares do percurso gerativo de sentido, ligada a um referencial teórico distinto do nosso, uma consideração mencionada parece importante para nossa discussão da questão da significação da música por seu caráter intertextual: o intertexto não é o plano de conteúdo.

Ora, neste contexto é impossível ignorar que discute-se muito (SANTAELLA, pp. 97-103; DELEUZE;GUATTARI, 2011, pp. 42-43; KRISTEVA, pp. 305-308, etc.) a questão de a música ser ou não uma linguagem. Uma objeção evidente é que a música não tem significados passíveis de dicionarização. Tampouco parece haver uma codificação (à qual a lingüística consagrou o conceito de língua) tão “necessária” quanto aquela “cristalização social” que liga “imagem auditiva e conceito” em Saussure (1995, p. 25, p. 29 e p. 31, respectivamente), por exemplo. Por outro lado, não se pode ignorar toda uma tradição de música programática¹⁴, pictórica, em suma, representativa, que associa sons musicais e imagens, atmosferas, ambientes (pense-se no que há de militar em uma marcha, no que há de campestre na Sinfonia Pastoral de Beethoven, no que há de tátil no mar de Debussy, etc.). A perspectiva da intertextualidade pode escapar a esta discussão argumentando que tudo, para ela, é texto: plano de expressão, de conteúdo, significados, semelhanças, analogias etc. Em cada caso, pode haver intertextualidade. A questão torna-se, então, saber se com isso não reduzimos a especificidade da música a um verbocentrismo simplificador, mesmo sabendo que a noção de texto, como extensamente

¹⁴ Tipo de música que, “não acompanhada por palavras, busca retratar, ou pelo menos sugerir à mente, uma certa série definida de eventos ou objetos” (GROVE, 1878, p. 35, v. 1). Entre os alemães, é chamada de *Tonmalerei*: pintura sonora (NIETZSCHE, 2010, p. 103), já com isso apontando para seu caráter semioticamente híbrido.

problematizada por Barthes, Kristeva e outros, não se reduz ao registro escrito. Uma intersemiótica da música já se anuncia, neste sentido, como mais produtiva por não ignorar as passagens destes interpretantes da música que circulam entre diferentes semióticas (sonoras, visuais, verbais, etc.).

Com estas primeiras incursões no conceito de intertextualidade, tema central deste capítulo, aparece a necessidade de distinguir entre dois termos utilizados, com frequência, como sinônimos ou de maneira intercambiável. A ‘intertextualidade’ dirá respeito ao conceito em caráter amplo, geral: falaremos da intertextualidade em uma obra, por exemplo, e da intertextualidade como fundamento do sentido (como faz Kristeva, entre outros, retomando o princípio dialógico de Bakhtin). Já o ‘intertexto’ será tomado como qualquer um dos textos considerados no espaço dialógico de análise que podemos conceber a partir de Bakhtin (em que a palavra, a voz, o texto, como se viu, são, pelo menos, duplos). Esta é apenas uma regulação de nomenclatura para manter a coerência deste estudo, o que não quer dizer que os autores estudados não utilizem os termos de maneiras diferentes (e por vezes conflitantes). Assim, dizia Barthes (2013, p. 45) que “é bem isso o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito” - enquanto nós preferiríamos dizer ‘a intertextualidade’.

Voltando à teorização de Bakhtin, podemos esquematizar a tipologia apresentada (a partir de Fiorin e adaptada para nossos propósitos) da seguinte maneira.

Tabela 1: Tipos de intertextualidade a partir de Bakhtin e comentadores¹⁵

Intertextualidade					
Citação			Alusão	Estilização	
Linear	Pictórica	Diluidora do contexto narrativo			

Entre os trabalhos que se apropriaram das explorações bakhtinianas do dialogismo para pensar, especificamente, o caráter intertextual da música, está o trabalho de Rubén Lopez Cano (2007), que distingue a “citação”, a “paródia”, a “transformação”, a “intertextualidade tópica” (de gênero) e a “alusão” musicais. A *citação* pressupõe que a remissão intertextual seja “intencional”, “forte e evidente”, relativa a uma “obra específica e reconhecível” e que exista “uma certa literalidade entre a obra original e a citação” (LÓPEZ CANO, 2007, p. 4). A citação de uma mesma obra pode produzir significações diferentes: a *Abertura 1812*, op. 49 (1880) de P. I. Tchaikovsky, por exemplo, evoca a *Marselhesa*, inserindo-a como símbolo da nação

¹⁵ Elaboração nossa.

francesa numa narrativa de combate – em que, aliás, ela sai derrotada. Já em *All you need is love* (1967), dos Beatles, o mesmo hino aparece no final da música como símbolo do triunfo do amor. Este fenômeno aparece no material de nosso *corpus*, composto de músicas sampleadas, no caso da música *Sunshine*, dos Avalanches. A palavra *sunshine*, sampleada de outra canção, como se verá mais detalhadamente na seção 4.2.3, tem sua significação posta em movimento uma vez que consideremos os diferentes acompanhamentos harmônicos, instrumentais e musemáticos a que é submetida nas diferentes seções da música: a princípio celebratória de uma união feliz, torna-se simbólica de uma ruptura quando surgem, paralelamente a ela, sons de trovão e chuva, cordas dramáticas e expressões verbais que apontam para um rompimento.

O segundo tipo de intertextualidade é a *paródia*, que utiliza “um tema, fragmento ou ideia de uma obra específica como ponto de partida para a composição de outra obra diferente” (LÓPEZ CANO, 2007, p. 5). Trata-se de um procedimento muito antigo, que o autor associa, por exemplo, à forma de ‘variações sobre um tema’ que remete à música do século XVI. No caso da música sampleada, os trechos podem ser retomados com ironia, como é o caso de certas passagens de cordas românticas e dramáticas sampleadas pelos Avalanches em momentos alegres e dançantes (chegando a somar uma harmonia de cordas a um rap que versa sobre um lanche da tarde em *The Noisy Eater*). Porém a paródia propriamente dita é rara e não aparece em nosso *corpus* (podendo, talvez, ser encontrada na obra cleptofônica de John Oswald, a que voltaremos no capítulo 2).

O terceiro tipo é a *transformação de um original*. É o caso das três versões do *Pássaro de fogo* (1910, 1919, 1945) de I. Stravinsky. O autor reconhece a dificuldade de se falar em uma obra original: “a quantas transformações pode resistir uma obra para continuar sendo considerada a mesma e não uma outra?” (LÓPEZ CANO, 2007, p. 5). Parece-lhe, a esse respeito, que a distinção entre original e versão é mais forte no caso da música pop, em que se aplica a palavra *cover* para designar as apropriações hereditárias, enquanto, na música erudita, a obra estaria não em um registro físico e acabado (disco, fita, etc.), mas em um “plano intangível e ideal” (LÓPEZ CANO, 2007, p.5). A música sampleada vai problematizar fortemente a questão da originalidade de uma música e, especificamente, de um registro fonográfico. No caso de *Extra Kings*, música dos Avalanches que analisaremos na seção 4.2.4, a versão original é diferente para cada uma das (pelo menos) seis versões de lançamento oficial do álbum. Esta problematização, porém, chega a um paroxismo quando a comunidade de fãs descobre, em uma reportagem audiovisual, a presença de certos *samples* em uma versão ‘primitiva’ da faixa – trechos estes que nunca foram lançados oficialmente. Uma versão mais

original que as originais será, a partir daí, trabalhada por estes fãs e lançada na rede. As ‘transformações de um original’ parecem o fundamento mesmo da música sampleada, que não se encerram em uma originalidade final.

O quarto tipo é a “intertextualidade *tópica*” (LÓPEZ CANO, 2007, p. 6), em que a obra escrita em determinado estilo ou gênero faz referência a outro. Beethoven, por exemplo, no quarto movimento de sua *Nona Sinfonia* (1824), utiliza uma *marcia alla turca*, gênero cômico que contrasta com a seriedade do resto da peça. Ou ainda a exploração muitas vezes tida como irônica que Shostakovich realiza ao longo de sua obra, a qual passa com frequência do *jazz* e da música circense à dramaticidade da tradição russa. Novamente, a intertextualidade *tópica* é fundamental no caso da música sampleada – não, contudo, enquanto referencialidade estilística ou de gênero, mas enquanto apropriação de gêneros e estilos para a formulação de uma nova musicalidade. Os traços estilísticos podem mesmo desaparecer, como no caso da *chanson* francesa que é trabalhada em *Extra Kings* (cf. seção 4.2.4) e que só pode ser reconhecida por uma investigação intertextual de materiais associados. A ‘intertextualidade *tópica*’, portanto, é menos assinalável que a alusão, o quinto tipo de intertextualidade trabalhado por López Cano: “referências imprecisas, possíveis ou latentes a estruturas, sistemas ou procedimentos gerais” do estilo de um autor, de um tipo de música ou a uma cultura musical. Não sendo “evidentes”, “requerem que o autor ou um especialista lhes assinale a existência” (LÓPEZ CANO, 2007, p.5). Por exemplo, a utilização que C. Debussy faz de escalas não ocidentais que remetem à música da Indonésia, ao gamelão balinês, etc.: procedimento este que o autor associa à pós-modernidade musical. Mas também cabe mencionar, aqui, a utilização de músicas pop românticas pela música sampleada dos Avalanches que só podem ser reconhecidas por um procedimento de inversão (como veremos na seção 4.2.2 relativa à música *Colours*, em que sons vocais inarticulados são desvelados como uma canção ao contrário).

Outro pensador da intertextualidade da música que não se pode deixar de mencionar – talvez o que mais tenha desenvolvido o conceito no rumo mais estrito da musicologia (motivo pelo qual não nos prenderemos a sua teorização). Robert Hatten (1994b, p. 197) critica as “teorias intertextuais da literatura que chegam ao ponto de desprezar a individualidade da obra”, e propõe pensar a intertextualidade da música pelos conceitos de “estilo” e de “estratégia”. O primeiro está ligado a um tipo de competência interpretativa simbólica que uma obra musical pressupõe – “coisas tais como os sistemas de escalas, métricos/rítmicos, os princípios de organização” etc.; as potencialidades do estilo são o “campo de jogo para as estratégias”, que são as “manifestações particulares dessas possibilidades” (HATTEN, 1994, p. 2). Estas noções

têm muito mais sentido em uma análise propriamente musicológica que em nossa investigação acerca da intertextualidade da música não-partitural, em que nem sempre os princípios de organização da música ocidental são respeitados. Sua definição de intertextualidade, aliás – “o uso de partes de estilos anteriores (pastiche ou paródia) ou alusões identificáveis a obras do estilo corrente ou estilos anteriores para melhorar o discurso de uma obra musical”¹⁶ (HATTEN, 1994b, p. 291) – claramente exclui a música sampleada.

Retomando a linhagem trabalhada até aqui, a apropriação de Fiorin auxilia na descrição das formas sob as quais se atualiza a intertextualidade, e a de López Cano apropria-se deste caráter relacional da teoria bakhtiniana para pensar as formas de intertextualidade da música. Já a tradução kristevana da obra de Bakhtin verá em seus estudos do dialogismo um modo de observação que se estabelecerá “a. *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b. *verticalmente*; a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (KRISTEVA, 2012, p. 141). O eixo horizontal (sujeito-destinatário) foi denominado diálogo (em sentido restrito) e o vertical, ambivalência. Horizontalmente, é “no vaivém entre o sujeito e o outro, entre o escritor e o leitor,” que “o autor se estrutura como significante, e o texto, como diálogo de dois discursos”. Verticalmente, é no âmbito da ambivalência intertextual que se poderá identificar “a inserção da história no texto e do texto na história” (KRISTEVA, 2012, p. 145), procedimento por meio do qual a semiótica, para a autora, “liquida de vez com as distinções significante-significado e torna tais conceitos inoperantes na prática literária que se constroi apenas no(s) *significante(s) dialógico(s)*” (KRISTEVA, 2012, p. 153). É fundamental para nossa discussão o reconhecimento de que a significação, considerada por seu aspecto intertextual, lidará com este tipo de entidade: significantes que não escapam à textualidade ao se apresentarem como um significado transcendental, fora do texto, mas, pelo contrário, se constituem da articulação entre os mencionados eixos de observação, abrindo a investigação para um campo dialógico.

O mais importante, porém, do diálogo deste trabalho com o pensamento (de Bakhtin e continuadores) sobre o dialogismo é reter, em sentido lato, o princípio dialógico como condição de sentido da comunicação. A condição dialógica parece-nos valer plenamente para a música, como também afirma Raymond Monelle (2000, pp. 150 e 154):

O texto musical não ocupa simplesmente um espaço definido pela obra do compositor. Seu espaço é definido principalmente por certos outros fatores: em particular, pelo

¹⁶ Sempre que a tradução for nossa, indicamos o original em rodapé. “the use of (parts of) earlier styles (pastiche or parody) or identifiable (allusions to) works from the home style or earlier styles to enhance the discourse of a musical work”.

universo de textos, ou seja, pela intertextualidade. [...] Vista intertextualmente, a música está localizada no centro de uma rede de textos.¹⁷

Cabe lembrar que, para autores como Adorno (1996, p. 70), a música “séria” repousa em princípio de “totalidade” individual ou “unidade sintética” que compreende, organiza, subsume os “momentos isolados” (os quais vêm a ganhar todo destaque na música da indústria cultural). Ou, como diz Lydia Goehr (apud MIDDLETON, 2000, p. 59), a obra seria “uma estrutura complexa de sons relacionados a um compositor”. Porém, para além das discussões musicológicas da intratextualidade da obra (MONELLE, 2000, pp. 147-150), existe toda uma “compreensão intertextual indulgente de [um determinado] período histórico”. O sentido da música, também conforme as teses de Wisnik (2014, p. 30), não aparece senão em um tipo de ‘administração dialógico-cultural’ dos sons feita em sociedade.

As diferentes concepções e usos da música, pelas reflexões do autor (WISNIK, 2014), parecem 1) não escapar das músicas anteriores e posteriores a ela no seio de cada cultura e 2) ser sempre formas de diálogos – como as “diferentes formas de diálogo” em Bakhtin (2016, p. 143) – envolvendo diferentes configurações de atores comunicacionais (para além mesmo dos sujeitos de enunciado e de enunciação com que lida uma perspectiva linguística). O próprio Bakhtin já indicava a potência de seu conceito para além do objeto literário:

Esse tipo de pensamento artístico [dialógico] encontrou expressão nos romances dostoiévskianos, mas sua importância ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange [...] princípios da estética européia (BAKHTIN, 2012, p. XIV).

A obra de Dostoiévski, aliás, aparece, na análise de Bakhtin (2012, pp. XLVIII-XLIX), como ponto culminante em uma linhagem de romances que se aproximaram de um procedimento polifônico, ligadas a “uma tendência histórica geral à dialogização do monólogo” (BAKHTIN, 2016, p. 124), embora somente o autor de *Crime e Castigo* possa “ser reconhecido como o criador da autêntica polifonia” (BAKHTIN, 2012, p. XLIX). Isto significa que, em seus romances, todas as vozes são “plenivalentes” (BAKHTIN, 2012, p. XVII), ou seja, mantêm uma relação de igualdade entre si no sentido de que são plenas de valor e participantes do mesmo grande diálogo. Mesmo a “autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada” (BAKHTIN, 2012, p. CCLXX), exteriorizada.

¹⁷ “[T]he musical text [...] does not merely occupy a space defined by the composer’s work. Its space is chiefly defined by certain other factors: in particular, by the universe of texts, which is to say, by intertextuality”.

Com a descrição desta forma polifônica de diálogo, Bakhtin antecipava, nos parece, caracteres que ficariam muito mais evidentes, para o caso da música, a partir de uma série de inovações, ligadas às tecnologias do som, e que se expressaram musicalmente no século XX na música concreta, por exemplo, e em nosso próprio objeto de análise, a música sampleada. As várias vozes que aparecem neste tipo de música, quer humanas ou instrumentais, sampleadas ou autorais, não têm, a princípio, qualquer pretensão hierárquica pela qual uma teria a primazia sobre a outra em termos de significação. Assim, a voz de Caetano no “Rap popcreto” surge rodeada de várias outras como se numa plenivalência generalizada das vozes cancionais brasileiras.

O conceito de polifonia bakhtiniano, além do próprio termo (que remete a *phoné* – em grego antigo, voz ou som), tem uma forma eminentemente musical:

Bakhtin reitera o princípio da transposição da linguagem da teoria musical para a linguagem literária, afirmando [...] que para Dostoievski *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*, e que o contraponto na música pode ser entendido como variedade musical das *relações dialógicas*. (BRAIT; MACHADO, 2011, p. 28)

Esta aproximação entre a teorização literária de Bakhtin e a música não nos parece, contudo, perfeitamente sólida. Não haverá mais dialogismo na música do que aquele que aparece na relação de contraponto¹⁸? Se uma frase (e mesmo uma palavra) pode ser considerada dialógica, dado que remete a “outras vozes” (BAKHTIN, 2012, p. CCXVII), por que uma melodia monocórdia não poderia também o ser? A melodia vai à melodia. O próprio Bakhtin fala em um tipo de dialogismo da compreensão¹⁹ (BAKHTIN, 2016, p. 115) Não se poderia estabelecer, ademais, um diálogo entre duas estruturas harmônicas? Tratar-se-ia, então, de uma polifonia de polifonias. Um outro conceito bakhtiniano que se apropria da teoria musical é o de “harmônicos dialógicos” (BAKHTIN, 2016, pp. 147, 149), que, da mesma forma que o de polifonia, parece-nos mais confundir do que auxiliar no pensamento da intertextualidade da música propriamente dita.

É preferível, para nossos propósitos, reter as teses bakhtinianas acerca da intertextualidade menos pela polifonia que pela plenivalência de vozes e pelo princípio do dialogismo, o qual, conforme o próprio autor, se sublima na obra de Dostoievski mas transborda no rumo dos princípios da criação estética em geral. A tese é que o dialogismo é condição de

¹⁸ Contraponto é um “conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música)” (MED, 2012, p. 11)

¹⁹ “A compreensão e sua dialogicidade. [...] A alma do compreendedor não é *tabula rasa*” (BAKHTIN, p. 115)

sentido não só da literatura e da “comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016, p. 139), mas também da música e de quaisquer outras formas de comunicação. Se o texto só é considerado, para Bakhtin (2016, p. 75 e 74), “na cadeia dos textos” e refletindo “todos os textos (no limite) de um dado campo”, a música, para nós, aparecerá também em uma cadeia de músicas, refletindo outros textos em um “campo dialógico” (BAKHTIN, 2016, p. 150).

Investigar a comunicação pelo dialogismo que lhe fundamenta, como viemos discutindo, se mostra como uma alternativa ao pensamento linguístico, mas também à ‘pesquisa das fontes’, ‘das influências’, à filologia e outras disciplinas ligadas a questões de origem. “Não se trata [...] de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual” (SAMOYAULT, 2008, p. 18). Trata-se, isto sim, de abrir um “campo dialógico” (BAKHTIN, 2016, p. 150) – campo que, como dirá Barthes, não tem origem nem fim. Com isso, nos afastamos, por exemplo, da perspectiva de Harold Bloom²⁰, outro importante pensador do dialogismo da literatura, que se volta, contudo, para as questões de influência na produção poética (conforme GENETTE, 1989, p. 11 e BROWN, 1991).

Vários outros teóricos se debruçaram sobre a questão do caráter dialógico da literatura. Entre eles, é notável a intervenção de Gérard Genette, que oferece mais uma perspectiva para a passagem – que neste capítulo sublinhamos – do intratextual ao intertextual. Postulando o objeto da poética, o autor francês aponta não para o texto considerado em sua singularidade, mas para a “transcendência textual” que chama de transtextualidade (GENETTE, 1989, p. 9), e que definiu como “tudo que põe o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1989, p. 10).

A intertextualidade é tomada por Genette em sentido mais estrito que a maior parte das teorizações sobre o conceito. Reserva-lhe o lugar de subcategoria do conceito mais amplo que é a transtextualidade. Uma relação entre textos é de intertextualidade somente quando se trata da “copresença entre dois textos ou mais”, ou da “presença efetiva de um texto em outro”, que pode se dar de três formas: a mais evidente é a da citação; a forma “menos explícita e canônica”, o plágio; a mais sutil e “menos literal”, a alusão, que é um “enunciado cuja plena compreensão supõe a percepção de sua relação com outro enunciado” necessário (GENETTE, 1989, p. 10).

Este último caso, aponta Genette, é o campo de estudo privilegiado por Michael Riffaterre, outro dos ‘nomes fortes’ ligados ao conceito de intertextualidade e que ficará de fora

²⁰ São frequentes as referências a este autor também no seio da pesquisa sobre intertextualidade da música (sobretudo na musicologia). Sua influência, com o perdão da palavra, aparece, por exemplo, no tratamento dado à intertextualidade por Barrenechea (com Barbosa, 2003, 2005; com Greco, 2008), cujos trabalhos são fonte bastante disseminada nas discussões sobre o tema advindas dos estudos de música.

deste trabalho, por lidar principalmente com relações intertextuais pontuais, no nível da frase, geralmente, de um *corpus* eminentemente poético. Por isso mesmo, Genette (1989, p. 11) apresenta-o como pensador da intertextualidade do “detalhe”. Além disso, a perspectiva dialógica que procuramos estabelecer visa à abertura e análise de um campo dialógico que não se reduz à recepção de um leitor (ou ouvinte): “com Riffaterre a intertextualidade torna-se verdadeiramente um conceito para a recepção”, o intertexto sendo “antes de tudo um efeito de leitura” (SAMOYAULT, 2008, p. 25).

Voltando à tipologia genettiana, o segundo tipo de transcendência textual é a “paratextualidade”: trata-se de todo texto que, digamos, rodeia a obra, associando-se a ela como que por contigüidade. Paratextos podem ser títulos, subtítulos, “intertítulos, prefácios, epílogos, advertências, prólogos, etc; notas de margem, de pé de página, finais; epígrafes; ilustrações” (GENETTE, 1989, p. 11) etc. Com este último exemplo, vê-se a natureza não necessariamente verbal do intertexto já em Genette. Trata-se, em suma, de um “entorno” da obra, que coloca “uma mina de questões sem resposta” sobre seus limites efetivos. Os títulos de capítulos do “Ulysses”, de Joyce, exemplifica Genette (1989, p. 12), que remetiam à estrutura da “Odisseia” de Homero, foram retirados em sua edição final: a crítica não se esqueceu deles, contudo. Deve-se ainda considerá-los como parte da obra? Outra questão paratextual problemática é a das obras não acabadas durante a vida do autor. Deve-se tomá-las como parte de sua produção ‘total’? Na música, pode-se pensar, por exemplo, nas sinfonias inacabadas de Mendelssohn (nº 8) e Mahler (nº 10). Esta última conta com uma conclusão levada a cabo por Deryck Cooke que, embora possa ser celebrada por sua fidelidade ao estilo mahleriano (FISCHER, 2011, p. 665), não deixa de ser um paratexto a sua obra.

O terceiro tipo de transtextualidade é a “metatextualidade”, geralmente conhecida simplesmente como comentário ou crítica, que “une um texto a outro que fala dele” (GENETTE, 1989, p. 13), nomeando-o explicitamente ou não (o autor se refere à crítica literária, que renuncia prontamente ao estatuto de ficção²¹). O quinto tipo de transtextualidade é a “arquitextualidade” (GENETTE, 1989, p. 13-14), que une um texto a seu “estatuto genérico”, ou seja, a uma forma literária (poesia, ensaio, romance, novela etc.).

A quarta categoria transtextual é aquela à qual se dedica fundamentalmente o livro de Genette (1989): a “hipertextualidade”, que une um “hipertexto” (cronologicamente posterior) a um “hipotexto” “anterior”. Funciona por “derivação”, por “enxerto” (GENETTE, 1989, p. 14).

²¹ A exceção que imaginamos é J. L. Borges, em cuja obra se desenvolvem não só uma metatextualidade ficcional, mas uma transtextualidade generalizada: o mundo só aparece enquanto mediado pela biblioteca universal.

O hipertexto não fala sobre o hipotexto, não o comenta; ele procede a uma “operação transformadora” (GENETTE, 1989, p. 15). Nem por isso é sempre bem visto: a simples exclusão de uma palavra já estabelece uma relação hipertextual, mas pode violar regras sintáticas. Podemos, portanto, conceber que a redução da duração de uma faixa musical, por exemplo, para propósitos radiofônicos, também opera como um tipo de transformação de baixa complexidade. A imitação, por sua vez, seria um procedimento hipertextual muito mais complexo, em que se torna necessário não um gesto mecânico, mas a compreensão de uma série de fatores (regularidades estilísticas, sintáticas, semânticas, etc.). Pode-se dispor a transtextualidade, esquemática e tipologicamente, da seguinte forma.

Tabela 2: tipos de transtextualidade trabalhados por Genette²²

Transtextualidade							
Intertextualidade			Arquitextualidade	Paratextualidade	Metatextualidade	Hipertextualidade	
Citação	Plágio	Alusão				Transformação simples	Imitação complexa

Dentre aqueles que trabalharam as teses de Genette no rumo de uma intertextualidade (ou transtextualidade) da música, destacamos os trabalhos de Serge Lacasse (2000, 2008). O autor canadense se ocupa, especificamente, da música popular registrada. Forja, neste contexto, a noção de “transfonografia” para “propor um modelo teórico que possa dar conta”, “no interior de um quadro que seja flexível e operatório”, das diferentes “estratégias de empréstimo, transformação ou derivação” havidas “no repertório da música popular registrada” fonograficamente (LACASSE, 2008, p.11)²³. Com isso, nos sugere uma visada da intertextualidade da música sampleada por suas relações transfonográficas (mas também indica as extra-fonográficas).

O autor propõe uma distinção de base²⁴ entre relações transfonográficas “autossônicas”, que dirão respeito “ao registro em si mesmo enquanto realidade física” e, de outro lado, relações “alossônicas que” serão feitas sem recurso direto ao registro original do hipotexto em questão: produz-se “um outro sem ligação física com o primeiro” (LACASSE, 2008, p. 14). O que é compartilhado alossonicamente é algo de “natureza abstrata” – “linha melódica, estilo musical,

²² Elaboração nossa.

²³ Tradução nossa. No original, « une multitude de stratégies d’emprunts, de transformations ou de dérivations foisonnent dans le répertoire de la musique populaire enregistrée » ; « l’objectif du présent article est de proposer un modèle théorique qui puisse rendre compte de l’ensemble de cas pratiques en les organisant à l’intérieur d’un cadre qui soit à la fois flexible et opératoire ».

²⁴ Lacasse (2000) traduz, com isso, a distinção feita no campo das artes por Nelson Goodman para o pensamento sobre as relações transfonográficas da música.

estilo de canto, etc” (LACASSE, 2000, p. 42).

Em um primeiro modelo (LACASSE, 2000), aponta para as práticas no interior da transfonografia que equivalem a práticas literárias: fala de paródia, que retém propriedades estilísticas enquanto muda o tema do hipofonograma, de travestimento, que altera não a temática, mas o estilo do hipofonograma, e de pastiche, que imita um estilo particular aplicando-o a uma criação original (LACASSE, 2000, p. 41). O hiperfonograma, neste caso, não tem hipofonograma preciso. As “práticas [transfonográficas] para as quais não há equivalentes na literatura”, linguagem investigada por Genette, são a cópia, a versão e o *remix*. Este último é uma “configuração específica” de determinada música (uma diferente equalização – equilíbrio – de frequências, por exemplo). A cópia é um novo fonograma idêntico ao hipofonograma (no sentido de que um CD copiado pode conter a mesma informação digital que outro), e a versão é uma nova interpretação de uma obra existente, como no sentido habitual do termo. Num segundo modelo ainda mais compreensivo (LACASSE, 2008), a transfonografia compreenderia as seis categorias (não mutuamente excludentes) de “arquifonografia”, “hiperfonografia”, “polifonografia”, “interfonografia”, “parafonografia” e “metafonografia” (LACASSE, 2008, p. 12).

Lacasse oferece, em suma, uma categorização abrangente e a priori sobre as relações havidas entre fonogramas, e que nos auxiliam no sentido de uma diagramatização das relações inauguradas em um campo dialógico pela música sampleada. Baseou-se, para tanto, em Genette (1989), que, posicionando a questão da intertextualidade (em nosso sentido amplo do termo) no âmbito da teoria da poética, é celebrado por torná-la ‘operacional’, ‘restrita’, ao lidar com intertextos determinados e localizáveis: sua teorização, para Samoyault (2008, p. 32), diz respeito a “práticas declaradas (ou observadas *a posteriori*) e não sobre uma caracterização geral *a priori* da natureza da linguagem”. De nossa parte, tanto sua teoria como sua apropriação no caso da música por Lacasse acabam funcionando mais como uma expansão do que possa ser considerado dialógico na música. Se Bakhtin já leva a supor que ‘a música vai à música’, reconhece-se, aqui, que o dialogismo musical pode passar também por outras relações:

A parafonografia e a metafonografia [...] implicam relações entre fonogramas e outros artefatos geralmente não fonográficos, como os livretos de CD, as entrevistas ou as críticas de discos. Apesar do fato de que estes artefatos são geralmente não fonográficos, eles tem um papel central na relação que entretemos com os fonogramas que escutamos. (LACASSE, 2008, p. 19)²⁵

²⁵ « [ils] impliquent des relations entre des phonogrammes et d’autres artefacts généralement non phonographiques, comme les livrets de CD, les entrevues ou les critiques de disques. En dépit du fait que ces artefacts soient généralement non phonographiques, ils jouent un rôle central dans la relation que nous entretenons

Esta extrafonografia é bastante relevante no caso da música sampleada. O sentido deste tipo de música, no caso do nosso *corpus*, parece indissociável de uma rede dialógica que envolve não só a música em seu aspecto atualizado como intratextualidade, mas também os interpretantes²⁶ extrafonográficos que abundam na internet, e que se atualizam diversamente enquanto: comentários verbais sobre a escuta, investigações coletivas do tipo *sample hunting* (que estabelece associações entre a música em mãos e outras de todo acervo disponível na internet), mas também outros desenrolares intersemióticos como a transcrição poética, a inspiração estilística e a tradução intersemiótica audiovisual. Em face disso, o conceito de extrafonografia será articulado, nas seções metodológica e analítica, com o de “apreciação coletiva” de Hjelmlev (1991, p. 65), implicando, pela noção de apreciação extrafonográfica coletiva, uma consideração não somente intertextual, mas também intersemiótica da música.

Se a extrafonografia de Lacasse aponta para um interesse dos estudos intertextuais pelas questões intersemióticas, o próprio pensamento de Genette, embora focado na literatura, já marcava claramente o caráter dialógico não só do verbal, mas de toda comunicação por meio do conceito de relações hiperestéticas, que o autor formula mas não desenvolve exaustivamente:

Assinalando ou recordando o caráter universal das práticas hiperestéticas, não preconizo de maneira alguma uma extrapolação a todas as artes dos resultados – se eles existem – de uma investigação sobre a hipertextualidade [literária]. Mas sim uma série de investigações específicas concernentes a cada tipo de arte, em que os paralelismos ou convergências eventuais não deveriam em nenhum caso ser postulados *a priori*, mas observados *a posteriori*.²⁷ (GENETTE, 1989, p. 487)

Essa citação nos conduz em duas direções: de um lado, fica claro que a intertextualidade (em nosso sentido amplo do termo) não somente não é uma relação exclusivamente verbal como tampouco pode ser firmemente categorizada em uma tipologia definitiva que dê conta de todos os tipos de manifestação intertextual (da música, por exemplo). De outro lado, se considerarmos como “hiperestéticas” práticas que não somente estabelecem relações dialógicas em um mesmo ‘registro’ (como, por exemplo, relações transestéticas entre dois quadros ou entre duas músicas), mas também entre diferentes práticas expressivas (como a passagem da pictorialidade

avec les phonogrammes que nous écoutons »

²⁶ Compreendemos a noção de interpretante, com Peirce (1990, CP 1.339), como o efeito, também sóico, que uma semiose instaura.

²⁷ Señalando o recordando el carácter universal de las prácticas hiperestéticas, no preconizo en modo alguno una extrapolación a todas las artes de los resultados - si los hay - de una investigación sobre la hipertextualidad [literária]. Sino más bien una serie de investigaciones específicas concernientes a cada tipo de arte, en las que los paralelismos o convergencias eventuales no deberían en ningún caso ser postulados *a priori*, sino observados *a posteriori*.

à música), torna-se necessário considerar a natureza da música enquanto fenômeno não exclusivamente musical. Em termos de comunicação e significação, a música será tomada como um código que remete a outros, como preconiza Jakobson com a noção de tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2015, p. 64).

Os autores discutidos nesta seção – dedicada às concepções dialógica e transtextual da intertextualidade – nos ofereçam importantes contribuições no sentido de uma análise da significação da música, principalmente pelo postulado de que toda comunicação se estabelece em um atravessamento de materiais que podemos investigar em um campo dialógico. Contudo, nosso objeto de investigação – a música sampleada – evidencia uma série de relações para além da intertextualidade do registro verbal e mesmo da transfonografia entre registros musicais sampleados. Falas ‘não-musicais’ vindas de seriados, filmes e comerciais de TV, por exemplo, podem aparecer em meio a outras linguagens que se enredam em certas músicas dos Avalanches, além de adaptações audiovisuais ‘amadoras’, como se verá mais adiante, e discussões sobre a escuta que abundam na internet (já aí, trata-se de um diálogo entre a linguagem musical e as linguagens verbal e audiovisual). Iazzetta (2009, p. 209) vê nesta “miscigenação” um dos caracteres da música contemporânea: a

ideia de uma música enquanto linguagem autônoma que só faz referência a si mesma, de certo modo exaltada desde o romantismo até as mais radicais manifestações das vanguardas no século XX, cede espaço para um processo criativo que incorpora, frequentemente, aspectos externos às gramáticas dos sons, trazendo conexões imagéticas, sensoriais, funcionais e conceituais (IAZZETTA, 2009, p. 210)

Trata-se, portanto, de passar da concepção de um campo dialógico de textos e vozes a um campo intersemiótico (que já parece, porém, claramente anunciado em Bakhtin, Genette e outros).

Para tanto, a próxima seção vai explorar teses de estudiosos da comunicação que pensaram a significação e a intertextualidade pela questão da tradução: Charles Sanders Peirce, Roman Jakobson e Julio Plaza postulam a possibilidade e a importância de uma tradução intersemiótica; Marshall McLuhan e Friedrich Kittler apontam para as traduções havidas entre meios de comunicação no interior de redes específicas; e Haroldo de Campos destaca o papel reformulador da tradução por procedimentos transcriativos.

2.2 Intersemiótica

Os fundamentos da tradução intersemiótica remetem a Roman Jakobson (2015, pp. 79-

91), que, em texto clássico de 1959, discute a questão da significação e sua referencialidade, e a conexão da significação com a tradução. O significado de uma proposição, afirma, não é o seu referente: não há uma ligação entre o significante ‘Jakobson’, por exemplo, e a ‘coisa’ ou pessoa ‘real’ Jakobson. “O significado de qualquer palavra ou frase é decididamente um fato linguístico – ou, para sermos mais precisos e menos restritos – um fato semiótico”. Substitui, assim, a significação como designação simples da ‘coisa’ pela concepção de que “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”, “especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’, como afirmou Peirce” (JAKOBSON, 2015, p. 80).

Se a significação é, portanto, questão de tradução, o autor distingue três modos de traduzir ou interpretar estes signos: (1) tradução intralingual ou interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, (2) tradução interlingual ou interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua e (3) tradução intersemiótica ou interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 2015, p. 81).

O próprio nível do funcionamento “cognitivo”²⁸ da linguagem, afirma, “não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (JAKOBSON, 2015, p. 88). Estabelece-se, assim, um tipo de primazia da tradução na discussão dos processos de significação. O interessante é que, reconhecendo pioneiramente a ideia de uma tradução intersemiótica, o autor russo aponta para a importância das especificidades dos códigos envolvidos na significação e como estes informam (dão forma a) o que virá a ser entendido como seus ‘objetos’. Os diferentes códigos ou linguagens “diferem essencialmente naquilo que *devem* expressar, e não naquilo que *podem* expressar” (JAKOBSON, 2015, p. 87).

Isto implica que, para analisar passagens entre a música e outros sistemas de signos, pode-se atentar para as implicações que cada código impõe para a expressão (e a criação) de significação. O que a literatura expressa, por exemplo, não será o mesmo que a música, mesmo se a relação for explícita. A metamorfose de Kafka, por exemplo, em tradução musical de Michael Levinas, não seria uma livre musicalização do livro, mas um tipo de literalização da música, (ou mesmo, neste caso, para adiantarmos uma perspectiva transcriativa, uma ‘insetificação’ flagrada principalmente nos timbres vocais). Com isso abandona, em parte, a função referencial do texto verbal. As músicas dos Avalanches, que investigamos no capítulo seguinte, conta, por vezes, com *samples* de expressões verbais retiradas de séries de TV, filmes ou comerciais. Nesta passagem, a

²⁸ Sobre os níveis ou “funções” da linguagem (referencial ou cognitiva, emotiva, conativa, metalinguística, fática e poética), cf. JAKOBSON, 2015, pp. 156-165)

função referencial (para seguirmos usando a terminologia de Jakobson) ligada, no cinema, à narrativa do roteiro, também fica obliterada: as falas podem ser posicionadas em novo contexto narrativo (função referencial) ou ‘totalmente musicalizadas’, se o acento estiver em sua sonoridade (função poética).

Para nossos propósitos, o fundamental de se reter nas teses jakobsonianas é o postulado da inevitabilidade da tradução intersemiótica. O conceito não serve apenas para pensar os casos, como a mencionada tradução musical da *Metamorfose*, em que a recodificação (JAKOBSON, 2015, p. 88) é intencional. Se já a função cognitiva referencial da linguagem opera por passagens intersemióticas, e se Peirce já afirmava que o sentido da comunicação se processa por uma semiose que subsume traduções de signos em signos mais complexos, o mesmo valerá, de nossa perspectiva, para a música. Diferentemente do que afirma a tradição que aponta para sua inefabilidade, para seu imediatismo – Adorno (1996, p. 65) dirá mesmo que se trata de uma “manifestação imediata do espírito humano” – a música parece-nos capaz de gerar interpretantes de diferentes naturezas (sonoros, visuais, verbais, etc.).

Com a noção de intersemiótica, queremos nos referir também à permeabilidade havida entre as três “matrizes semióticas” da linguagem e do pensamento pensada, a partir de Peirce, por Santaella (2009). Em uma primeira leitura, aparece a identificação clara entre a primeiridade e a matriz sonora; a secundidade e a matriz visual; e a terceiridade e a matriz verbal²⁹. O universo da música, por extensão, seria prioritariamente regido pelas noções – relacionadas à primeiridade – de qualidade, iconicidade e rema. Embora haja uma tal predominância, não se pode esquecer, porém, que o diferencial do pensamento peirceano – como enfatiza Jakobson³⁰ (2015, p. 131) – é a afirmação de que toda linguagem mistura e combina, à sua maneira, com determinada ênfase, as três matrizes ou categorias.

A primazia da primeiridade na matriz sonora pode ser observada, *primeiro*, se o som for considerado nele mesmo. Dessa perspectiva, sua característica fundamental é a evanescência: “o som é airoso, ligeiro, fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos nunca se fixam” (SANTAELLA, 2009, p. 105). *Segundo*, pode-se conceber o som em sua atualização numa percepção atual. Embora o som propriamente físico, externo ao intérprete, não possa jamais

²⁹ Estudos das categorias faneroscópicas de Peirce se encontram em PEIRCE, 2012, p. 5-18; PEIRCE, 1978, pp. 69-111 e SANTAELLA, 2009, p. 35-36

³⁰ “Não é a presença nem a ausência absoluta de similitude ou de contiguidade entre o significante e o significado, nem o fato de que a conexão habitual entre estes constituintes seria da ordem do fato puro, o que constitui o fundamento da divisão do conjunto de signos em ícones, índices e símbolos, mas somente a *predominância* de um desses fatores sobre os outros” (grifo nosso).

ser plenamente apreendido por este, é característica da dimensão sonora uma espécie de apagamento da fronteira entre *percipuum* e *percepto*³¹, ou seja, uma “fusão icônica entre o som físico e o som percebido” (SANTAELLA, 2009, p. 111). Neste nível, pois, o som é percebido como se emitido pelo próprio ouvinte. E, *terceiro*, o som pode ser considerado da perspectiva do efeito que está apto a instaurar em uma mente qualquer: um interpretante dinâmico emocional, que não ultrapassaria o nível remático ou hipotético (SANTAELLA, 2009, p. 109).

Estas considerações sobre ‘evanescência’, ‘fusão icônica’ e ‘efeito emocional’ apontam para a natureza do som e da música no âmbito da primeiridade, que é a categoria, respectivamente, da indeterminação (SANTAELLA, 2009, p. 104), do aspecto monádico da experiência (PEIRCE, 1978, p. 92) e do sentimento (PEIRCE, 1978, p. 83). Sob a primazia da primeiridade, porém, o som, uma vez concebido como qualissigno³², já apresentará por sua vez uma natureza triádica:

Quando consideradas em si mesmas, as qualidades, como puras possibilidades, independem daquilo em que inerem, daquilo que lhes dá corpo. Quando consideradas sob o aspecto obsistencial, como ocorrência atual no tempo e no espaço, as qualidades saltam do nível da mera possibilidade para o nível de uma ocorrência no tempo e no espaço, quer dizer, passam a ser um sin-signo ou existente. Evidentemente, a qualidade continua presente no existente, mas deixa de ser pura possibilidade. [...] Nesse som atual também já aparecem elementos de lei, pois o som se submete a leis físicas. (SANTAELLA, 2009, p. 106)

O princípio da “onipresença das categorias” (SANTAELLA, 2009, p. 106) concebido por Peirce indica, assim, a natureza híbrida e intersemiótica do som, ainda que este seja compreendido como qualissigno sob a dominância da primeiridade. A noção de tradução intersemiótica nos remete, portanto, a estas passagens de predominância na significação pragmática³³ do signo sonoro no movimento de semiose.

Esta noção ampliada de tradução intersemiótica foi desenvolvida e problematizada por uma série de outros autores, entre os quais destaca-se a obra de Julio Plaza (2008). Embora sua contribuição fundamental seja oferecer um aporte propriamente peirceano ao conceito – deslindando tipologicamente um grande número de espécies de tradução por seu caráter semiótico (icônico, indicial, simbólico e suas subdivisões e hibridações) – é interessante também a profusa articulação que realiza com pensadores tais como Walter Benjamin, Octavio Paz, Haroldo de

³¹ Na teoria da percepção peirceana, o *percepto* é o estímulo que “bate à porta dos sentidos”, em contato com os quais ele é convertido em *percipuum*, a “tradução perceptiva” que um dado sistema sensorio lhe impõe (SANTAELLA, 2009, p. 108).

³² Signo cujo fundamento é uma qualidade. Embora não possa “atuar como signo até que se corporifique”, “esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo” (PEIRCE, 2012, p. 52)

³³ Os signos se distinguem, desta perspectiva, pelos diferentes modos de ação que eles produzem (PEIRCE, 1990, CP 5.398)

Campos e mesmo Marshall McLuhan.

Plaza (2008, p. 46) sugere que a base de uma teoria da tradução intersemiótica está no reconhecimento de que “não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como inter-relação de todos os sentidos”³⁴. A tradução intersemiótica, intersensorial e intermediática é uma constante na semiose:

Antes de se referir a alguma coisa que está fora dele [...], cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma virtual. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e [...] com o código oral do qual é tradução (PLAZA, 2008, p. 47).

A tradução intersemiótica realiza-se nas passagens da cadeia semiótica “entre os sentidos, meios e códigos” (PLAZA, 2008, p. 46). Relevante, nesta definição, é, primeiro, a expansão do conceito para além da “função cognitiva” mencionada por Jakobson, identificando a tradução a todos os níveis da semiose. A intersemiótica, aliás, não se resume às passagens entre linguagens distintas; antes, é toda semiose que é ‘inter’³⁵. E, segundo, a expansão do conceito para a questão midiática, que o autor claramente retoma do pensamento de McLuhan. A tradução entre mídias – entendidas, para o pensador canadense (McLUHAN, 2005, p. 90), como tecnologias de extensão das faculdades humanas – é o que McLuhan (1988) chamou de *retrieval*. Segundo a lógica midiática desenvolvida pelo autor³⁶, uma mídia, por este seu aspecto de ‘retomada’, sempre toma outra mídia mais antiga como seu conteúdo. As tecnologias, neste sentido, traduzem-se umas nas outras (a TV traduziu o cinema distanciando em um ambiente de envolvimento). Em outro sentido, por seu aspecto de ‘extensão’, elas traduzem as faculdades humanas gerando efeitos psicossociais (a literatura traduziu o mundo oral simultaneísta em um ambiente linearizante).

Mas o fundamental em McLuhan não é o exame de uma mídia em particular, mesmo que – como sempre sugeri – por seus efeitos ou por suas capacidades tradutórias. O mais importante é a articulação que define aquilo que chamou de ambiente midiático (McLUHAN, 1988, p. 5 etc.), em que as tecnologias predominantes reorganizam, sem que o notemos, o equilíbrio sensorial

³⁴ Esta discussão remete a uma rica bibliografia sobre esta ‘departamentalização’ dos sentidos, ligada tanto a Marx (2009, p. 49), para quem “a formação dos cinco sentidos é um trabalho da história inteira do mundo até o presente”, quanto a McLuhan (1964), que via nos meios e tecnologias de comunicação uma função de reequilíbrio dos sentidos.

³⁵ Devemos a consideração deste ponto, à arguição, na banca de qualificação, da Prof^a. Dr^a. Lizete Dias de Oliveira, e também ao encontro, no XV MiniEnapol de Semiótica (USP), com o pesquisador da intersemiótica da música Pedro Taam.

³⁶ As tecnologias têm quatro funções nesta lógica das “leis da mídia” (McLUHAN, 1988): extensão, embotamento (*closure*, entorpecimento de algum sentido como correspondência da extensão de outro), retomada e reversão.

humano e as relações sociais. O aspecto intersemiótico da cognição, portanto, não está simplesmente na relação do leitor com o texto (ou do ouvinte com a música) em mãos, mas em uma rede de materialidades em que a significação se torna possível. Em determinado ambiente, a significação da música envolverá, se seguirmos esta perspectiva, uma série de relações midiáticas que não podem ser negligenciadas. É neste aspecto ambiental, ligado ao que ficou conhecido como ecologia midiática, que será depositada também a ênfase de um outro pensador das mídias, seguidor e problematizador de McLuhan: Friedrich Kittler.

Kittler enfoca, por meio do conceito de *aufschreibesystem*³⁷, a relação entre mídias, tecnologias e instituições. Trata-se de explicitar uma rede, historicamente determinada, que conecta, armazena e circula – de forma imanente – textos comunicativos. Neste sentido, baseia-se nas teorias dos engenheiros da comunicação e, observando a “primazia do [aspecto] técnico” (KITTLER, 2016b, p. 104), propõe “analisar a literatura como uma tecnologia de informação” (KITTLER, 2016b, p. 97).

A cultura e a significação aparecem, assim, como questão de “técnicas” e “máquinas de processamento de dados”, de “*control loops*” a serem investigados não por seu sentido, mas por suas “funções como programação, orientação e administração” (KITTLER, 2016, 105-6). Este “vocabulário técnico”, “informativo” e “tecnológico” parece ao autor ser “a única linguagem que não racionaliza nem idealiza”, adotando “postura neutra acerca dos tipos de texto e das ordens de conhecimento”, e tendo “a vantagem de prover instruções imediatas e finitas capazes de expor a planta [*blueprint*: o projeto, o diagrama] de sistemas de informação” (KITTLER, 2016b, p. 97).

Poder-se-ia traçar, assim, grandes diagramas³⁸ de culturas como sistemas informacionais conforme o modelo da teoria matemática da comunicação. Analisar, portanto, este “fluxo de dados a que chamamos de literatura” será

identificar os agentes particulares e as posições que [...] agem como fonte, emissor, canal e receptor: Quem age como a fonte que é articulada por textos, e quem age como o processador ou intérprete que por sua vez articula estes textos? Quem pode assumir a posição de escritor e leitor? Nem mais nem menos está contido no termo *aufschreibesystem*” (2016b, p. 92).

³⁷ O termo *Aufschreibesystem* foi traduzido, em inglês (KITTLER, 1990), como *discourse network*: rede discursiva. Embora esta tradução marque o caráter foucaultiano de sua proposta, a tradução ‘sistema de notação’ seria a mais próxima do original, que com *aufschreibe* marca a questão derridiana do traço, da escritura como diferença fundante do sentido. Pensamos que o termo mais adequado seria “rede tecno-discursiva”, que abrangeria todas estas questões e mais aquelas relativas ao caráter midiático de um *aufschreibesystem*.

³⁸ A palavra *blueprint* designa tanto uma planta-baixa no sentido arquitetônico quanto um projeto de design no sentido tecnológico. Utilizamos aqui diagrama neste sentido de explicitação de circuitos (cf. KITTLER apud WINTHROP-YONG, 2011, p. 46).

Não se trata simplesmente de aplicar o modelo comunicacional matemático a questões de significação, ou de estabelecer a condição informacional, neste sentido técnico, de uma mídia, mas de investigar grandes blocos de textos em situações históricas específicas. Uma cultura aparece como uma grande máquina informacional cuja integração específica de circuitos gera justificativas auxiliares para seu próprio funcionamento. Esta noção maquinica nos parece oportuna para se pensar um campo dialógico que conecta materiais não exclusivamente verbais, como era o caso em Bakhtin, mas que conecta semióticas distintas em um diagrama relacional, no seio do qual a música é constantemente retraduzida, recodificada.

Se Kittler propõe observar as “conexões funcionais” da “literatura como uma técnica de orientação sociocultural entre outras” ao invés de recair em “metafísica artística” (KITTLER, 2016b, p. 98), é porque a pesquisa em comunicação deve lidar “com correlações institucionais para as quais temos que produzir evidência documental” (KITTLER, 2016b, p. 101), o que nos parece válido também para a questão da significação da música enquanto comunicação³⁹. Questionando-se, inspirado na engenharia da comunicação, sobre que “condições uma dada cultura atribui à função de escritores e o que ela prescreve para leitores e intérpretes” (KITTLER, 2016b, p. 92), o autor pode elaborar as redes tecno-discursivas que identificou, em sua obra mais conhecida, como *aufschreibesystem 1800 e 1900*, sobre as quais não nos deteremos por questão de foco. Mas a diagramatização que propõe coloca questões interessantes sobre que instâncias estão envolvidas nos processos de significação da música sampleada no seio de um campo tecnodiscursivo e intersemiótico determinado.

A semiose da música sampleada passa, evidentemente, pelos artistas que a trabalham e pelos ouvintes que a escutam, mas acaba, como veremos no capítulo de análises, apontando para instâncias que não são consideradas em uma concepção tradicional da comunicação musical. É o caso dos ouvintes ativos que retrabalham as próprias formas da música em busca de uma versão mais original que as oficialmente lançadas – caso já mencionado acima da música *Extra Kings* e que retomaremos na seção 4.2.4. Mas também dos ouvintes-criadores que desenrolam as músicas dos Avalanches em versões audiovisuais, por exemplo – caso de *Sunshine*, que retomaremos na seção 4.2.3. Em ambos os casos, trata-se de atualizações ligadas a materialidades como a aparelhagem de escuta e *softwares* digitais de edição. Assim, se o conceito de intertextualidade indica que um texto não está isolado, tendo seu sentido trabalhado

³⁹ Colin Symes (2004) também enfatiza a “realidade documental [...] associada” a seu objeto de estudo quando propõe uma “teoria textual do fonógrafo”.

no interior de uma rede dialógica (o que nos leva a pensar que a música também se relaciona com outras músicas), o conceito de intersemiótica aponta para o caráter híbrido das linguagens – inclusive a musical, que se traduz em materialidades diversas. Da partitura à execução instrumental ao CD digital, por exemplo, trata-se sempre de “linguagens que [...] são inseparáveis e se inter-relacionam na realização da obra” (TRAGTENBERG, 1991, p. 154). Cabe-nos, para cada caso, traçar estas relações diagramaticamente.

Este aspecto diagramático, dialógico e relacional, que não se limita a semióticas ‘puras’ (os circuitos podem conectar instituições, tecnologias, técnicas, textos, músicas, em suma, elementos heterogêneos), inspira, neste trabalho, um aporte metodológico que será retomado adiante. Para vislumbrar não só o aspecto de significação, mas a significância da música, objetivo central deste trabalho, cabe retomar esta noção de diagrama de conexões intersemióticas articulando-a com o movimento de disseminação da significação que Barthes e Kristeva chamaram de significância, e que é o conceito central da próxima seção.

A noção de tradução intersemiótica, posta em diálogo com os autores desta seção, expande a questão da intertextualidade – relações entre textos verbais – para a questão da intersemiótica: relações entre semioses de naturezas distintas e o modo como se contagiam. Esta passagem é fundamental para a análise da música sampleada, em que recortes de sons são trabalhados por procedimentos de edição próximos à bricolagem, e que têm procedências muito distintas (músicas de quaisquer gêneros, diálogos verbais, cinematográficos, etc.); mas também indica – como será discutido na próxima seção – que este aspecto relacional não se resume à ‘fabricação’ da música sampleada, pois a significância desta virá a se desdobrar em um atravessamento, que também subsumimos na noção de intersemiótica, de diferentes mídias e materialidades da comunicação. Este desdobramento, esta disseminação da música, será pensada pelo conceito, originalmente formulado em conexão com o objeto literário, de significância.

2.3 Significância

Roland Barthes e Julia Kristeva são nomes ligados a uma virada pós-estruturalista no pensamento semiótico dos anos 60. O conceito de texto (ao qual nos referiremos, por motivos de clareza, como textualidade) teve, por esta perspectiva, seu estatuto trabalhado para além das teses reinantes na lingüística, na teoria e na crítica literária.

A passagem fundamental proposta por estes autores é a de uma investigação do sentido

propriamente dito para um estudo do movimento produtivo do sentido. Tratava-se, para Barthes (1974, p. 2), do encaminhamento da semiótica no rumo de uma “crítica do signo” que abre caminho para uma “nova teoria do texto”, à qual nos referiremos neste trabalho como ‘textualidade’ barthesiana e kristevana. É a partir da noção de texto que se pode compreender o papel da intertextualidade em seu pensamento.

Barthes começa por caracterizar uma acepção clássica do signo: idealmente, trata-se de uma “unidade fechada” consistindo de significante e significado, este último entendido como sentido “a um só tempo original, unívoco e definitivo”⁴⁰ (BARTHES, 1974, p. 1). O signo, portanto, funciona como “encerramento”, que “para o sentido”⁴¹, o impede de tremer, de se dividir, de divagar” (BARTHES, 1974, p. 1). Um sistema de signos assim constituídos corresponde ao conceito clássico de obra, que é integral e fechada, fortemente ligada a seu significado, que só pode ser um: o original. A literatura, por seus significantes, não pode mais do que expressar uma obra, entendida como sentido definitivo e verdadeiro que habita este tecido significante. Por isso as práticas de leitura clássicas serão de dois tipos: restituição e interpretação, ambas operando uma tentativa de preencher as brechas que podem ameaçar a integridade do signo (BARTHES, 1974, pp. 1-2). O signo aparece como uma “regra de leitura eterna” (BARTHES, 1974, p. 2)

Esta concepção do signo se encaminhou, conforme Barthes, para uma crise, expressa na metafísica pela crítica da verdade nietzschiana (BARTHES, 1974, p. 2). E esta crise do signo aparece, no terreno da literatura, como crise da “obra”, conceito ao qual os estudos literários consagraram seu foco, e em oposição ao qual Barthes apresenta sua noção de texto: novo objeto para uma nova semiótica pós-sígnica. “Para que haja nova ciência”, contudo, “é necessário que haja encontro de epistemes” (BARTHES, 1974, p. 3). Neste caso, o estruturalismo lingüístico – que abriu, ele próprio, o caminho da crise do signo (BARTHES, 1974, p. 2) ao estatuí-lo como significante-significado (SAUSSURE, 1995, p. 99) – viria a se encontrar com as referências “materialista” e “freudiana” (BARTHES, 1974, p. 3). Barthes parece se referir, aqui, à posição marxista acerca da linguagem e à apropriação lacaniana das teses de Freud na perspectiva de uma psicanálise estruturalista.

Quanto à primeira, trata-se de assumir que “a linguagem é a consciência real, prática, existindo também para o outro, existindo, pois, igualmente para mim mesmo” (MARX e ENGELS apud KRISTEVA, 2012, p. 141). Desta perspectiva semiótica materialista, não pode

⁴⁰ « à la fois originel, univoque et définitif »

⁴¹ “Arrête le sens”, verbo que pode ser entendido também como fixar, frear.

haver pensamento fora da linguagem⁴² – e portanto tampouco uma “obra” ou significado originais transcendentais ao texto ou ao diálogo de textos. O próprio Bakhtin se refere a esta citação como “a fórmula dialógica de Marx e Engels” (BAKHTIN, 2016, p. 117-118). Quanto à segunda, era Lacan quem apontava para a estrutura do inconsciente e a constituição do sujeito no seio da linguagem. Pensar o texto dialogicamente, dirá Kristeva, equivale a liquidar “de vez com as distinções significante-significado”, pensando somente em termos de “significantes dialógicos” (KRISTEVA, 2012, p. 153): o próprio sujeito – uma vez ‘dialogizado’, posto ‘em processo’⁴³ – é compreendido como novo significante dentro de uma cadeia de ordem simbólica que o instaura (LACAN, 1998, p. 14). Por isso, o texto não chega nunca a um fechamento, a um salto que transcende a linguagem na direção de um inconsciente original significado⁴⁴. É da natureza do texto, pelo contrário, traçar “um campo sem origem – ou pelo menos sem origem senão a linguagem mesma”, campo este que, sem escapar à concepção materialista da comunicação, “incessantemente põe toda origem em questão⁴⁵” (BARTHES, 1989a, p. 52).

A concepção clássica do signo vai ser denunciada por Barthes como se baseando na busca do significado e da origem que, implicitamente, coincidem. Conforme o autor francês, há duas “legalidades” que fundamentam as práticas de interpretação e restituição clássicas: as “legalidades” da literalidade (fidelidade significante das versões sucessivas à original) e da semântica (lei que regula uma relação significante-significado). Ou, nos termos de Kristeva (em contexto diferente mas análogo), uma orientação na direção ora da “história”, ora do “real extralinguístico” (KRISTEVA, 1981, p. 325). Mas a distinção é somente aparente, e as duas legalidades, na lógica sígnica ligada à *obra* literária, se confundem (BARTHES, 1974, p. 1). A lógica da prática do *texto*, pelo contrário, seria o rompimento com as ligações de origem e autoria, relacionadas ao que o autor critica como “mito da filiação” (BARTHES, 1989a, p. 60). A restituição do intertexto, paradoxalmente, abole toda relação de herança ou influência (BARTHES, 1989b, p. 61). Isto porque a garantia de unidade do texto não está em sua origem, mas em sua destinação: é o leitor (BARTHES, 1989b, p. 54).

⁴² Peirce (1990, CP 4.551 e 1978, p. 115) dizia o mesmo acerca da semiose.

⁴³ A noção de *sujet-em-procès* atravessa toda obra de Kristeva (inclusive seu desenrolar crescentemente enraizado na psicanálise dos anos 70 em diante) para designar a oposição entre uma constituição subjetiva do processual e sua identificação na ordem do simbólico que tende à unidade (pela ação das amarras (*contraintes*) familiares, sociais, religiosas, etc. (cf. por exemplo, Kristeva, *clu*

⁴⁴ Na psicanálise lacaniana, pelo contrário, não se trata de uma díade (significante-significado), mas de um nó triádico indissociável entre Real, Imaginário e Simbólico, todos apreendidos em sua natureza semiótica no que Lacan (1998) chamou de cadeia significante (e Barthes de texto).

⁴⁵ “to call into question”, no sentido de duvidar, intimar.

Esta tese, fundamental para nossa investigação da significação da música, não equivale, porém, a afirmar que a intertextualidade está ligada somente à erudição de um receptor competente e às associações que este pode realizar entre obras literárias (com o que nos aproximaríamos da perspectiva de Riffaterre). Tanto quanto em Bakhtin, como vimos, ela não é, para Barthes, um fenômeno localizado, mas condição do sentido da linguagem, que é primeiro dialógica. Para eliminarmos as concepções que a associam a um fenômeno mental, a intertextualidade deve ser entendida como um “campo metodológico” (BARTHES, 1989a, p. 57). Seguindo a própria apresentação que Barthes (1974) faz das teses de Kristeva, procuraremos dar conta, no restante desta seção, de cinco conceitos basilares para a investigação deste campo: significância, produtividade, fenotexto, genotexto e intertextualidade ou transposição.

Kristeva define sua perspectiva da “semanálise” relativamente a dois objetos. O primeiro é o texto, que, conforme viemos definindo a partir de Barthes, apresenta um caráter de “pluralidade” que “não é”, entretanto, “coexistência de significado, mas passagem, atravessamento⁴⁶” (BARTHES, 1989, p. 59). Contra uma concepção pós-moderna da significação – que aparece com frequência, conforme nossa investigação do estado da arte, em estudos de intertextualidade da música – não se trata de ‘conviver’ com a pluralidade possível de significados de um texto, mas, como dizia Barthes, preencher a pluralidade do significado, ou seja, permanecer sempre na “natureza integralmente simbólica” do texto, diagramatizando um “infinito adiamento do significado” (BARTHES, 1989a, p. 59) que pode atravessar várias obras.

Em outras palavras, se a obra, ligada à figura do ‘autor’, é compreendida a partir de seu significado, o texto, por oposição, está no âmbito dos significantes, compreendidos não como ‘primeiro passo’ rumo ao sentido, mas como resultado, efeito, rastro do movimento textual. É este movimento que a obra encerra, reagindo a sua disseminação. Mas é justamente rumo a uma lógica da disseminação (BARTHES, 1989b, p. 59) que o conceito de texto nos encaminha, lógica conforme a qual opera *aquilo que só aparece como significação, mas que a trabalha e redistribui infinitamente num nível prévio ao sentido*: a significância.

A significância é o segundo objeto da semanálise:

Designaremos por significância esse trabalho de diferenciação, estratificação e confronto que se pratica na língua e que deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significante comunicativa e gramaticalmente estruturada. A semanálise [...] estudará no texto a significância e seus tipos [...] para atingir essa zona onde se

⁴⁶ Em inglês, “*traversal*”, travessia, passagem.

congregam os germes do que significará na presença da língua (KRISTEVA, 2012, p. 3)

Essa zona pré-sentido só aparece em uma experimentação que escapa às associações estabelecidas da língua, operando não com os significados codificados da linguagem mas com sua materialidade. A significância é uma produtividade porque pode redistribuir as categorias gramaticais e remanejar suas leis semânticas: nesse ponto, torna-se crítica, e não em termos representativos, como um comentário social, mas como intervenção nas regularidades estruturais da comunicação⁴⁷. “Tocar nos tabus da língua [...] é, pois, também tocar nos tabus sociais e históricos”. O “*sentido* dito e comunicado do texto [somente] fala e representa essa ação revolucionária que a *significância opera*” (KRISTEVA, 2012, p. 3).

É útil – para compreender a significância como dimensão da comunicação que se volta para esse “trabalho” processual que precede o signo e para essa “produtividade” que “ultrapassa e precede” o sentido (KRISTEVA, 2012, pp. 240-241) – recuperar a analogia formal que Kristeva estabelece entre as relações de trabalho-valor advindas da teorização marxista e as de significação-significância em sua *semanálise*.

A obra, em conformidade com Barthes, aparece em Kristeva como reificação, como objeto acabado de consumo (compramos a obra de um autor), que se insere num circuito de troca. Neste ponto Kristeva recupera Marx para distinguir entre a dimensão do produto (caracterizado pela sua circulação e valor de troca) e a da produção (em que “o trabalho poderia ser apreendido [...] aquém da mercadoria produzida e posta em circulação na cadeia comunicativa”): trabalho antes do valor, produtividade antes do sentido (KRISTEVA, 2012, p. 28, p. 34). A possibilidade que o pensamento marxista apenas vislumbrou⁴⁸ de considerar este trabalho (que só se expressa enquanto valor de troca, mas que o fundamenta) equivaleria, em termos de comunicação, à consideração da significância como produtividade e do sentido como aparição dessa significância enquanto valor de troca estruturalmente determinado (significação). Esta aparição comunicativa, “gramaticalmente estruturada”, é, nos termos de

⁴⁷ Com isso, a autora parece subscrever a tese de Deleuze e Guattari (2011, p. 102) de que a comunicação é antes questão de política do que de linguística.

⁴⁸ Kristeva partiu de uma “observação de Marx constante de *O capital* e segundo a qual é possível falar-se da atividade produtiva do homem fazendo-se uma abstração não só de seu caráter de troca como de seu caráter de utilidade – quando essa atividade surgiria sob a forma de um simples dispêndio de força humana feito por um corpo – o trabalho não representaria valor algum e, portanto, nada diria. Em outras palavras, não teria um sentido, seria um ‘trabalho pré-sentido’ – portanto, algo capaz de fugir às normas do sistema de comunicação tal como hoje está montando.” (COELHO NETTO, 1990, p. 205). O mais importante do comentário de Coelho Netto (1990, p. 206) sobre a *semanálise* é o reconhecimento de que “esta tarefa de pensar uma pré-comunicação ou [...] uma incomunicação pode equivaler ao esforço do homem ‘consciente’ pré-freudiano no sentido de admitir a existência de um inconsciente”. A significância da música implica, pois, um inconsciente da comunicação musical.

Kristeva, a dimensão fenotextual da significância.

O “fenotexto” é aquele tipo de estrutura – “linguagem que serve para comunicar” – que obedece a regras de comunicação e pressupõe um sujeito de enunciação e um destinatário (KRISTEVA, 1984, p. 87). Contudo, este fenotexto, dimensão superficial (KRISTEVA, 2012, p. 283) comunicativa, que estuda um trabalho de *transmissão* ocorrido na superfície, oculta o trabalho de *produção* que o “genotexto” opera.

O genotexto é o traçado e a realização de uma redistribuição destrutiva-constitutiva das estruturas e códigos da comunicação (KRISTEVA, 2012, p. 281). Esta é a modalidade propriamente produtiva de significação para Kristeva, que só se apresenta, contudo, em uma série de fenômenos “encerrados”, para retomar também o termo barthesiano, por um “freio” identitário (KRISTEVA, 1984, p. 36).

É fundamental compreender este movimento de visibilidade-ocultação para escapar de uma dicotomização da natureza processual da significância. Em princípio, só se pode ‘ver’ uma dada significação fenotextual, que é rastro de um movimento genotextual oculto. Este movimento, contudo, não se reduz a esta atualização significativa, antes estatuidando e redistribuindo as possibilidades da significação. Uma mesma lógica aparece na discussão kristevana, apresentada em outro contexto, do “semiótico” e do “simbólico”⁴⁹, ambos parte do processo de significância:

O semiótico ‘prévio’ à simbolização não pode senão ser uma *suposição teórica* justificada simplesmente pelas necessidades da descrição ; praticamente ele não é senão interior ao simbólico, ele exige sua instalação [*coupure*, ‘freio’, ‘corte’, ‘golpe’ do simbólico] para se articular⁵⁰ (KRISTEVA, 1974, p. 67)

Estas teses nos conduzem no rumo de uma consideração da significância da música: assim como o sentido é somente uma atualização, um rastro do movimento propriamente semiótico, também parece que uma escuta particular, o ouvir o que se ouve em uma canção, por exemplo, é somente uma de tantas outras facetas fenotextualizadas da música, que tem um caráter de significância irreduzível a estas significações. Se um texto pode instaurar suas próprias fenotextualidades, libertando-se, por assim dizer, de uma estrutura de regularidades codificadas como a língua, é por meio de uma genotextualidade cujo trabalho não está

⁴⁹ Na obra de Kristeva, os pares operacionais semiótico-simbólico e genotexto-fenotexto têm particularidades distintas, mas neste sentido correspondem plenamente, o simbólico tornando visível por um “corte” (*coupure*) “tético” (KRISTEVA, 1984, pp. 34-36) que ordena o movimento insistente do semiótico.

⁵⁰ « Le sémiotique ‘préalable’ à la symbolisation ne peut donc être qu’une *supposition théorique* justifiée simplement par les nécessités de la description ; pratiquement il n’est qu’intérieur au symbolique, il exige sa *coupure* pour s’articuler. »

manifesto. Para compreender este sentido produtivo da genotextualidade, entram em jogo as investigações intertextuais e intersemióticas. A significância da música nos remeterá também a uma expansão da fenomusicalidade de partida, para que a encadeemos em um campo intersemiótico de relações no seio do qual ela não somente tem, mas produz, sentido.

É necessário exemplificar esta lógica operacional kristevana da significação – ou antes de significância. Como vimos, a significação se expressa na dimensão comunicativa fenotextual, embora seja trabalhada e refundada por um movimento genotextual irreduzível à significação estruturada. Porém, os exemplos a este respeito devem ser bastante específicos. Porque Kristeva só pôde reconhecer esse movimento prévio à ordem da significação da comunicação a partir de um tipo de caráter autorreflexivo do texto moderno (desde Mallarmé a Phillippe Sollers), que “presentifica [...] o trabalho da significância” (KRISTEVA, 2012, p. 10), dando a ver o movimento genotextual produtivo que a faceta comunicativa da “obra” oculta. Este tipo de texto “representa, em sua narração [...] os princípios teóricos, epistemológicos ou políticos nos quais o que é escrito pode se dizer” (KRISTEVA, 2012, p. 288), e exige uma reflexão “sobre o significante-produzindo-se em texto” (KRISTEVA, 2012, p. 277).

A significância, portanto, está no nível da materialidade da linguagem: o texto faz uma exploração das potencialidades comunicacionais da literatura, passando da significação, que comunica por meio do fenotexto codificado, a uma produtividade genotextual que é um remanejamento das normas estruturais da língua. Assim, Phillippe Sollers, por exemplo, pôde inserir uma lógica diferencial leibniziana na construção de seu romance (KRISTEVA, 2012, p. 298), e Mallarmé uma série de violações de leis lógicas (KRISTEVA, 2012, pp. 256-268) para a construção de sua própria fenotextualidade poética, mas também souberam revelá-las por um tipo de “trabalho de divulgação do genotexto” como “dever crítico” (KRISTEVA, 2012, p. 308).

A semanálise, em suma, propõe uma mesma passagem que pode se expressar de pelo menos três maneiras: (1) dos estudos de significação aos de significância; (2) de uma lógica do signo como restituição de sentido a uma lógica do texto como campo metodológico de disseminação; (3) da análise de uma comunicação intersubjetiva estruturada (fenotexto) ao movimento redistributivo que trabalha e fundamenta (genotexto) esta comunicação. Como vislumbrar a dimensão ‘oculta’ de cada uma dessas aparentes oposições – se concedemos, com Kristeva (2012, pp. 283), que a comunicação⁵¹ é justamente um tipo de ocultamento, em prol de uma linguagem estruturada que remete a um sujeito de enunciação pressuposto, do trabalho

⁵¹ Para sermos literais, na verdade, Kristeva não define assim a comunicação pela função fenotextual: ao contrário, é o fenotexto que tem uma “função comunicativa”.

de diferenciação e disseminação do sentido? Este o papel da intertextualidade como estratégia de análise do texto. A textualidade, a significância, e o genotexto são tentativas de apontar para uma faceta produtiva da comunicação que, oculta no discurso monológico codificado, só pode aparecer por meio de um tipo de diagramatização⁵² do espaço intertextual.

Isso implica, para Kristeva, uma “dinamização do estruturalismo”. Se este se detinha sobre os aspectos de significação de determinado texto-objeto, desde a perspectiva intertextual um texto não *é*, mas “*se elabora*” em relação a outro. A palavra (e esta é uma das citações mais populares acerca da intertextualidade) deixa de aparecer como ponto (sentido fixo) para se tornar um “cruzamento” dialógico de textos (KRISTEVA, 2012, p.140).

A intertextualidade aparece, pois, da perspectiva de Kristeva e Barthes, tanto como condição de todo texto – havendo sempre linguagem antes dele e somente linguagem ao seu redor (BARTHES, 1974, p. 6) – quanto como perspectiva teórico-metodológica de análise que, para estudar o aspecto produtivo que se oculta na comunicação transmissiva fenotextual, investiga este fenotexto dilacerando-o em um espaço intertextual em que se podem vislumbrar suas relações genotextuais de transgressão e transcrição do (texto) que é a cultura e a história.

Cabe apenas acrescentar que esta concepção de um espaço intertextual, que tem destaque na obra de Kristeva desde os mencionados textos fundadores de 1966 e 67, é revisada pela autora em sua tese de 1974, que nos parece o ponto de culminante da primeira parte de sua carreira, e que articula suas ideias desenvolvidas até este ponto acerca da semiótica, da psicanálise e do materialismo dialético. A autora argumenta, então, que a linguagem poética impede “que o tético⁵³ devesse tornar-se teológico, que sua imposição oculte o processo semiótico que o produz” (KRISTEVA, 1974, p. 58) – ou seja, para utilizar os termos explorados neste trabalho, impede que a significação estruturada em fenotexto comunicativo oculte o movimento material de significância que a produz. Se a linguagem poética se impõe diante do sentido (“*porte atteinte au sens*”), a intertextualidade aparecerá como uma das operações específicas pelas quais se efetuam essas “corrupções do simbólico” (KRISTEVA, 1974, p. 59). Essa operação intertextual, ou “passagem de um sistema de signos a um outro” é, neste ponto, revisada:

porque este termo [de ‘intertextualidade’] foi frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, nos preferimos aquele de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a outro exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa⁵⁴

⁵² Que é uma “produtividade”, uma “elaboração” (KRISTEVA, 2012, p. 109 e p. 140).

⁵³ O “evento tético [...] constitui, contra o processo pulsional, o animal simbólico e a sociedade” (KRISTEVA, 1975, p. 14). O conceito procede da teorização fenomenológica de Husserl.

⁵⁴ « Puisque ce terme [intertextualidade] a été souvent entendu dans le sens banal de ‘critique des sources’ d’un

(KRISTEVA, 1974, p. 60)

Toda prática significativa, portanto, é entendida como um “campo de transposições de diversos sistemas significantes (uma intertextualidade)” cujo “lugar de enunciação e objeto não são jamais únicos, plenos e idênticos a si mesmos, mas sempre plurais”, resultando de uma “polivalência semiótica”, uma “pertença a diversos sistemas semióticos” (KRISTEVA, 1974, p. 61). Com isso aparece um ponto de conexão entre a perspectiva da intertextualidade estrita (literária, verbal), da intersemiótica (que se debruçaria sobre a passagem entre sistemas semióticos distintos) e da significância.

As passagens intersemióticas não implicam, como já indicava Kristeva, somente uma tradução, mas uma transcrição, no sentido de Haroldo de Campos. A natureza intertextual da linguagem (e do pensamento), para o autor, equivale à impossibilidade de escapar de um “jogo de revezamento de interpretantes que Peirce descreveu como uma ‘série infinita’ [...] e Umberto Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como ‘semiose ilimitada’.” Mas é também “esse movimento incessante e sempre outro que explica como uma *tradição* é reproposta e reformulada via *tradução*”⁵⁵ (CAMPOS, 2013e, p. 135).

Da conclusão de que “escrever é traduzir”, decorre uma “relativização da categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada” (CAMPOS, 2013e, p. 62). A literatura passa a ser entendida “como um imenso e móvel tabuleiro combinatório, intertextual” (CAMPOS, 2013, p. 210). Reconhecer o caráter intertextual da linguagem não pode, contudo, significar uma condenação à repetição eterna dos códigos estabelecidos, pois estes também são fruto de um trabalho produtivo sobre as suas materialidades, para quem de sua significação; as reconfigurações intertextuais e tradutórias fundam e refundam suas próprias regras – o que convoca a atividade presente a uma reconfiguração crítica da tradição.

O que queremos dizer é mais claramente expresso na crítica do próprio Haroldo, que começa por uma “negação do caráter *intermediário* da linguagem”. Esta age, na verdade, “‘por sua forma’ e não pelo aspecto meramente veicular (transmissão de conteúdos), aspecto que se deixaria exaurir sem resíduos pela mera compreensão da mensagem” (CAMPOS, 2013e, p. 63).

texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l’avantage de préciser que le passage d’un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiq ue – de la positionalité énonciative et dénotative ».

⁵⁵ Bakhtin (2016, p. 130) parece – quando lido retroativamente, após o contato com Haroldo de Campos – ter também pensado este papel crítico-criativo do dialogismo: “Quanto mais convencional e tradicional o estilo, menos ele considera o ouvinte vivo, concreto e atual, e mais monológico ele é. A destruição desses estilos começa com sua dialogização paródica. Nos momentos cruciais sempre se intensifica o elemento dialógico do discurso, agudiza-se a sensação de ouvinte-contemporâneo [...], cresce a luta com o monologismo convencional. [...] A dialogização [...] aproxima simultaneamente a palavra da realidade, assegura uma concentração [...] mais criadora dessa palavra”.

Esta concepção do funcionamento linguageiro, crítica de sua ‘invisibilidade’, se assemelha àquela que se discutiu, nos termos de Kristeva, pela distinção entre genotexto e fenotexto, este último tendendo a como que desaparecer para dar lugar aos significados comunicados. A tradução, conforme a crítica de Haroldo, costumaria ser vítima do mesmo destino “intermediário”:

o que se entende, geralmente, por tradução é uma atividade neutralizadora: trata-se de rasurar a *forma significante* – suprimir o corpo – para dela extrair um presuntivo ‘conteúdo’, uma assim desincorporada ou desencorpada ‘mensagem referencial’(CAMPOS, 2013f, p. 105).

Em busca, ao contrário, de um “traduzir como re-criação” (CAMPOS, 2013, p. 85), como produtividade de significação, Haroldo nega que “o escopo do traduzir [...] seja ‘servir o leitor’”, ou seja, adequar certas formas significantes a uma transmissão clara de conteúdos imateriais. Um movimento de tradução criativa da intertextualidade teria de propor uma “suspensão do valor de comunicação e de recepção” (CAMPOS, 2013, p.112) em prol de uma prática de “reconfiguração” da “materialidade do signo, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a *forma de expressão* [...] como a *forma do conteúdo*.” (CAMPOS, 2013, p. 133).

A teoria da transcrição, correndo o risco de reducionismo, se assemelha, pois, à obra de Kristeva na distinção entre tradução servil do conteúdo ou ‘fenotradução’ e tradução manipuladora das formas materiais da significação ou ‘genotradução’, em que o aspecto formal tem primazia⁵⁶, tanto no plano de expressão quanto no de conteúdos. O pensamento de Haroldo de Campos, uma vez articulado com um campo intersemiótico em que diferentes sistemas de signos, linguagens e aspectos semióticos se traduzem e diferenciam por um tipo de ‘contágio’, indica que não se trata de imitação (a música imitar a literatura ou o cinema, por exemplo), mas de diferentes modalidades de tradução que fazem um sistema reordenar suas regulações habituais no exercício de devir com o outro. O autor deixa claro que a transcrição é uma intervenção crítica na formulação do que vem a ser entendido como tradição. O tradutor, situado no presente, se apropria dos materiais do passado para prepará-los para um futuro disseminativo.

Podemos encontrar alguns exemplos na música em geral: Mahler, no tema inicial de sua Terceira Sinfonia, retoma e diferencia o tema final da Primeira Sinfonia de Brahms, passando

⁵⁶ Esta primazia do formal na transcrição está claramente conectada, no caso da poesia concreta, por exemplo, a traduções intersemióticas (‘contágios’ entre o poético e o visual).

do modo maior, imponente e reconciliatório, a uma melodia menor, solene porém cheia de tensão. Luciano Berio, um seguidor, aliás, de Mahler, radicaliza os procedimentos intertextuais ao se apropriar de um sem número de compositores da tradição ocidental para formular sua “Sinfonia”. Ademais, passa a uma intersemiótica explícita quando compõe o texto (para o coral de oito vozes da “sinfonia”) com trechos de Beckett e outros autores modernos. Mas o procedimento que aparece mais prementemente em objeto (a música sampleada), é a prática do *crate diggin*⁵⁷, que veremos na próxima seção. Por ela, intertextos musicais do passado são retrabalhados no presente e apontam para um desenrolar futuro da significação que contagia tanto a nova música quanto as músicas do passado.

A significância da música sampleada, contudo, não se reduz à instância poiética, autoral, que elabora transcrições ‘espontâneas’, ‘criativas’ ou ‘voluntariamente’; mas também compreende a disseminação da significação desta música que se processa em um campo dialógico a-centrado que nos cabe diagramatizar. Esta movimentação da significação no caso da música sampleada é o assunto do próximo capítulo, que tenta articular nosso objeto com a teoria da significância dos pensadores pós-estruturalistas.

⁵⁷ Literalmente, ‘escavação de caixas’. Remete ao procedimento, muito frequentemente conectado aos discursos acerca da música sampleada, de buscar, em caixas esquecidas de lojas de discos de segunda-mão, material que possa ser aproveitado enquanto *sample*. Uma análise deste tema específico mereceria um aprofundamento que escapa ao nosso foco, mas é interessante acessar o “*wildflower virtual sample crate*” elaborado pelo site *Astralwerks* (<http://astralwerks.umg-wp-stage.com/crate-3/>). Trata-se de uma animação interativa em *flash* que representa uma caixa virtual, em 3D, contendo LPs. Quando selecionados (‘puxados’ da caixa), os discos remetem, por hiperlinks, a vídeos das músicas em questão em sites como o YouTube. Os ‘discos’ disponíveis são o resultado do *sample hunting*, inquérito coletivo acerca das origens dos trechos usados pelos Avalanches.

3. SIGNIFICÂNCIA E SAMPLEAMENTO MUSICAL

Especificando a questão da intertextualidade e da significância da música, trabalharemos com cinco músicas: o *Rap Popcreto*, de Caetano Veloso, do álbum *Tropicália 2* (1993); *Extra Kings*, do álbum *Since I Left You* (2000) e *Colours, Sunshine, e Subways*, do álbum *Wildflower* (2016), ambos do grupo australiano The Avalanches. O que estas músicas têm em comum é que são constituídas de *samples*: exemplares recentes do que estamos chamando de ‘música sampleada’.

Em termos de comunicação, a música sampleada parece apresentar um funcionamento enquanto significância que não se encerra na música por si própria, como se a produção da música a partir de outras músicas – o sampleamento – engendrasses novas formas de apreciação, escuta, codificação do sentido musical. A perspectiva de Barthes e Kristeva acerca da significância sugeria justamente uma análise de textualidades que não podiam ser reduzidas às codificações estruturadas gerais (as regularidades da língua), mas que, ao contrário, geravam, genotextualmente, seus próprias códigos, regras, fenotextualidades desviantes⁵⁸. Estes podiam ser flagrados em um percurso de significância que envolvia um atravessamento intertextual. É o que a música sampleada parece engendrar também, envolvendo, contudo, outras materialidades. Para tornar menos equívoca esta concepção de ‘música sampleada’, e o que queremos indicar em termos de genomusicalidades deste tipo de música, a presente seção apresenta, além de nosso *corpus*, algumas definições para o conceito de sampleamento e certos pontos-de-referência históricos.

3.1 Sampleamento musical e a lógica disseminativa da música sampleada

Kvifte⁵⁹ (2007) fornece uma discussão bastante precisa acerca do conceito de sampleamento, “ubíquo na literatura e no discurso sobre música no século XXI” (KVIFTE, 2007, p. 105), mas utilizado em pelo menos três acepções diferentes de forma intercambiável (KVIFTE, 2007, p. 106). Por uma primeira acepção, sampleamento refere-se à

tecnologia nuclear da produção sonora contemporânea, ou seja, como o som é convertido do domínio analógico ao digital. [...] Um sinal contínuo é convertido em

⁵⁸ Kristeva (2012, p. 284) propunha “uma abordagem materialista que coloca o princípio da estruturação na própria matéria do estruturado”.

⁵⁹ Seu interesse, mais especificamente, está na discussão acerca da pertinência ou não do termo ‘estética digital’.

uma série de símbolos discretos. [...] A amplitude [da onda] é medida em intervalos regulares, e os valores são armazenados em uma lista

Cada uma destas medições ou amostras⁶⁰ é um *sample*. Por esta primeira definição, a maior parte da música que se ouve hoje em dia⁶¹ poderia ser considerada música *sampleada*. Pois trata-se, em geral, de música reproduzida por aparelhos que se encontram no fim de uma cadeia⁶² de transduções⁶³ que pode passar: pela captação de sinais analógicos (por microfones), pela conversão em código binário, por um trabalho de ‘pós-produção’ sobre esta materialidade digital, por uma distribuição, ainda digital (se pensarmos, por exemplo, no *Spotify*), e por sua conversão, finalmente, em novo sinal analógico (sônico, mecânico, por fones-de-ouvido ou alto-falantes). O *sampleamento*, ou “amostragem”, é, também conforme Michel Chion (1994, p. 17), um dos “seis efeitos técnicos de base”⁶⁴ da música tecnologicamente mediada contemporânea.

Uma segunda acepção refere-se a *sampleadores* como um tipo de instrumento que se vale de sons registrados para soar como algum outro instrumento (KVIFFTE, 2007, p. 107): uma bateria, por exemplo, que tenha várias de suas sonoridades possíveis dispostas em um teclado tradicional de doze notas, ou ativadas por um software *sampleador* no processo de produção. A terceira acepção (KVIFFTE, 2007, p. 107), menos técnica, refere-se à utilização de (geralmente, um trecho de) uma gravação pré-existente, principalmente quando reconhecível, do repertório fonográfico. Um *sample*, no terceiro sentido, é este trecho: o “quem”, por exemplo, de João Gilberto *sampleado* por Caetano Veloso no *Rap Popcreto*; ou os primeiros segundos do *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen *sampleados* por Arrigo Barnabé em “Clara Crocodilo”.

Samplear é pegar uma porção (uma frase, um *riff*, uma seção percussiva, etc.) de uma gravação conhecida ou desconhecida (ou de um videogame, ou de um som de toque

⁶⁰ O termo *sample* em inglês é literalmente traduzido por amostra.

⁶¹ Entre outros autores, Cutler (2013, p. 152) afirma que “a grande maioria da música que ouvimos é música registrada, a música ao vivo sendo apenas uma pequena porcentagem de nossa escuta total” (“By far the largest part of the music that we hear is record music, live music making up only a small percentage of our total listening”).

⁶² “[A] cadeia do áudio é encerrada em suas pontas por dois dispositivos fundamentais, uma vez que são os responsáveis pelo processo de codificação e decodificação dos sinais: o microfone e o alto-falante. Sua importância está justamente no fato de que eles são responsáveis pela transdução do evento acústico para uma forma de representação em áudio e vice-versa” (IAZZETA, 2012, p. 18).

⁶³ O termo *transdução* é utilizado no sentido de Jonathan Sterne (2003), que ao mesmo tempo oferece uma definição bastante restrita e útil para ‘tecnologias de reprodução sonora’: “modern technologies of sound reproduction use devices called *transducers*, which turn sound into something else and that something else back into sound. All sound-reproduction technologies work through the use of transducers” (STERNE, 2003, p. 22). Acrescente-se apenas que, “para se tornarem mídias, tecnologias tem de ser articuladas a instituições e práticas” (STERNE, 2003, p. 24).

⁶⁴ Na verdade, um tipo particular extremamente popularizado de “fonofixação”. Os outros são a “captação”, a “telefonia”, a “ampliação”, a “geração” e a “remodelagem” (CHION, 1994, p. 13-22).

telefônico, ou de um registro verbal de Malcolm X ou Martin Luther King) e combinar com o *mix* geral⁶⁵ (BAKER, 1991)

É neste sentido (que, como na citação acima, pode incorporar, intersemioticamente, trechos de músicas, filmes, discursos, videogames, etc.) que o termo ‘sample’ será usado neste trabalho. Um quarto sentido (KVIFFTE, 2007, p. 111) para *sampleamento*, que apenas mencionaremos, é o recorte de uma seção de uma música e sua colagem em outra para propósitos de edição de imperfeições de gravação. Mais relevante é o terceiro, que também se aproxima do entendimento de Mark Katz (2010, p. 147 e 148), para quem um *sample* é “um tipo de empréstimo musical em que uma porção de um registro é incorporada em outra”⁶⁶, podendo se tratar de “uma fração de uma onda de uma música, uma nota única de um instrumento ou voz, um ritmo, uma melodia, uma palavra ou um álbum inteiro”⁶⁷.

As quatro concepções esboçadas parecem passar de um sentido mais técnico a um conceito mais genérico (terceira definição), e que se pode usar retroativamente. Este nos parece o uso mais popular e relevante dos termos ‘*sampleamento*’ e ‘*samplear*’ (o primeiro está praticamente implícito nas condições contemporâneas, e os segundo e quarto são demasiado específicos).

A ‘música *sampleada*’, neste sentido mais lato, teria pelo menos algumas manifestações históricas importantes prévias à tecnologia propriamente dita de *sampleamento* (digital). O marco fundamental está na origem do registro de sons: o fonógrafo de Edison de 1877. A história do *sampleamento* correrá paralelamente à da fonografia – e isso se não expandirmos o conceito em demasia para incluir as práticas análogas das artes visuais (colagem) e do cinema (corte) ou mesmo da literatura (*cut-up*). É somente com a tecnologia do disco (e não mais do cilindro fonográfico), porém, que reconhecemos as primeiras práticas de *sampleamento* como esta utilização criativa de sons pré-registrados.

Cutler (2013, p. 145) menciona como precursores certos experimentos dadaístas de Stefan Wolpe com vários gramofones sendo executados simultaneamente e em velocidades diferentes. Incluiríamos, ao lado deles, em um tipo de pré-história do *sampleamento*, a experiência de Ottorino Respighi com a inserção de um registro gramofônico de um canto de pássaro em seu poema sinfônico *Pini di Roma* de 1924. Paul Hindemith, porém, é um marco

⁶⁵ “sampling [is] taking a portion (phrase, riff, percussive vamp, etc.) of a known or unknown record (or a video game squawk, a touch-tone telephone medley, a verbal tag from Malcolm X or Martin Luther King) and combining it in the overall mix”.

⁶⁶ “a form of musical borrowing in which a portion of one recording is incorporated into another”.

⁶⁷ “a fraction of a wave of [a] music, a single note from an instrument or voice, a rhythm, a melody, a harmony, or an entire word or album”.

mais decisivo: Katz (2009, pp. 109-123) reconstituiu seu penoso trabalho com discos para a criação do que chamou, em 1929, de *Grammophonmusik* (de que conhecemos apenas um registro parcial⁶⁸). A ‘música gramofônica’ de Hindemith era feita de discos de gravações de gravações, envolvendo também pioneiro processo de pós-produção: uma trabalhosa edição na superfície do próprio vinil.

O sampleamento musical virá a ser amplamente facilitado pelo advento das gravações em fita magnética. Neste contexto, surge a ‘música concreta’ de Pierre Schaeffer, cujo marco são os *Cinc Études de Bruits*, de 1948, dos quais a primeira parte é uma colagem de sons pré-registrados de um trem⁶⁹. O material, aqui, era registrado pelo próprio Schaeffer. Na década seguinte, John Cage utiliza sons existentes do repertório musical e ‘furtados’ da radiofonia para compor suas *Imaginary Landscapes* (utilizando, na número 4, doze rádios rodando em paralelo e, na número 5, quarenta e duas gravações gramofônicas) e *Williams Mix* (trabalho de recorte e colagem em fita magnética).

A fita, como se sabe, revoluciona os procedimentos de gravação e pós-produção, tornando-se a tecnologia central dos estúdios e fazendo o sampleamento proliferar, nos anos 60, também na música pop (exemplos de músicas totalmente sampleadas aparecem em Frank Zappa, em 1967, e nos Beatles, em 1966). Mas ainda em 1961 é que aparece o antepassado mais inequívoco da música sampleada do tipo que constitui nosso *corpus*: *Collage #1 (Blue Suede)*, de James Tenney, que trabalhou exclusivamente com material da música popular – especificamente trechos, ‘picotados’ e distorcidos, de uma canção de Elvis Presley. Tenney virá a inspirar John Oswald, que, de 1979 a 1989, prepara o álbum *Plunderphonic*, termo que passa também a designar o gênero musical baseado na utilização de samples.

O sampleamento e sua consideração na obra (musical e teórica) de John Oswald aparece como movimento reivindicatório de uma passagem dos aparelhos de *reprodução* musical para seu uso enquanto *produção* (da qual, contudo, já vimos alguns exemplos históricos). “O toca-discos vira um instrumento musical” (OSWALD, 1985, s/p). Esta visão, subscrita também, entre outros, por Edgar Varèse (2013, p. 19), Chris Cutler (2013, p. 151) e Fernando Iazzetta (2009,

⁶⁸ Nos anos 80, o Instituto de Pesquisa Musical de Berlim recebeu três discos de 78 rotações (que, feito de goma-laca, distingue-se do disco de vinil que o supera em duração), cujos conteúdo enigmático e identificação precária impediram o interesse do Instituto. Devolvidos para o remetente, os discos foram perdidos para sempre. Por sorte, um musicólogo, neste ínterim, registrou, em fita magnética, os sons que viriam a ser reconhecidos como a única evidência acústica da *Grammophonmusik*, hoje disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=whLDHei8pC0>.

⁶⁹ Embora um dos focos da obra musical e teórica de Pierre Schaeffer – com suas noções de escuta reduzida e música acusmática (SCHAEFFER, 1967) – tenha sido a questão da ruptura com as fontes do som (o que Murray Schafer chamaria mais tarde de esquizofonia), é curioso notar que os primeiros sons da música concreta estejam ligados a um trem da mesma forma que as pioneiras imagens do cinematógrafo dos Lumière.

p. 137) , é expressa por Oswald (1985, 2013) em sua definição do sampleamento como “dispositivo a um só tempo documentador e criativo”.

A *plunderphonia*, que traduziríamos por ‘cleptofonia’, se distingue das práticas anteriores por sua utilização de tecnologia digital. Mais uma vez, o trabalho de edição foi extremamente facilitado. Embora mais ‘manuseável’ que os discos, nem mesmo a fita magnética daria conta da utilização de aproximadamente 5 mil samples de canções “canibalizadas” (REYNOLDS, 2011, p. 319) por Oswald nos vinte minutos de *Plexure*, por exemplo, de 1990. O *sampler* – instrumento que deu origem ao termo ora discutido – aparece em meados dos anos 80 e é prontamente apropriado por gêneros nascentes como o *dub* e o *rap*. Com um sampler , se torna possível trabalhar com um banco de arquivos digitais de sons, que podem provir de uma transposição de uma mídia analógica como o disco. A tecnologia digital como um todo permitiu, mais ou menos a partir desta época, que os artistas trabalhassem em um nível de detalhe “microscópico” chamado por alguns de “microssônico” (CASONE, 2013, p. 396).

Este aspecto conecta seus trabalhos diretamente aos dos Avalanches, grupo cleptofônico com que trabalharemos na próxima seção. No processo de produção de seu primeiro álbum, os músicos australianos teriam utilizado mais de mil samples (REYNOLDS, 2011, p. 356) de pelo menos seiscentos discos de vinil (os quais passavam por transdução para áudio digital e eram trabalhados em softwares de edição de áudio – DAWs⁷⁰). Por este motivo, um comentarista afirma que “é difícil saber como identificar os Avalanches como músicos – talvez produtores, certamente não uma banda”⁷¹.

Esta e outras manifestações cleptofônicas ligadas ao digital procuram, no dizer de Simon Reynolds (2011, p. 361), “desencobrir passados alternativos secretados na narrativa oficial, remapeando a história para encontrar rotas não tomadas e águas peculiares porém férteis na adjacência da narrativa oficial do pop, transformando o passado em território a se explorar”. Este aspecto criativo aparece, no caso dos Avalanches, sob o nome de *crate digging*: o processo de desenterrar (*to dig*), em caixas esquecidas (*crates*) de lojas de discos de segunda-mão, sonoridades obscuras, ignoradas, e sampleá-las de forma a obter o que Reynolds (2011, p. 359) chama de “mais-valia musical”.

Os comentários inventariados já apontam para o sampleamento como uma produtividade (caráter fundamental da significância para Kristeva e Barthes), ainda que

⁷⁰ *Digital audio workstations*.

⁷¹ “It’s hard to know how to identify the Avalanches as musicians—maybe producers, certainly not a band” (<http://pitchfork.com/reviews/tracks/18379-the-avalanches-colours/>)

fundamentalmente ligada ao passado, à tradição, à intertextualidade que é o repertório musical, e à intersemiótica, que são suas possibilidades de tradução de diferentes outras linguagens (quaisquer sonoridades da cultura) e materialidades (por transdução de naturezas do som). Como também teoriza Katz (2010, p. 175), “com demasiada frequência as discussões sobre sampleamento tratam a prática simplesmente como uma questão tecnológica. Contudo, o sampleamento é mais fundamentalmente uma arte da transformação”⁷².

Estabelecendo uma nova forma musical, o sampleamento tem um vetor no presente, mas outro no passado de que se apropria intertextualmente e o qual vem a transformar. Ressonância com as teses já trabalhadas de Haroldo de Campos, para quem a tradução não é questão de simples manutenção da tradição, mas de sua transcrição e reformulação para os propósitos do presente; e também de Julio Plaza (2008, p. 14), para quem a tradução intersemiótica é “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção [...], como síntese e reescritura da história”.

Esta prática de reescritura da (e por meio da) história parece guiar também Caetano Veloso em todo o álbum *Tropicália 2*, que, ao lado de Gilberto Gil, revisita, sem simplesmente reproduzi-lo, o gesto tropicalista que então celebrava 25 anos. Mas mais especificamente ainda quando se trata do Rap Popcreto, quarta faixa do disco. Com uma estrutura nada convencional, a música apresenta uma série de ‘execuções musicais’ da palavra ‘quem’. É bastante perceptível que se trata de recortes de outras canções. Caetano explora o cancionário nacional para produzir, com sons de várias épocas (notam-se também as ‘texturas’ do rádio etc.), o que chamaríamos de ‘canção concreta’ em pelo menos dois sentidos do termo: o concreto da música do mencionado Schaeffer, desbravador do sampleamento, e o concreto dos poetas que, como Augusto de Campos em seus *Popcretos* (1964-1965), não só inseriam a visualidade no sistema verbal mas chegavam a praticar explicitamente a colagem (como se num sampleamento visual-verbal). Caetano se inseria, assim, como transcriador entre a tradição e o presente que a problematiza (a transcrição implica uma mutação tanto do sistema de chegada quanto do de partida – neste caso, o patrimônio fonográfico brasileiro).

Os Avalanches também são muito incensados no sentido deste trabalho de transcrição de várias intertextualidades históricas que se atualizam na música presente. Algumas de suas músicas foram escolhidas como *corpus* por nos parecerem uma das expressões contemporâneas mais notáveis em termos de música sampleada – tipo de música que, por sua vez, nos parece

⁷² “too often discussions of sampling treat the practice simply as technological quotation. [...H]owever, sampling is most fundamentally an art of transformation”

importante manifestação, sob as condições materiais contemporâneas, da natureza intertextual e intersemiótica da música. Selecionando uma série de retalhos musicais de um vetor intertextual para costurá-los em formas originais em um vetor intratextual, suas músicas abandonam, de saída, a pureza reivindicada para certas obras musicais. Sua significância, contudo, se expande não só neste sentido, mas também no de um ‘trabalho de escuta’ que adquire formas específicas conforme a música se relaciona com diferentes materialidades da comunicação. Os Avalanches são um fenômeno não só musical, mas midiático, e que conecta artistas, críticos, fãs, ouvintes e internautas em um movimento de significância que proporá novas regras para seu funcionamento.

Os dois vetores (que despretensiosamente chamamos de passado e presente) não dão conta de um aspecto observado empiricamente e que nos sugere que o *sampleamento* deve ser considerado também como um movimento voltado para o futuro, em franca disseminação (o que nos remete, desta vez, à lógica da significância de Barthes e Kristeva). Trata-se do fenômeno do *sample hunting*, que é como que o espelhamento do *crate digging*. Se os Avalanches vasculhavam lojas, sebos, etc. em busca de sons para *samplearem* em suas músicas, os fãs, comentaristas e internautas *sample hunters* se debruçam sobre a questão das origens dos samples utilizados no álbum, muitas vezes apontando para elas por *links* que dão em vídeos e músicas em portais como o *YouTube*.

Por este procedimento, que vai estabelecendo associações intersemióticas, o disco de estreia do grupo, *Since I Left You* (2000), foi ‘destrinchado’, ao longo dos dezesseis anos que se passaram, com um alto grau de minúcia (dada a ausência de propósitos financeiros para tanto) por melômanos e internautas que se colocaram – tantas vezes, possivelmente, quanto há samples no álbum – a questão: que som é esse? De onde o tiraram? A tabela abaixo, a título de ilustração, dá conta de alguns dos samples identificados para o primeiro minuto e meio da primeira faixa de *Since I Left You*.

Tabela 3: Resultados do *sample hunting* do primeiro minuto e meio de *Since I Left You*⁷³

Restituição intertextual	Elementos musemáticos de <i>Since I Left You</i>	Tempo de aparição em <i>Since I Left You</i>
<i>Daddy Rich</i> , trilha do filme <i>Car Wash</i> (1976)	Música <i>disco</i> e ruídos humanos	00:00-00:04
<i>Anema e core</i> , de Tony Mottola (1972)	Dedilhado de violão ‘clássico’	00:04-00:13

⁷³ Elaboração nossa.

<i>Younger than springtime</i> , do musical de Rodgers & Hammerstetin <i>South Pacific</i> (1949)	Coro	00:12-00:15
<i>The sky is the limit</i> , dos The Duprees (1968)	Coro feminino	00:14-00:43 e 00:53
<i>Take off your makeup</i> , de Lamont Dozier (1973)	Bateria	
Registro verbal do filme <i>Club Med</i> (1986)	Frase ‘get a drink, have a good time’	00:49-00:53
<i>Everyday</i> , do The Main Attraction (1967)	Verso ‘Since I left you’	00:53 em diante
<i>The Latin Hustle</i> , de Klaus Wunderlich (Sintetizador	
<i>By the time I got to Phoenix</i> , de Tony Mottola (1968)	Flauta	

Na tabela, indicamos o musema⁷⁴ que se relaciona com determinado intertexto e a marca temporal em que aparece. As análises do capítulo 3 discriminarão também a materialidade (em todos os casos digital e online) em que estes samples são identificados: a maioria aparece, pela primeira vez, na comunidade dedicada ao grupo no fórum *Reddit*; algumas identificações podem aparecer em colunas opinativas, portais jornalísticos, etc.; e há também o caso do site *Whosampled*, dedicado especificamente a este propósito e cujo conteúdo é construído coletivamente, em geral funcionando como um repositório de identificações. As identificações ‘inéditas’, aliás, são bastante valorizadas pela comunidade do *subreddit* The Avalanches. Diante de novas descobertas, vemos reações como “*awesome find!*”⁷⁵, “*goodness me, that's well and truly buried!*”⁷⁶ e “*I would absolutely FREAK out if I found a sample as good as this! Amazing work!*”⁷⁷. Um tópico⁷⁸ chega a discutir qual o melhor “*sample find*” da história do fórum. O *sample hunting*, que aparece como prática declarada no caso dos Avalanches, nos fez avaliá-lo retroativamente também quanto ao “Rap popcreto”, que, usando o mesmo procedimento de feitura (intertextualidade e sampleamento), se conectara, porém, em outra rede de materialidades da comunicação e com outros resultados, que serão debatidos na seção 4.2.1.

Embora se apresente como um tipo de força-tarefa coletiva de restituição intertextual, o desiderato, contudo, não é simplesmente uma restituição das fontes, mas uma série de conexões

⁷⁴ Unidade de significação musical. O conceito é discutido na seção 2.2.

⁷⁵ “incrível descoberta!”

(https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/51i45v/live_a_lifetime_love_major_sample/)

⁷⁶ “Santo Deus, isto estava verdadeiramente enterrado!”

(https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/5o9os6/i_think_i_discovered_a_sample_in_two_hearts_in_3_4/)

⁷⁷ “Eu iria simplesmente PIRAR se encontrasse um *sample* assim! Belo trabalho!”

(https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/5q8iwb/i_found_a_small_over_the_turnstiles_sample/)

⁷⁸ https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/5l4z9d/vote_for_the_best_rtheavalanches_posts_of_2016/?r_ef=search_posts

intersemióticas positivas, uma série de formas de disseminação da significação da música. Como diz Barthes, a restituição do intertexto paradoxalmente abole toda relação de filiação e origem. O sampleamento, por seu atravessamento acentrado e constelativo⁷⁹ dos três mencionados vetores (passado, presente, futuro), sugere a sua consideração em uma lógica disseminativa, transcriativa, intersemiótica: o que Barthes e Kristeva chamaram de significância. A articulação com a música dos meandros deste conceito-processo (pensado por nossos autores principalmente na literatura) é o que tentamos oferecer na seguinte seção.

3.2 Do genotexto à genomusicalidade

Se a significância foi definida na seção 2.3 como um movimento de duas instâncias, feno e genotextual, que dá conta não (somente e exaustivamente) da significação superficial baseada em codificações, mas de um movimento de produtividade comunicacional que problematiza e reformula estas próprias codificações fenotextuais – como pensar a significância da música? A questão se reduz diante do recorte de nosso trabalho: a significância da música sampleada. E se especifica mais uma vez no capítulo de análises, em que trabalharemos pontualmente com percursos de significância de cinco músicas (uma de Caetano, quatro dos Avalanches).

Contudo, certas questões mais genéricas colocam-se de saída. Procuramos estruturar esta seção como uma passagem – da linguagem verbal à música – das questões (1) da significação e (2) da significância. Se a significância buscava “corrupções da ordem do simbólico” (KRISTEVA, 1974, p. 59) no caso de um *corpus* verbal, literário ou poético, estas corrupções destrutivas-construtivas eram relativas às codificações fenotextuais vigentes na língua. Ora, a linguística há muito se debruçou sobre a questão da significação e, de um ponto de vista estruturalista, obteve grandes avanços. Mas que tipo de sistema de signos é a música? Para passarmos a uma significância, devemos compreender primeiro a questão da significação musical. O que é que constitui uma fenomusicalidade como aspecto estruturado, transmissivo, codificado da música?

⁷⁹ Nos referimos aqui à ideia de benjaminiana de constelação (traduzida na citação a seguir como ‘configuração’): “Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada” (BENJAMIN, 2011, p. 231). Na leitura de Plaza, trata-se de conceber uma constelação de presentes, “na qual cada [um] ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia” (PLAZA, 2008, p. 4)

Uma discussão bastante rica, neste sentido, aparece na tradição semiótica acerca das possibilidades de significação da música – em cujos meandros não poderemos, porém, adentrar por motivos de espaço. Mas cabe indicar que parece haver, mesmo em meio à “expansão da semiótica” no século XX rumo a “outros campos” não-linguísticos⁸⁰, uma tendência à interdição de uma fenotextualidade da música. Considerações neste sentido aparecem em uma certa leitura de Jakobson, por exemplo⁸¹, e na discussão sobre música da própria Kristeva (1970, pp. 305-6), e podem ser resumidas nas afirmações radicais de Stravinski⁸² sobre a música como sendo, “por sua própria natureza, incapaz de expressar qualquer coisa: um sentimento uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno natural, etc.” (ROSS, 2007, p.123).

A música aparece, na obra de Kristeva, de pelo menos duas formas. Quando Kristeva discute a “linguagem musical” (1970, p. 303), embora apontando a semelhança com a linguagem verbal por ser um sistema de escritura baseado em diferenças, afirma que essas diferenças constitutivas são de natureza distinta (fonemáticas e binárias no caso do verbal; de altura – notas – no caso musical). Assim, “se a música é um sistema de *diferenças*, não é contudo um sistema de *signos*”, não possuindo, conforme a autora, semântica. A música é “um formalismo que não significa [nada]” (KRISTEVA, 1970, pp. 305-6) – como que numa fenotextualidade pela metade.

Em outros trabalhos, a música aparece como um tipo de limite ao qual tende a literatura moderna⁸³, seu objeto privilegiado de estudo (a partir do qual seu projeto de semanálise é desenvolvido): “[a] nova literatura dissolve a narração e chega, desde Mallarmé, e com Joyce e

⁸⁰ Kristeva expõe sua longa consideração sobre esta expansão, que atravessa o século XX, no apanhado histórico *La mutation sémiotique* (1970) e em *A expansão da semiótica* (2012, pp. 37-53). Foi-se demonstrando, conforme a autora (KRISTEVA, 1981, p. 326), “cada vez mais, que os modelos formulados pela linguística formal não são onivalentes, e que os diversos modos de significação devem ser estudados independentemente deste cume-limite a que chegou a linguística” (« de plus en plus que les modèles retrouvés par la linguistique formelle ne sont pas omnivalents, et que les divers modes de signification sont à étudier indépendamment de ce sommet-limite qu’a atteint la linguistique »). Este escopo, aliás, parece ser proposto pelo próprio Saussure (1995, p. 33) nas páginas inaugurais da semiologia: “Pode-se então conceber uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social; [...] nós a nomearíamos *semiologia* [...]. Ela nos ensinaria em que consistem os signos, que leis os regem. [...] A linguística não é mais que uma parte desta ciência geral”.

⁸¹ “[E]m termos linguísticos, a particularidade da música em relação à poesia reside no fato de o conjunto de suas convenções (língua, segundo a terminologia de Saussure) limitar-se ao sistema fonológico e não possuir repartição etimológica dos fonemas e, portanto, nenhum vocabulário. A música não tem palavras. Entre as notas [...] e a frase [...] não há nada” (JAKOBSON apud LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 71).

⁸² O interesse do compositor russo, e o daquilo que foi chamado de “nova objetividade”, estava na “construção puramente musical”: “Meu Octuor é um objeto musical. [...] possui uma forma e esta é influenciada pela matéria musical que o compõe. [...] não é uma obra ‘emotiva’, mas uma composição musical baseada em elementos objetivos que se bastam a si mesmos. [...] Como todos os outros objetos, tem peso e ocupa um lugar no espaço” (ROSS, 2007, p.123).

⁸³ “Si les textes modernes sont l’exemple le plus frappant de ce procès [de travail, de signifiante], on peut lui trouver sans doute assez facilement des équivalents dans les arts non-verbaux, sans qu’ils soient nécessairement modernes : la musique [etc.]” (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Artaud, a contestar a identidade do signo para se aparentar ao funcionamento de uma música”⁸⁴ (KRISTEVA, 1975, p. 13). O caráter da música é, então, estatuído como o dos “sistemas significantes não-verbais que se constroem exclusivamente a partir do semiótico”⁸⁵ (KRISTEVA, 1974, p. 98), “diretamente sobre a pulsão” (KRISTEVA, 1975, p. 13). Isto é, a música seria de uma ordem puramente genotextual, sem necessidade nem possibilidade de se fixar em simbolizações (fenotextuais).

Este tipo de posição não impediu o avanço histórico no rumo de uma semiótica da música. A questão da significação musical foi amplamente explorada, de um ponto de vista tão próximo da musicologia quanto da linguística, por Jean-Jacques Nattiez (1975). Hoje, um dos expoentes é Robert Hatten (1994b), apenas para citarmos dois nomes importantes. Parece-nos mais proveitoso escapar do ‘interdito’ da significação da música reconhecendo simplesmente, como faz Lévi-Strauss, que “a música pode, em certos casos, fazer sentido” (2010, p. 73), ou Boilès (1982, p. 24), que afirma que

símbolos musicais existem. Eles são um de vários tipos de uma classe semiótica chamada signos musicais. Símbolos musicais existem para aqueles que os percebem. [...] Fenômenos musicais não são em si mesmos símbolos, pois eles só se tornam símbolos quando são interpretados como tais por uma mentalidade [...] (que pode ser biológica, mecânica ou eletromecânica).

Também Middleton (apud DUNBAR-HALL, 1991, p. 130) afirma que “no nível da assunção popular, a crença em que a música produz sentido, ou transmite significados, é inquestionável”⁸⁶. Com isso podemos nos aproximar de autores que apresentaram, para nossos propósitos, dispositivos de análise do aspecto fenomusical: aportes teóricos para as investigações pertinentes de cada música estudada em termos de sua de significação – nível pelo qual necessariamente passamos se quisermos chegar a um estudo da ordem da significância da música. O foco deste, porém, está menos nas atualizações que com este referencial podemos descrever do que nas relações que nele podem aparecer com outros níveis intertextuais de análise (nossa metodologia será explicitada no começo do próximo capítulo). Nosso propósito,

⁸⁴ « La littérature nouvelle dissout la narration, et même, depuis Mallarmé, et avec Joyve et Artaud, elle conteste au signe son identité pour s'apparenter au fonctionnement d'une musique »

⁸⁵ Aqui, é imprescindível retomar a distinção que autora realiza entre as duas modalidades da significância (KRISTEVA, 1974): o semiótico (movimento pré-sígnico pulsional) e o simbólico (social e restritivo).

⁸⁶ “At the level of popular assumption, the belief that music produces sense, or conveys meanings, is unquestioned”. Dunbar-Hall (1991) oferece uma interessante leitura da (breve) história da semiótica da música, apontando para um tipo de investigação “analítica” ou ‘neutralista’, ligada a Nattiez, que não se interessa pela intenção poética nem pela recepção estética, mas por uma intratextualidade pura, e um tipo de investigação “interpretativo”, que pensa a música como “sistema simbólico de outra coisa”, ligando-a aos “sub-estilos” musicais entendidos como “códigos” de culturas específicas.

relativamente à significação, não é adentrar em uma análise do plano do conteúdo. Utilizaremos estes modelos, no mais das vezes, com foco no plano de expressão.

Referimo-nos a três modelos de fenomusicalidade. O primeiro é relevante na medida em que as músicas que estudamos são comumente referidas como canções. Ainda que pelo hábito de se referir assim a qualquer música de curta duração, importa retomar a semiologia da canção de Luiz Tatit (2002, 2007, 2008, 2011). A fenomusicalidade aqui se apresentará na estrutura de melodia e letra elaborada pelo cancionista, que traduz “sua vivência pessoal com um determinado conteúdo” por meio de “sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções”. “Compor”, desta perspectiva, significa “dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo” (TATIT, 2002, p. 18). A vantagem do modelo de Tatit é a descritividade associada de melodia e letra, mas é evidente que, para o caso da música sampleada, trata-se de um empréstimo não perfeitamente adequado⁸⁷.

Outro modelo pertinente para nossa análise é o de Philip Tagg (1982, 1987, 2011), a partir de cuja obra poderíamos falar da fenomusicalidade como “forma de interação inter-humana em que estados afetivos individualmente experimentáveis” são “transmitidos como estruturas não-verbais sonoras humanamente organizadas para aqueles capazes de decodificar sua mensagem na forma da resposta afetiva e associativa adequada” (TAGG, 1982, p. 40). O que a música transmite seriam “identidades afetivas”, desde que descrita numa estrutura expressiva significativa que “carrega” o “afeto” (TAGG, 1982, p. 50). A vantagem do modelo de Tagg é a descritividade da música em termos não só de sua letra e melodia, mas também harmonia, instrumentação e todo tipo de ocorrência “musemática”.

O conceito de “musema” é cunhado por Seeger (1960) para dar conta de uma unidade de significação da música. Por seu sufixo, remete à noção científica de unidade mínima, e em sua apresentação o autor invoca a noção linguística de fonema. Esta, porém, é bastante mais rigorosa. A correspondência, como reconhece Tagg (1987, p. 12), que se apropria do termo, não é precisa. Utilizaremos a linha de ocorrências musemáticas como uma descrição de signos sonoros e signos musicais (este termo é discutido por Boilès, 1982), entendendo-os como

⁸⁷ A música sampleada, se admitida como canção, problematizaria o estatuto desta ao menos no que diz respeito à conexão com a figura do cancionista. A estrutura fenomusical da canção, mesmo se mediada tecnicamente (ouvir a canção no disco), parece postular uma intimidade quase perfeita entre a voz e aquele que a emite. A canção seria coisa de um ‘cantautor’ que expressa presencialmente sua interioridade (“conteúdos psíquicos e incorpóreos”: TATIT, 2002, p. 18). Mas a voz que ouvimos em *Sunshine*, por exemplo, como o revela rapidamente o *loop*, foi separada esquizofonicamente de sua fonte. Problematiza-se, assim, a questão do cancionista. A tecnologia teria substituído a humanidade de sua voz? Parece, ao contrário, que a voz é que tem seu caráter maquínico explicitado, suas relações de composição evidenciadas (‘técnica’ ou ‘humana’, a voz sempre é agenciamento: muscular, acústico, linguístico, etc.).

ocorrências musemáticas tanto poiéticas quanto estésicas (TAGG, 2011, p. 8). Pois um musema poiético (que se referiria ao trabalho de construção do som e não à sua interpretação/conotação) é tão relevante, semioticamente, quanto um musema estésico, ao menos no caso em mãos. É melhor suspendermos o julgamento sobre o que é ou o que apenas parece ser (por *sampleamento* ou *synthetização*) um som de baixo acústico, uma voz humana, e assim por diante: todos são signos que podem ser reconhecidos como tais (como diria Peirce, ‘sob este aspecto’). No caso da música *sampleada*, aliás, dificilmente uma análise poiética seria ‘correta’ somente a partir da sonoridade (a voz humana em *Sunshine* é tão humana quanto digital: processada e repetida em um *loop* evidente; o trabalho com as cordas é mais computacional que orquestral etc.).

Em terceiro lugar, embora a vastidão dos elementos que a análise musemática pode considerar seja muito relevante para o caso da música *sampleada*, pretendemos articulá-la, na medida da necessidade, com a noção de “paisagem sonora” que R. Murray Schafer (2011a, p. 23) propõe como base da “sonografia”:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de determinada paisagem

Juntas (poderíamos falar em uma ‘paisagem sonora de ocorrências musemáticas’), as teorias de Tagg e Schafer ajudam na análise da música *sampleada* por compreender também o elemento de distribuição, de espacialidade em que este tipo de música, marcadamente editada por tecnologias de estúdio (a ‘pós-produção’ é a sua própria produção), deposita ênfase. Referimo-nos à estereofonia, à disposição de elementos sonoros em coordenadas precisas: da esquerda, da direita, acima, abaixo, etc., além da relação figura/fundo (SCHAFER, 2011a, p. 214) – todos estes são elementos possivelmente relevantes para a significação da música *sampleada*⁸⁸.

Ademais, uma análise da paisagem sonora de ocorrências musemáticas pode dar conta de elementos ‘extra-musicais’, no sentido de extra-partituras. Para além da escala temperada ocidental, trata-se de todos os sons que só a fonografia trouxe à tona como ‘música’: no exemplo fascinado de Kittler⁸⁹ (2013, p. 162), os sons dos pássaros de Grantchester Meadows (o local e

⁸⁸ Evidentemente, esta característica não é redutível à música *sampleada* ou mediada fonograficamente (pense-se no posicionamento dos instrumentos na orquestra – que Mahler chega ao extremo de retirar do palco no caso dos metais que indicam o clímax apocalíptico da “ressurreição” em sua Segunda Sinfonia).

⁸⁹ “O que livros ou partituras podiam apenas indicar através de estranhos jogos ([...] mudanças de perspectiva, imitações da natureza) se tornou um evento no espaço sônico absoluto” (“What books or scores could only hint at through awkward games has become an event in absolute sonic space”).

a canção do Pink Floyd) não são uma representação programática como a dos pássaros pastorais em Beethoven, aludidos pela instrumentação orquestral: são o canto mesmo daqueles pássaros específicos, registrados *in loco*. O ponto, aqui, é o reconhecimento de uma condição pós-tonal e informacional das materialidades da música, que não é mais trabalho com os doze tons, mas com todo o espectro de ruído audível de 20 a 20 mil Hz.

Propomos, portanto, trabalhar a significação da música, seu aspecto fenomusical atualizado, a partir de uma adaptação, para nossos propósitos, dos modelos de Tatit, Tagg e Schafer. Esta análise corresponderá, no capítulo 3, à primeira etapa de nosso roteiro metodológico, na qual descrevemos a intratextualidade da música para depois expandi-la no rumo de uma análise intertextual e intersemiótica.

Embora tratemos, inclusive metodologicamente, a questão da intratextualidade das músicas analisadas com base nestes três modelos fenomusicais, a pretensão de encerrar esta intratextualidade (entendida como a música por suas relações internas) em uma música absoluta e por si parece irrealizável de onde quer que se olhe (isto é, escute). Toda intratextualidade parece nos levar a aspectos de exterioridade para sua própria descrição. Nos trabalhos de Tagg, por exemplo, as próprias ocorrências musemáticas conduzem a um estudo intertextual (1) de materiais comparativos em um “IOCM” (campo interobjetivo de comparação de material), (2) de “análise transformacional de frases melódicas”, (3) de “padrões de substituição paramusical” e da falsificação de conclusões por meio de “comutação” e “substituição hipotética” (TAGG, 1982, p. 7). No tratamento descritivo dado por Tatit à canção, é óbvio que o registro verbal relaciona conteúdos e expressões irreduzíveis ao texto-canção em mãos.

Parece claro que o tratamento da intratextualidade, e a bem dizer todo conhecimento, como diria Peirce (1990, CP 6.318), passará sempre por uma instância de observação colateral. A determinação de um objeto é dinâmica porque o signo é interpretado sempre em função de hábitos específicos, em uma cadeia de materialidades distintas e com interpretantes também indissolúvelmente ligados a este percurso: a observação colateral aparece como “pré-requisito para adquirir qualquer ideia de significado do signo” (1990, CP 8.179). O reconhecimento de um som qualquer por sua fonte, tema que interessou tanto a Pierre Schaeffer e Michel Chion, já envolve um desenrolar semiótico que, com Peirce, compreendemos como da ordem do conhecimento colateral. O mesmo vale para a identificação de *samples* por seu autor ou intérprete (o signo gera interpretantes de diferentes natureza, não se reduzindo a uma pura expressão musical). O desafio deste trabalho é investigar estas semioses, com Barthes e Kristeva, como significância.

Se uma investigação da significância da música – como já discutimos, a partir de Barthes e Kristeva – exige uma expansão intertextual do material analisado, o aspecto intratextual deste material deve ser levado em conta nesta primeira etapa (para, depois de mapeado um percurso genomusical em uma rede intersemiótica, chegarmos a uma nova ‘queda’ fenomusical). Mas a visibilidade deste aspecto intratextual, sua atualização enquanto interpretante concreto, depende das ‘regras de leitura’ fenomusicais como modelo comunicativo.

Se pelos três modelos de Tatit, Tagg e Schafer tentamos responder a este aspecto comunicativo, transmissivo, codificado de significação da música (uma fenomusicalidade), por que parâmetros se tentará pensar a significância da música como movimento genotextual do qual esta fenomusicalidade é somente um rastro atualizado? Neste ponto, é necessário retomar a teoria da textualidade e da significância de Kristeva para indicar o limite de sua proposta original para nossos objetivos, e a apropriação que dela faremos.

Para desenvolver sua perspectiva “semanalítica” (KRISTEVA, 2012, 1968, 1974, etc.), Kristeva articula teses da linguística com o materialismo dialético, a fenomenologia husserliana e a psicanálise freud-lacianiana. O genotextual está ligado a estas várias perspectivas. Trata-se, respectivamente, de uma inserção da história e da sociedade no texto (teoria materialista da linguagem), de uma ruptura da fase ‘tética’ que instaura o ego transcendental (perspectiva fenomenológico-linguística relativa ao sujeito de enunciação), e de uma corrupção do simbólico por infiltrações do semiótico, entendido, aqui, como da ordem da pulsão.

Estes são modos como o aspecto genotextual pôde, nos parece, ser formulado e investigado para os fins específicos da autora: ligado ainda a um sujeito de enunciação, embora este seja um tipo de depositário em que a significância deposita seu conflito⁹⁰ (KRISTEVA, 1975, p. 11), o genotexto se apresenta por transgressões gramaticais (KRISTEVA, 1974, p. 58) que tendem ao caráter rítmico na palavra poética verbal. É como um jogo entre uma tendência pulsional à glossolalia e seu reencontro com as normas languageiras – reencontro, também, com o social (KRISTEVA, 1974, p. 58). A significância na literatura passa pelo perder-se do sujeito na linguagem (BARTHES, 1974, p. 5 e 6), e pela assunção de uma “economia pulsional da enunciação” (KRISTEVA, 1974, p. 57) que o problematiza, o põe em processo (*sujet-en-procès*).

Este é o foco dado pelo trabalho da autora, mas que não necessariamente exaure o todo

⁹⁰ Revisando a determinação dicotômica da superestrutura pela estrutura (Marx), o modo de produção signico é tido como intrínseco ao modo de produção. Para a autora (KRISTEVA, 1975, p. 11), é no sujeito que se inscreve essa simultaneidade, e nele se estabelece a contradição entre unidade (servidão significante que lhe atribui uma identidade) e processo (atravessamento de instituições e de sistemas de signos).

da significância em suas diferentes manifestações. Pelo contrário, fica claro, se levarmos em conta não só as teses fundantes (KRISTEVA, 2012, pp. 139 e pp. 109), mas também sua revisão do conceito de intertextualidade, que toda “prática significante” funciona como um processo de significância específico por transposição de diferentes “sistemas de signos” em determinado agenciamento simultâneo e imanente de “modos de produção de signos e modos de produção do todo socioeconômico” (KRISTEVA, 1974, pp. 59-61). O aspecto genotextual está ligado ao que Kristeva (1975, p. 24) chama de “heterogêneo semiótico”. Este é, precisamente, o ponto em que nossa apropriação da *semanálise* vai se diferenciar da de nossos autores. Este “heterogêneo semiótico” que movimenta a significação da música será tratado não via pulsão, mas como articulação de materialidades em um campo intersemiótico.

Interessada sobretudo na poesia de vanguarda, a música se apresenta de maneira muito limitada nas reflexões da autora. A literatura de vanguarda, procedendo à travessia da racionalidade metafísica do ocidente ao se tornar um tipo de análise permanente do sujeito falante (KRISTEVA, 1975, p. 7), se *aproxima* do funcionamento musical (KRISTEVA, 1975, p. 13). Esta, por sua vez, é entendida como um tipo de linguagem sem semântica, um sistema de signos que não quer dizer nada (KRISTEVA, 1981, p. 306). A música é pura pulsão semiótica (KRISTEVA, 1974, p. 22).

Também em Barthes aparece esta concepção do musical como significância ligada ao pulsional do corpo. “Pela música, nós compreendemos melhor o texto como significância”⁹¹ porque “a significância musical, de uma forma bem mais clara que a significação linguística, é penetrada de desejo”⁹², sendo passível, portanto, “de uma *semanálise* ou, se se preferir, de uma semiologia [...] do corpo em estado de música”⁹³ (BARTHES, 1982). Schumann, conforme o autor, é o exemplo desta ‘gramática dos golpes’ pela qual a música se conecta ao corpo. Nas considerações de Barthes sobre a escuta, porém, encontramos indícios de uma concepção da música não somente como pura pulsão desejante e corporal, mas também como movimento – traçável – de disseminação do sentido:

A escuta moderna não se parece mais com aquilo que chamamos aqui de escuta dos índices e escuta dos signos (mesmo que estas escutas subsistam correntemente). [...] o que é escutado aqui [...] não é a vinda de um significado, objeto de um reconhecimento ou de uma decifração, mas a dispersão mesma, a difusão dos significantes, [...] sem jamais parar o sentido: este fenômeno de difusão se chama significância (distinta da significação): escutando uma peça de música clássica, o ouvinte é convocado a decifrar esta peça [...] codificada [...]; mas, escutando uma

⁹¹ « Par la musique, nous comprenons mieux le texte comme signifiante »

⁹² « La signifiante musicale, d’une façon bien plus claire que la signification linguistique, est pénétrée de désir »

⁹³ « d’une *semanalyse*, ou, si l’on préfère, d’une semiologie [...] du corps en état de musique »

composição [...] de Cage, é cada som um após o outro que escuto, não em sua extensão sintagmática, mas em sua significância bruta e como que vertical: se desconstruindo, a escuta se exterioriza, ela obriga o sujeito a renunciar a sua ‘intimidade’ (BARTHES, 1982, p. 184)⁹⁴

Nossa proposta é investigar esta “escuta exteriorizada” (Barthes), este “heterogêneo semiótico” (Kristeva) que diferencia o sentido da música não a partir da potência semiótico-pulsional do sujeito⁹⁵, como em Barthes e Kristeva, mas das potencialidades das materialidades da comunicação, que vão se conectar em um agenciamento a um só tempo semiótico e técnico, em um diagrama que conecta elementos intersemióticos de forma a-centrada para produzir sentido em disseminação.

A ideia é que as fenomusicalidades, com suas regularidades codificadas de significação, só se estabelecem em um agenciamento de materialidades da música que podem reformular, genomusicalmente, essa significação. A significação da música enquanto música pura ou absoluta⁹⁶, por exemplo, está intimamente ligada às materialidades da sala de concertos, da partitura, dos instrumentos de orquestra, etc. Schafer marcou claramente a passagem no rumo de uma escuta concentrada em ambientes fechados, indissociável de aspectos materiais ligados à industrialização europeia (SCHAFER, 2011a). A escuta absoluta como um modelo fenomusical⁹⁷ omite, por seu caráter transmissivo, superficial, suas relações intersemióticas de composição. A música sampleada, por sua vez, é indissociável de um agenciamento de materialidades que passam pelo estúdio, pela tecnologia digital, pela apreciação coletiva no ambiente *online*, etc.

Pelas próprias características da prática significativa analisada (a significância da música sampleada), somos levados a pensar em uma máquina intersemiótica que conecta instâncias heterogêneas da comunicação (as músicas, os intertextos sampleados e restituídos pelo *sample hunting*, as interpretações dos ouvintes, dos críticos, as produções baseadas no álbum que

⁹⁴ « l’écoute moderne ne ressemble plus tout à fait à ce qu’on a appelé ici l’écoute des indices et l’écoute des signes (même si ces écoutes subsistent concurremment). [...] ce qui est écouté ici [...] n’est pas la venue d’un signifié, objet d’une reconnaissance ou d’un déchiffrement, c’est la dispersion même, le miroitement des signifiants, [...] sans jamais arrêter le sens : ce phénomène de miroitement s’appelle la signifiante (distincte de la signification) : en écoutant un morceau de musique classique, l’auditeur est appelé à déchiffrer ce morceau [...] codée [...] ; mais, en écoutant une composition [...] de Cage, c’est chaque son l’un après l’autre que j’écoute, non dans son extension syntagmatique, mais dans sa signifiante brute et comme verticale : en se déconstruisant, l’écoute s’extériorise, elle oblige le sujet à renoncer à son ‘intimité »

⁹⁵ Ainda que este sujeito não tenha primazia sobre a significação: na teoria dos autores, ele está sempre articulado no interior de uma significância que o situa entre o semiótico (pulsional) e o simbólico (identitário).

⁹⁶ O termo “música absoluta”, geralmente ligado à crítica romântica de Hanslick, por exemplo, parece ter sido, na verdade, cunhado pelo próprio Wagner (HATTEN, 1994b, p. 323).

⁹⁷ Pierre Schaeffer também caricaturiza esta fenomusicalidade do que chama de “música abstrata”, a qual “est d’abord conçue par l’esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale” (SCHAEFFER, 1967, p. 4), embora retome sempre sua noção de uma escuta reduzida.

pululam na internet, etc.). O foco no aspecto relacional e dialógico desta máquina quer dar a ver não uma significação acabada, mas um movimento, imanente a este diagrama, de significância ligado às diferentes materialidades em que se atualiza a música.

Esta proposta se encaminha no rumo oposto das ideias de regressão da audição (ADORNO, 1996) e de escuta absoluta, que Murray Schafer (2011) e Wisnik (2014) apontam como dominante na história da música ocidental. O mais acabado conceito que nos parece repercutir esta tradição é do próprio Pierre Schaeffer, que pela noção de “escuta reduzida” “propõe um restabelecimento fenomenológico do modo de conceber a música”, se interessando “pelo som por ele mesmo, como objeto sonoro” (CHION, 1995, p. 31 e 18, respectivamente). Para nós, trata-se, ao contrário, de traçar uma escuta expandida, relacional, que é trabalhada não somente por um compositor e um ouvinte, mas por uma série de instâncias plenas (cujo caráter coletivo nos auxilia em sua própria diagramatização).

Aparece, aqui, mais uma hipótese de fundo que deve ser explicitada. Já dissemos que Kristeva só pôde reconhecer esse movimento prévio à ordem da significação da comunicação a partir de um tipo de caráter autorreflexivo do texto moderno (de Mallarmé a Phillippe Sollers), que “presentifica [...] o trabalho da significância” (KRISTEVA, 2012, p. 10), dando a ver o movimento genotextual produtivo que a faceta comunicativa da “obra” oculta. Este tipo de texto “representa, em sua narração, isto é, no nível daquilo que é narrado, os princípios teóricos, epistemológicos ou políticos nos quais o que é escrito pode se dizer” (KRISTEVA, 2012, p. 288), e exige uma reflexão “sobre o significante-produzindo-se em texto” (KRISTEVA, 2012, p. 277). Este “trabalho de divulgação do genotexto”, hoje, parece ter o caráter de uma tarefa coletiva ligada às materialidades digitais da música e da comunicação que restitui a intertextualidade e trabalha a textualidade da música dos Avalanches, em cujo processo de significância são indissociáveis o álbum em sua dimensão material, a dimensão da apreciação coletiva, o *sample hunting* e os materiais por ele identificados, as produções subsequentes que aparecem, todos, como o desenrolar interpretante desta máquina de produção de sentido que nos cabe diagramatizar.

A prática semanalística investigava a significância pelo conceito de textualidade como um “aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua ao por em relação uma palavra comunicativa visando à informação direta com diferentes enunciados anteriores ou sincrônicos” (KRISTEVA, 1968, p.103). Se a “ordem da língua” corresponde, em nossa perspectiva de uma significância da música, às fenomusicalidades da canção, dos musemas e da paisagem sonora, o aspecto relacional de nossa abordagem estará na relação destas fenomusicalidades com

instâncias ‘transmusicais’ no que chamamos de campo intersemiótico. Tratar-se-á, metodologicamente, de um percurso⁹⁸ ou travessia (termo caro a Kristeva) genomusical no interior deste campo. Nele podem aparecer a apreciação coletiva como intertextualidades de diferentes naturezas (o comentário sobre a escuta, sobre a produção, a apreciação crítica etc.), o *sample hunting* como uma prática específica neste campo que abre novas relações com outros materiais intersemióticos (músicas, seriados, filmes, etc. do acervo da cultura pop, principalmente), e mesmo práticas transcriativas que partem das músicas investigadas. A articulação destas materialidades corresponde a formas específicas de disseminação do sentido ligadas à música sampleada, que procuramos mapear como cinco tipos de genomusicalidade no capítulo seguinte.

⁹⁸ “[S]omente a descrição de um percurso singular de observação pode afirmar a imersão como acontecimento material-expressivo, resultante de um acoplamento de corpos que forçosamente coloca o pesquisador na condição de peça de uma máquina” (ROCHA PEREIRA, 2017, p. 26) de significância musical, em nosso caso.

4. GENOMUSICALIDADES DA MÚSICA SAMPLEADA

Inspirada no conceito de significância, e utilizando, para pensá-lo no caso da música, outras ferramentas analíticas em seus meandros, nossa metodologia de análise é disposta em algumas divisões e subdivisões que devem ser explicitadas. A próxima seção se dedica a este propósito para, na seção seguinte, 4.2, aplicarmos estes marcadores metodológicos na análise das cinco músicas que inauguram nosso *corpus* de trabalho.

4.1 Metodologia

O desafio é considerar as músicas analisadas por seus dois aspectos (de um mesmo processo de significância): fenomusical, o aspecto em que se expressa a música como significação, e genomusical, o aspecto de trabalho de diferenciação desta significação. Como discutimos no capítulo anterior, a análise semanalítica propunha, para vislumbrar esta significância disseminadora, uma expansão intertextual do objeto estudado. O genomusical vai se instaurar, portanto, de forma relacional, como um atravessamento de materiais. Em nosso caso, a música será analisada em um atravessamento de três níveis: primeiro por sua intratextualidade (1), depois por uma expansão intersemiótica (2) e, por fim, por uma diagramatização (3) das relações pertinentes havidas entre os níveis e subníveis para verificar as novas regras fenomusicais instauradas no seio deste campo intersemiótico.

Os níveis 1 e 2, por sua vez, se dividem, cada um, em alguns subníveis. Para descrever a fenomusicalidade, dispomos dos dispositivos de análise cancional, musemática e sonográfica (paisagem sonora), que oferecem uma visada das relações intratextuais da música. Para a expansão intertextual e intersemiótica desta fenomusicalidade, podemos passar pela apreciação extrafonográfica coletiva, pelo *sample hunting* e por outras traduções intersemióticas. A numeração, portanto, não deve impedir que consideremos estas várias divisões como aspectos de um mesmo movimento de significância, menos sequenciais que relacionais e imanentes:

Tabela 4: Roteiro metodológico⁹⁹

Significância da música	1. Intratextualidade da música	Análise Cancional
		Análise Musemática
		Análise da Paisagem Sonora
	2. Intertextualidade/intersemiótica da música	Apreciação Coletiva
		Extrafonográfica
		<i>Sample hunting</i>
	3. Diagramatização das relações	
Outras traduções		

No primeiro nível, identificam-se as relações intratextuais pertinentes da música analisada. Para tanto, nos apropriamos, de maneira particular, conforme discutido no capítulo anterior, de conceitos analíticos da semiologia da canção (TATIT, 2002, 2007, 2008, 2011), da semiótica da música popular (TAGG, 1982, 1987, 2001) e da sonografia (SCHAFER, 2011a, 2011b). Referimo-nos a estas perspectivas como ‘semióticas fenomusicais’. O resultado deste nível são descrições (esquemáticas, quando conveniente) (1) dos elementos musicais em sua relação temporal (a partir da proposta de descrição visual de TAGG, 2001), (2) da articulação entre melodia e letra e (3) da distribuição de “eventos ouvidos” na paisagem sonora (SCHAFER, 2011a, p. 24). Reiteramos que cada música analisada pode convocar somente um destes subníveis, na medida da pertinência da análise, bem como convocá-los todos.

O primeiro subnível da intratextualidade, a análise cancional, descreve as articulações observáveis entre melodia e letra. Embora, na teoria original de Tatit, esta interação dê a ver uma oscilação de sentido entre “figuratividade enunciativa”, “passionalização” e “tematização”, nossa apropriação, insistimos, não buscará, via de regra, conclusões acerca destes aspectos do “percurso gerativo de sentido” (TATIT, 2002, 2007, 2008, 2011), mas somente a descrição dos aspectos expressivos pertinentes. A esquematização de cada trecho analisado assim buscará o “mapeamento dos contornos melódicos a partir da própria letra da canção”, em um esquema – como se vê abaixo – em que os “espaços entre as linhas” determinam “as gradações em semitons, enquanto as linhas mais espessas delimitam a região de tessitura ocupada pela canção” (TATIT, 2011, p. 106)

Esquema 1: exemplo de análise cancional pelo esquema de Tatit¹⁰⁰.

Fá	

⁹⁹ Elaboração nossa.

¹⁰⁰ Elaboração nossa.

Lá	sun
Sol	shi
Fá	i
Mi	
	i
Ré	i i i i
Dó	i i i i i i
Si	i i i
Sol	

Título da seção (neste exemplo, Refrão (R) de *Sunshine*)

A fenomusicalidade cancional aparece, portanto, como investigação da articulação entre melodia e letra que busca esclarecer os componentes melódico (TATIT, 2011, p. 120) e semântico (TATIT, 2011, p. 123). Naturalmente, as relações intratextuais de estrutura cancional ocorrem de maneira diferente para cada uma das músicas analisadas. Algumas delas prescindem deste nível analítico na medida em que a voz (que seria, por este modelo, relacionada à figura do cancionista) ora perde a articulação verbal, ora extrapola o sistema de temperamento ocidental das doze notas. É mais difícil que o mesmo valha para o subnível da análise musemática, que é mais abrangente e indispensável.

Passando a esse segundo subnível (análise musemática de Tagg), a fenomusicalidade aparecerá como signos sonoros identificados poética e esteticamente. Com isso, expande-se a descrição para elementos de arranjo e harmonia e também signos sonoros não-musicais (que vão para além da concepção de música como trabalho sobre os doze semitons do temperamento tradicional). Este subnível fornece o esquema de linha do tempo que é utilizado ao longo das análises:

Esquema 2: exemplo de linha do tempo e de ocorrências musemáticas¹⁰¹.



¹⁰¹ Elaboração nossa.

Os musemas identificados são indicados por blocos de cores diferentes de acordo com seu tempo de aparição. Um elemento reconhecido de 9 a 25 segundos e outro, de 20 a 40, são dispostos assim, sendo as cores e formas usadas apenas para distingui-los:

Esquema 3: exemplo de análise com dois elementos musemáticos¹⁰².



Quando necessário, passamos também por um terceiro subnível, relativo à análise sonográfica (SCHAFER, 2011a, p. 23), em que podemos distinguir entre os sons que estão na “figura” da paisagem sonora e aqueles que se encontram no “fundo”, além de outras especificidades espaciais como a localização dos eventos sonográficos conforme sua aparição à esquerda, direita, acima e abaixo da paisagem. A análise sonográfica trabalha com o conceito de paisagem sonora neste sentido, e não se confunde com questões contextuais ou poéticas. Podemos falar, então, de elementos musemáticos em uma paisagem sonora, fundindo as perspectivas de Tagg e de Schafer (em algumas análises, consideramos estes dois aspectos em um mesmo subnível).

As problematizações acerca destes referenciais metodológicos, e também o trabalhoso processo de transcrição (da materialidade sonora à visualização esquemática), exigem que abandonemos a pretensão de totalização, recortando, ao contrário, seções específicas das músicas para a descrição de sua intratextualidade. O critério para esse recorte é que o foco estará nos elementos que se correlacionam com o nível intertextual e intersemiótico. Nessas correlações é que analisaremos as práticas concretas que se enredam em um processo de significância da música.

É fundamental notar que as apropriações que fazemos das ferramentas descritivas das ‘semióticas fenomusicais’ (semiologia da canção, semiótica da música e sonografia) estão centradas, como já dissemos, nos descritores do plano de expressão. Distanciamos-nos, assim, dos propósitos originais das teorias em questão: para Tatit, a descrição de um percurso gerativo de sentido que detecta na canção tendências à tematização, figurativização e passionalização; para Tagg (1982, p. 50), a compreensão das codificações da música (considerada como canal) relativamente às “identidades afetivas” que esta transmitiria; e, para Schafer (2011a, p. 22), a

¹⁰² Elaboração nossa.

descrição do ambiente acústico para uma respectiva projeção adequada ao “bem-estar social”. Em resumo, procuramos identificar, a partir destes modelos fenomusicais, relações formais da expressão musical, mas principalmente na medida em que essas formas se relacionem com os níveis não-intratextuais.

Após os três subníveis intratextuais, que são evocados somente na medida da sua relevância para a análise, chegamos ao segundo nível, em que a descrição pode ser expandida intertextual e intersemioticamente. Como viemos argumentando ao longo do trabalho, a música pode ser considerada no interior de um campo intersemiótico que relaciona instâncias de natureza distinta (musicais, textuais, etc.) mas plenivalentes. Inspirados na plenivalência de vozes bakhtiniana, tratamos aqui de uma plenivalência de expressões em um campo intersemiótico. O desafio é identificar, como no “aparelho translíngüístico” proposto por Kristeva, uma fenomusicalidade comunicativa (nível 1) com suas relações imanentes a outros materiais (nível 2). No caso de nosso objeto de investigação, a música sampleada, dividimos, para propósitos de clareza, estas relações intersemióticas em três tipos:

O subnível 2.1 identifica elementos da apreciação extrafonográfica coletiva. Hjelmslev (1991, p. 65) se referiu a este nível comunicacional como o da “apreciação coletiva” ou “social”: “não é pela descrição física das coisas significadas” – e, em nosso caso, da materialidade puramente sonora da música – “que se chegaria a caracterizar o uso semântico adotado em uma comunidade, mas, muito pelo contrário, pelas avaliações adotadas por essa comunidade” (HJELMSLEV, 1991, p. 63). De caráter não necessariamente verbal, contudo, preferimos marcar o caráter intersemiótico desta apreciação coletiva com o termo, emprestado a Lacasse, ‘extrafonográfico’. A música, neste nível, se atualiza não só acusticamente, mas em materialidades que ultrapassam a fonografia: as considerações (atualizadas na internet, em artigos, etc.) dos artistas, dos críticos, dos fãs, dos estudiosos etc. sobre a música em questão e sua experiência de escuta.

O subnível 2.2 identifica, como desdobramento do primeiro subnível e instauradas por ele, os diálogos intersemióticos com outros textos da cultura instaurados pelo *sample hunting*, que associa a música com outras músicas que nela se atualizam. Reservamos ainda um subnível 2.3 para quando aparecem novas traduções ou mesmo transcrições realizadas a partir da música analisada. O nível 2 como um todo, evidentemente, já ultrapassa a conexão da música com sua banda, seu artista, seu compositor (que uma perspectiva fenomusical costuma associar-lhe), para inseri-la em uma rede de ‘vozes’ várias e plenivalentes.

Os três subníveis (2.1, 2.2 e 2.3) devem discriminar a especificidade das materialidades

em que a música se traduz. Como argumentamos no capítulo 2, a significância da música sampleada parece ligada às passagens e conexões entre diferentes materialidades em um campo intersemiótico. É este campo que problematiza uma fenomusicalidade encerrada na intratextualidade. Da música ‘pura’, passamos a uma música que é ouvida, discutida, atualizada em textos verbais, em vídeo, em novas músicas, etc., e estas formas de disseminação estão ligadas às materialidades específicas que apontamos em cada percurso genomusical. Com ‘genomusical’, queremos dizer que se trata de um atravessamento em que a significação é trabalhada e em que podem emergir novos tipos de fenomusicalidade. A música sampleada foi escolhida como objeto justamente por tornar explícita esta disseminação, do lado de sua intertextualidade, enquanto de outro (o lado de sua fabricação) já evidencia sua impureza ao ser elaborada a partir, exclusivamente, de outras músicas pré-existentes.

É pelas conexões entre os vários subníveis explorados (e não por uma análise ‘vertical’ de cada um deles) que se pretende chegar às nossas conclusões. O resultado esperado para cada análise é a identificação de uma produtividade de comunicação e sentido que, embora virtualmente contida na música, é coletiva e inconsciente, e só pode ser vislumbrada por uma expansão (intertextual e intersemiótica) e sua especificação genomusical.

Estes resultados se apresentam no terceiro nível da análise, a que chamamos de diagramático, e em que se tenta dispor o que Haroldo de Campos (2013, p. 210) chamou de “móvel tabuleiro combinatório, intertextual”, em que apontamos para as relações (não só intertextuais, mas intersemióticas) que se enredam na significância da música analisada, e que se apresentaram no atravessamento genomusical específico levado a cabo pela pesquisa. Como já dissemos, inspiramo-nos na noção de diagrama de Kittler (1990, p. 359), que enfatiza o reconhecimento documental das instâncias envolvidas e das formas de circulação e processamento (da música, em nosso caso). Parece-nos que é neste diagrama como “tabuleiro”, ou ainda “campo metodológico”, para retomarmos também Barthes (1989b, p. 57), que parece possível realizar uma “formulação da pluralidade dos significantes”, como queria Kristeva (1972, p. 250). Isso não quer dizer ‘exaurir’ o sentido de uma música, mas atravessar-lhe o processo de significação por uma incursão vertical específica. Com isso retomamos a distinção fundamental, para nosso trabalho, das teorias de Barthes e Kristeva.

Se à horizontalidade da “função comunicativa do fenotexto o genotexto opõe a produção de significação” (KRISTEVA, 2012, p. 283), a genomusicalidade da música sampleada vai aparecer nas relações *entre* os níveis de análise em que se atualiza a música, *entre* as materialidades que se enredam em um campo intersemiótico para “abrir a superfície da

comunicação ao trabalho significante que ela oculta” (KRISTEVA, 2012, p. 284). Assim, podemos propor, no nível 3, exercícios de reinserção da expansão intertextual e intersemiótica (descrita no nível 2) na intratextualidade descrita no nível 1. Os diagramas genômicos apresentados são, portanto, necessariamente abertos e não-totalizantes. Ensaíamos, no nível 3 de cada análise, somente alguns atravessamentos possíveis (e que nos pareceram indicar aspectos comunicacionais interessantes) no seio dos campos de materiais descritos, mas outros tantos permanecem passíveis de análise.

É fundamental apontar para as relações entre diferentes materialidades em que se atualiza a música: este o propósito dos marcadores de relações, nos diagramas, que formalizam as redes em que se processa um trabalho genômico específico (de germinação, desvelamento, desenrolar, recriação e instituição, como veremos). Nos diagramas, as setas indicam passagens entre níveis (intra e intertextuais ou intersemióticos) e as linhas simples indicam as materialidades envolvidas no processo.

Diante da proliferação ilimitada de um fenômeno da perspectiva de sua significância, e também dos campos intersemióticos que a ele se conectam, direcionamos nosso foco principalmente para a questão da apreciação coletiva, das formas em que a música sampleada vai sendo trabalhada e disseminada pelos ‘ouvintes’, ‘comentadores’, ‘fãs’, ‘usuários’ – termos imprecisos na medida mesmo em que a emergência de novas fenomusicalidades vai tratar de um trabalho ainda sem nome. Mas este trabalho deve ser verificado na relação desta apreciação coletiva extrafonográfica com a escuta ‘intrafonográfica’, fenomusical, com que lidamos pelos três modelos discutidos de Tatit, Tagg e Schafer. As relações entre os níveis, e a ênfase dada a cada um deles, é que configuram os tipos de significância a que chegamos.

4.2 Percursos de significância da música sampleada

Cinco foram os tipos de significância discriminados, relativamente a cinco músicas diferentes. Cada um foi designado com um verbo no infinitivo, para remeter, de um lado, ao caráter de permanente abertura da significância e, de outro, ao caráter genômico que problematiza o tradicional ‘ouvir’, ‘fruir’ ou ‘escutar’ no rumo de uma escuta expandida intersemioticamente. Neste sentido, os diagramas das músicas analisadas apontam para (4.2.1) um ‘germinar’ da intratextualidade com uma intertextualidade virtual; (4.2.2) um ‘desvelar’ como prática de escuta que responde intersemioticamente a esta germinação; (4.2.3) um desenrolar que remete a virtualidade da música para uma série de direções em traduções

intersemióticas distintas; (4.2.4) um ‘recriar’ que problematiza, indissociavelmente de um campo intersemiótico, a questão da originalidade e da autenticidade; e (4.2.5) um ‘instituir’ que se antecipa, também por meios intersemióticos, à própria versão ‘original’ da música em questão

4.2.1 Rap Popcreto: germinar

O “Rap Popcreto”, de autoria de Caetano Veloso, foi lançado no disco Tropicália 2, de 1993, e consiste em uma faixa de 1 minuto e 58 segundos. Trata-se de uma composição que se baseia em *samples* de outras músicas do patrimônio fonográfico brasileiro. Esta é a música que inspirou a introdução desta dissertação. Como já dizíamos então, o fundamental acerca desta canção – ou antes “colagem”, para Villaça (2011, s/p) – é que ela aponta, em todos os níveis analíticos, muito mais para o exterior do que para o interior, por assim dizer. Atuando nos extremos das fenomusicalidades cancional, musemática e sonográfica, parece tratar-se menos de uma canção de Caetano que de uma “canção de canções” (também no dizer de Villaça). Sua intratextualidade se conecta constantemente com a intertextualidade da música. Neste sentido, é germinada com uma intertextualidade virtual (uma vez reconhecidas algumas vozes sampleadas, compreende-se que o exercício é de adivinhação mais do que de fruição).

Essa germinação se conecta com sua expressão concreta pelas investigações individuais levadas a cabo, e que relatamos na seção 4.2.2 (já se trata aqui de intersemiótica mais que de intertextualidade, uma vez que passamos a lidar com outros tipos de manifestações como o post de internet, o trabalho acadêmico, a troca de e-mails). Podemos reconhecer uma genomusicalidade que dissemina e problematiza a significação do “Rap Popcreto” por sua manifestação nos elementos do nível intersemiótico, indicados na seção 2.2, e neste sentido podemos falar de uma escuta expandida por oposição a uma escuta reduzida. Mas esta relação é levada a cabo por nossa investigação, na reunião de uma série de escutas individuais. A impressão que fica, neste sentido, e comparativamente às outras análises, é que as materialidades em que se processa a apreciação extrafonográfica coletiva do “Rap Popcreto” não engendram um desvelamento intersemiótico que corresponda plenamente a sua proposta de germinação (trabalhada no nível intratextual e parcialmente investigada no nível intersemiótico). Este desvelar aparece de maneira muito mais premente nas próximas análises, ligadas, por sua vez, a materialidades outras que contribuem com a efetivação do fenômeno do *sample hunting*, aqui presente somente como visada retroativa.

4.2.1.1 Aspectos intratextuais do *Rap Popcreto*

Esta seção apresenta três perspectivas de descrição fenomusical da significação do *Rap Popcreto*, as quais já convocam, cada uma a sua maneira, conexões com um campo intersemiótico. A partir dos resultados desta etapa, poderemos expandir a consideração da significação desta música em busca de atravessamentos intersemióticos que apontam para um trabalho o qual não se pode vislumbrar conquanto tomemos cada um destes aspectos por si próprios. Partimos, portanto, de uma descrição cancional (4.2.1.1.1), musemática (4.2.1.1.2) e sonográfica (4.2.1.1.3).

4.2.1.1.1 Análise cancional

Três aspectos fenomusicais cancionais são relevantes, principalmente, no *Rap Popcreto*: a letra, o componente semântico, a melodia.

A única palavra da letra é “quem”. Em termos de forma, isto é uma redução radical do componente linguístico da canção. A tradição da canção brasileira parece, por este aspecto, ora ligada à poesia (Vinícius letrista), ora – nos termos de Tatit – à “figurativização” que musicaliza a entoação do diálogo cotidiano (Noel) ou à “tematização” que por seus saltos intervalares mais frequentes indicam uma ação do cancionista (o rap parece radicalizar essa tendência). Evidentemente, poderíamos aumentar indefinidamente uma classificação da função do aspecto linguístico, mas no *Rap Popcreto* chegamos ao extremo de quase não podermos falar em letra, no sentido plural, mas de quatro letras, no sentido restrito, sendo repetidas de maneira dadaísta.

O caráter extremamente depurador (reduzir-se a uma só palavra) do componente linguístico não impõe, contudo, que o aspecto semântico seja ignorado. A palavra “quem”, desacompanhada de uma oração, não é, por hábito, interpretada como um questionamento? O dadaísmo, portanto, não é total, pois a repetição da palavra “quem” parece reiterar a pergunta “quem?”. O componente verbal, como veremos, está ligado diagramaticamente ao nível da apreciação coletiva que reconhece aí um convite a uma investigação intertextual: quem canta?, que música é essa? O *Rap Popcreto* apresenta, pois, um tipo de não-letra que aponta para outras músicas que, estas sim, têm suas letras.

Cada uma das ‘repetições’ do único elemento verbal, porém, apresenta diferenças em termos de altura (e, por se tratarem de *samples* de origem heteróclitas, a afinação dos trechos

por vezes não corresponde). Unindo ao componente verbal, o componente melódico, os primeiros sete segundos da música, em notação cancional, se atualiza assim:

Esquema 4: Análise cancional dos primeiros sete segundos do *Rap Popcreto*¹⁰³.

	quem	
Lá	quem	quem
Sol	quem quem quem	
Fá	quem	
Mi		
Ré		
Dó	quem	quem

Para uma transcrição completa em termos de um esquema semiológico da canção (estrutura melódico-verbal), seria necessário descobrir o tom de cada uma das vezes em que a palavra é repetida. Contamos, no total, pelo menos 49 ‘quem’ diferentes, sem incluir as repetições que alguns deles apresentam. Ora, estes sete segundos já apontam para um flerte da estrutura melódica com os sistemas modernos, pós-Schoenberg, do dodecafonismo e do serialismo. Sendo estes esquemas regrados, cabe melhor a classificação de atonalismo, que não se prende a uma escala mais tradicional de oito tons, podendo usar todas as 12 notas do temperamento ocidental. Wisnik (2014) sumariza este período da música no termo “serial”¹⁰⁴.

Este caráter atonal é vislumbrado, no esquema acima, com a aparição do ‘quem’ em Dó sustenido e do ‘quem’ em Fá sustenido, sendo que já ouvíramos um ‘quem’ em Dó e outro em Fá naturais. O ‘quem’ em Dó sustenido e o em Fá sustenido, aliás, estão sobrepostos, em uma polifonia que não costuma ter primazia na canção, forma que remete, em geral, a uma voz principal e centralizadora¹⁰⁵. Daí já decorre um problema esquemático: tivemos de alongar o ‘quem’ em Dó sustenido para representar esta sobreposição, o que não corresponde à orientação notacional (outros ‘quem’ também são longos, mas a duração não é medida na análise cancional, somente letra e altura).

A interpretação de que a intratextualidade melódica do *Rap Popcreto* se constitui por um atonalismo livre, contudo, claramente informada historicamente, parece menos

¹⁰³ Elaboração nossa.

¹⁰⁴ A característica desta fase pós-tonal é a operação de uma “verdadeira desmagnetização das atrações polarizantes que estabilizam as relações harmônicas”, os “pontos de coincidência” e “reforços de periodicidade” (WISNIK, 2014, p. 174)

¹⁰⁵ O livro que é talvez o mais célebre de Tatit (2002) se chama, não por acaso, “O cancionista”.

relevante que o reconhecimento de que toda tessitura melódica é trabalhada extensivamente, sendo difícil estabelecer um centro tonal (a sensação de estranhamento que isso causa prescinde dos termos técnicos). As notas quase não se ligam em um fio melódico tipicamente cancional (e nisso, trata-se de uma melodia sem identidade, composta tropicalisticamente). Com a extrema depuração da letra se conjuga uma extrema variação da melodia que lhe corresponde.

Os elementos cancionais (letra, componente semântico, componente melódico) parecem, todos, praticar um tipo de exploração dos limites da própria fenomusicalidade-canção. Em primeiro lugar, tensiona-se o desenvolvimento verbal: o registro linguístico não apresenta frases, versos, só uma repetição como que dadaísta. Em segundo lugar, tensiona-se uma sintaxe melódica tradicional: falaríamos menos em intervalos propriamente ditos que em pequenos choques melódicos separando cada ‘quem’, dada a imprevisibilidade da melodia, que inclusive rompe com a escala diatônica tradicional. Some-se a tudo isto o componente semântico, que aparece como um convite à investigação. Rompe-se, enfim, com a unidade da voz do cancionista também pela questão do timbre (múltiplo), com o que, porém, já adentramos no próximo subnível.

4.2.1.1.2 Análise musemática

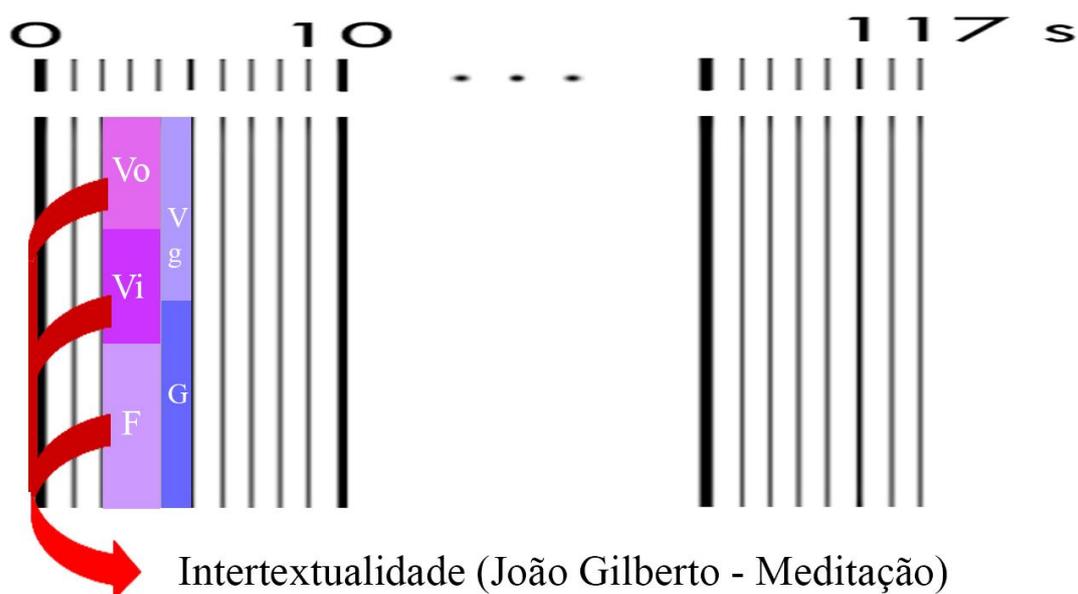
No subnível acima as diferentes alturas (a) são o traço diferencial dos ‘quem’. A esta problemática se adiciona o subnível intratextual musemático, em que se reconhecem também as diferenças entre os “quem” em termos de (b) timbre da voz e (c) seu acompanhamento harmônico e arranjo. A diferença entre as gravações de onde provêm os vários *samples* são fortemente contrastantes desta perspectiva.

A análise musemática, deparando-se com um sem-número de instrumentos, que aparecem em diferentes arranjos e de forma condensada com cada “quem”, parece conduzir menos a uma concepção da instrumentação que visa à consonância musical, como na tradição musical que Wisnik (2011) chama de “tonal”, do que à função de apresentar indícios pertinentes para o reconhecimento, a identificação do material em questão. As breves irrupções instrumentais são menos a tentativa de uma transmissão de “identidades afetivas” que um auxílio no estabelecimento de sinédoques (em que um trecho pode corresponder ao todo da obra de um artista), renovadas incessantemente.

Analisando o trecho que vai do segundo 2 ao 4 (e que, no esquema cancional do nível acima, corresponde ao primeiro ‘quem’ em Lá natural), ouvimos, acompanhada de batida de

violão bossa-novista, a pronúncia de um ‘quem’ com a vogal ‘e’ alongada e em timbre masculino. Ao canto se soma ainda uma frase de flauta doce, antes que os três elementos (voz, violão, flauta) se desfaçam em mais uma repetição da palavra “quem” que se impõe, gritada, agressiva, unida a um som violento, talvez um acorde de guitarra distorcida. Com os elementos musemáticos adicionados ao ‘quem’ em Lá maior e – evidentemente – relacionados à experiência colateral de nossa escuta particular, identificamos prontamente que se trata de João Gilberto, cantando, além do mais (dadas a letra e o arranjo), “Meditação”, de Tom Jobim, no álbum de 1960 *O amor, o sorriso e a flor* (o trecho em questão vai de 01:01 a 01:05 da faixa 7 deste último disco). Neste ponto, a análise se vê em um nível fronteiro, em que os musemas funcionam menos como unidade mínima de significação musical do que como índices referenciais de outras músicas, em uma abertura no rumo da intertextualidade.

Esquema 5: Análise musemática do trecho de 00:02 a 00:05 do *Rap Popcreto*¹⁰⁶.



Siglas: Vo – voz, Vi – violão bossa-nova, F – flauta; Vg – voz gritada, G – guitarra distorcida.

Estabelece-se, assim, uma correlação entre a intratextualidade e uma intertextualidade virtualmente dada pela música (cujo reconhecimento passa tanto pelos caracteres musemáticos como pelo nosso conhecimento colateral de outros textos culturais). Cada novo “quem” exige uma nova identificação. A relação desta e outras identificações realizadas (conclusivamente ou não) por este mesmo procedimento estará no nível propriamente intertextual de análise. A

¹⁰⁶ Elaboração nossa.

fenomusicalidade musemática do *Rap Popcreto*, em suma, costurando uma série de signos sonoros de natureza claramente distinta (de um *sample* a outro, há mudanças texturais, harmônicas, instrumentais gritantes), em um extremismo da pluralidade musemática, se comporta como um tipo de material investigativo, uma reunião germinativa de índices musicais (BOILÈS, 1982 p. 34) cujos referentes somos convidados a investigar.

4.2.1.1.3 Análise sonográfica

A questão da paisagem sonora no *Rap Popcreto* nos conduz em duas direções.

Por um lado, a distribuição dos eventos sonoros no espectro estereofônico: os ‘quem’ vêm de direções distintas, alguns (como o em Dó sustenido indicado acima) soando ao fundo, outros (como o em Fá) no primeiríssimo plano, ‘achatando’ qualquer espacialidade. Este parece ser um dos trabalhos principais de Caetano em termos de *poiesis*. As sobreposições, como a polifonia (no sentido musical) mencionada na seção 4.2.1.1.1, são não somente musicais mas também espaciais. Talvez menos uma questão de sobreposição, portanto, que de co-presença: um ‘quem’ pode soar atrás do ouvinte, com outros dois lhe cercando pelos lados e pela frente, como acontece no trecho de 4 a 6 segundos (que corresponde, nos subníveis acima, aos ‘quem’ em Dó sustenido e Fá sustenido). Neste sentido, vemos uma abertura da música para uma tradução espacial, um tipo de produção de presença que nos coloca no centro de uma multiplicidade de vozes. Este aspecto, virtualmente contido na música, se expressa somente na conexão com materialidades de escuta que deem conta deste caráter estereofônico (fones de ouvido ou alto-falantes estéreo).

Por outro lado, a função da paisagem pode ser, como na análise musemática, referencial: quando podemos comparar os elementos não entre eles (co-presença), mas internamente a cada ‘quem’, para fins de, posteriormente, tirar conclusões (Lacasse diria que transfonograficamente) acerca da identificação destes elementos com as gravações a que aludem. Neste sentido (aqui, novamente, atravessamos os níveis no rumo da intertextualidade) podemos reconhecer, pela presença da flauta ‘à distância’ na paisagem sonora, que se trata de determinado trecho de “Meditação”, e não de outro.

Também a intratextualidade sonográfica aponta, portanto, para uma conexão do *Rap Popcreto* com outras músicas. É uma tal ênfase relacional, aparente na consideração desta ‘não-canção de canções’ por todos os três modelos fenomusicais utilizados, que chamamos de germinação, para usarmos o termo de Kristeva (2012, p. 3), a qual aparece, já nos caracteres

intratextuais desta música, como um convite, mas que só adquire sentido na relação com o nível intertextual e intersemiótico.

4.2.1.2 Campo Intersemiótico do *Rap Popcreto*

Vimos que os vários subníveis intratextuais indicam um tipo de germinação da intratextualidade do *Rap Popcreto* com uma intertextualidade latente. Mesmo a relação da música com seu título já indica um aspecto germinativo, que precisa de uma escuta ampliada – intersemiótica – para que se perceba, (1) ‘arquifonograficamente’, como diria Lacasse (2008, p. 12), que não se trata de um rap, pois este gênero está ligado à primazia do registro verbal e sua pluralidade (muitas palavras por segundo). Aqui, a pluralidade, diferente do rap, que costuma ter uma estrutura musemática de elementos repetitivos¹⁰⁷, está nas pronúncias, ritmos, texturas (como se os elementos musicais tradicionais – altura, ritmo, timbre, harmonia – se ‘rapificassem’ eles mesmos, e não o registro verbal). E, (2) intersemioticamente, que se trata de uma musicalização da forma ‘popcreto’ elaborada nos anos 60 por Augusto de Campos à base de colagens de materiais impressos com inscrições predominantemente verbais. Indicamos estas relações conflituosas, no diagrama do final desta análise, com setas azuis.

Kristeva (2012, p. 3) se referia a uma “zona onde se congregam os germes do que significará na presença da língua”, à qual se pode chegar ao “atravessar o significante”, “assim como a organização gramatical do discurso”. Vemos aí, novamente, a clara distinção entre uma fenotextualidade estruturada, comunicativa, e uma genotextualidade do germinar, que “não se limita – enquanto significado – a se autodescrever ou a se abismar numa fantasmática subjetivista” (KRISTEVA, 2012, p.4). Neste sentido é que o *Rap Popcreto* se comporta como uma zona germinativa, “cuja combinatória ilimitada jamais encontra limites”, na medida mesma em que só se atualiza (se escuta) plenamente “incorporando seu destinatário à combinatória de seus traços” (KRISTEVA, 2012, p. 5).

O “destinatário”, que em nosso caso é o ouvinte, contudo, só se apresenta como uno em uma consideração fenomusical isolada. Na medida em que ingressamos no nível intertextual, é mais apropriado falar em uma apreciação musical não mais estética ou comunicativa, mas dialógica, no sentido de Bakhtin. Assim, a intertextualidade do *Rap Popcreto* se apresenta na relação com diferentes escutas, materialidades e semióticas que devemos traçar em um percurso

¹⁰⁷ Evidentemente, trata-se de uma generalização apressada, mas o *rap* parece se basear musematicamente, via de regra, em batidas de métrica regular, timbres vocais não variados e estrutura harmônico-melódica repetitiva.

genomusical singular¹⁰⁸. Este percurso, em nosso caso, passa por dois subníveis: a apreciação extrafonográfica coletiva e o *Sample hunting*.

4.2.1.2.1 Apreciação extrafonográfica coletiva

Se o *Rap Popcreto* propõe a passagem de uma intratextualidade fechada e comunicativa para incorporar uma intertextualidade oferecida virtualmente por diferentes aspectos em cada um dos subníveis intratextuais, a consideração deste ‘convite’ é reiterada nos comentários da apreciação coletiva extrafonográfica. Referimo-nos a textos verbais acerca do *Rap Popcreto*, os três únicos, aliás, que encontramos. Se eles refletem e traduzem, à sua maneira, a música investigada, são novos aspectos fenomusicais que apresentam atualizações de sua significação. Mas é interessante notar que eles próprios também vislumbram nesta música um aspecto genomusical que problematiza qualquer fechamento possível de sua fenomusicalidade. Trata-se, para Túlio Villaça (2010), de um trabalho de exploração do “universo” da canção brasileira, e, para Renato Villaça (2003), de um “exercício lúdico de adivinhação”. Para Friques (2016, p. 122), “[no *Rap Popcreto*,] toda a história da música popular brasileira vibra [...] por meio da citação de timbres reconhecíveis, em uma construção que deixa de lado os clássicos ditames harmônicos e melódicos da composição musical”.

Se o intratexto é germinado com um universo intertextual, o exercício de adivinhá-lo, de desvelá-lo, contudo, só está parcialmente realizado, como indica a seção seguinte.

4.2.1.2.2 *Sample hunting*

O termo *sample hunting* – prática que apresentamos no capítulo 2 – é bastante recente, e está ligado a uma prática levada a cabo na internet (em que se ‘caçam’ coletivamente os *samples* utilizados nas músicas, por exemplo, dos Avalanches). Mas esta prática corrente nos convida a pensá-la retroativamente para o caso do *Rap Popcreto*, lançado no começo dos anos 90. Ele apresenta um tipo de germinação de uma significância instável, que remete, virtualmente, a muitos outros materiais e envolve todos estes textos, inclusive o próprio ‘destinatário’ com seu conhecimento colateral, em um percurso genomusical que problematiza a música como simples intratextualidade autossuficiente. O convite a uma espécie de *sample*

¹⁰⁸ Aqui, devemos considerar novamente a noção kristevana de travessia, atravessamento, *traversée*: para além da tendência simbólico-social à unidade, deve-se focar no processo, na travessia entre sistemas de signos (cf. discussões das seções 1.3 e 2.2).

hunting avant la lettre está dado na provocação de Caetano (“quem?”), expressa já no nível intratextual cancional. Parece menos pertinente ‘escutar’ ou ‘fruir’ o *Rap Popcreto* do que investigar sua germinação.

Respondendo a (e também engendradora por) esta provocação, em primeiro lugar, está a identificação intertextual que levamos a cabo a partir de nosso conhecimento colateral na relação com os caracteres cancional-musemático-sonográficos pertinentes, dispondo-os na tabela 5. Em segundo lugar, uma identificação coletiva levada a cabo por outros ouvintes, e cuja conexão diagramática na significância do *Rap Popcreto* está ligada às materialidades em que se atualizam, e que discriminamos na tabela 6.

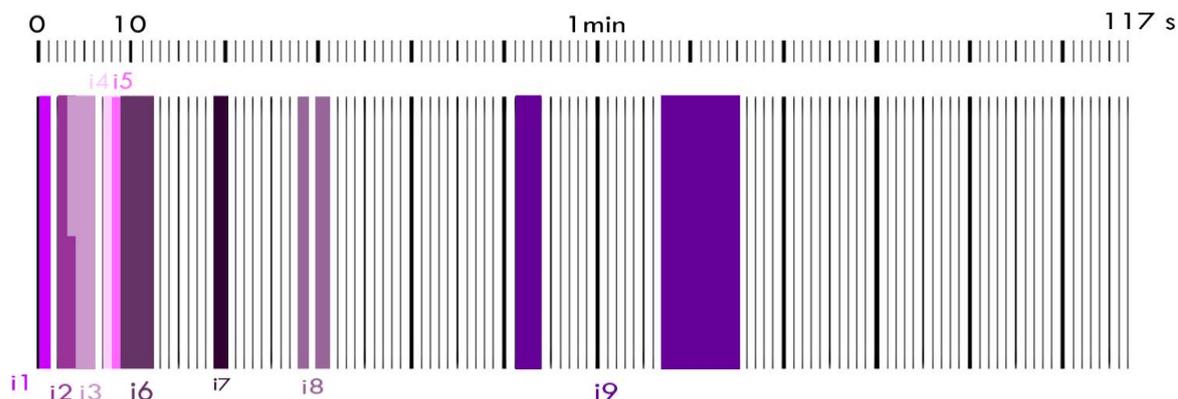
Tabela 5: Resultados de nossa investigação intertextual do *Rap Popcreto*¹⁰⁹.

<i>Intertexto</i>	<i>Caracteres cancional-musemáticos pertinentes</i>	<i>Identificação</i>
i1	timbre	Maria Bethânia (00:00 a 00:01)
i2	letra timbre violão bossa-nova flauta	<i>Meditação</i> , de Tom Jobim, por João Gilberto (<i>O amor, o sorriso e a flor</i> , 1960) (00:02 a 00:04)
i3	letra timbre percussão marcial	<i>Noite dos mascarados</i> , de Chico Buarque (<i>Chico Buarque de Hollanda Vol. II</i> , 1967) (00:06 a 00:07)
i4	timbre	Renato Russo (00:07)
i5	timbre violão rock	Renato Russo (00:08)
i6	timbre	Renato Russo? (00:19)
i7	timbre vibrato textura radiofônica	Carmen Miranda? (quatro vezes de 00:09 a 00:12)
i8	timbre curva melódica	Gal Costa (00:18 a 00:19 e 00:20 a 00:21)
i9	timbre vibrato	Tim Maia (00:51 a 00:54, três vezes de 01:07 a 01:15)

Após esta identificação, a música, ao invés de ser tomada como unidade significante, se dilacera - para retomarmos o termo de Barthes (1974, p. 6) – em uma série de intertextos (de i1 a i9), que, reinseridos na linha do tempo musemática, se apresentam assim:

¹⁰⁹ Elaboração nossa.

Esquema 6: Intertextos do *Rap Popcreto*¹¹⁰.



Destarte, quanto mais se investiga uma questão (“quem?”) da ordem da significação (‘quem está falando?’), mais a germinação aponta para a música como um atravessamento de outros textos. Para além de nossa escuta, a apreciação coletiva acerca do *Rap Popcreto* identifica também outras conexões intertextuais que indicamos na tabela a seguir. No total, a apreciação coletiva (a que tivemos acesso) se manifesta (a) em nosso próprio estudo, (b) em um texto de blog (o mais compreensivo, diga-se de passagem, acerca do *Rap Popcreto*), (c) em dois artigos acadêmicos¹¹¹ e (d) em (apenas) um comentário no site de vídeos *YouTube*. É importante notar que há relações de confirmação, indicadas entre parênteses, entre as tabelas 5 e 6. O texto de Fisque (2016, p. 122), por exemplo, tem relação de confirmação com i3, i1, i6 e i9.

¹¹⁰ Elaboração nossa.

¹¹¹ VILLAÇA, 2003 e FRISQUE, 2016.

Tabela 6: Resultados da investigação intertextual coletiva do *Rap Popcreto*¹¹².

<i>Intertexto</i>	<i>Materialidade do reconhecimento</i>	<i>Identificação</i>
(i9)	Texto de blog ¹¹³	“dois “quem” de Tim Maia (i9) em alturas diferentes (tirados de partes diferentes de <i>Meditação</i> , do Tom Jobim)”
(i2)		“João Gilberto”
i12		“um berro que me pareceu do Sepultura (se não for, alguém me corrija)”
i13		“[Caetano] no final cria um tema melódico com ‘quems’ em sua [própria] voz”
i14	Comentário no Youtube ¹¹⁴	““quem’ do Lobão ‘quem é que vai pagar por isso””
(i1)	Troca de e-mails do pesquisador ¹¹⁵	“Bethânia”
i15		“Sobreposição de Gal (?) e Bethânia”
(i3)		Muitos sobrepostos, vários homens, tem Chico Buarque”
(i7)		“Carmen Miranda (repetições)”
i16		“Elis? Isaurinha?”
(i9)		“Tim Maia”
i17		“Gil”
(i8)		“Gal”
i18		“Milton”
i19		“Elis”
i20		“Dalva de Oliveira”
i21		“Ciro Monteiro”
i22		“Nelson Gonçalves”
i23		“Agostinho dos Santos”
i24	“Agnaldo Timóteo”	
(i3, i1, i6, i9)	Texto acadêmico	“timbres imediatamente reconhecíveis de grandes cantores nacionais, como Chico Buarque, Maria Bethânia, Renato Russo e Tim Maia” (FRISQUE, 2016, p. 122)

Fica claro que a significação do *Rap Popcreto* vai se diferenciando à medida em que analisamos as várias vozes que nele figuram mas também as vozes que o investigam. Não podemos deixar de lembrar de Barthes (1992, p. 163) neste ponto, “pois o ser da escritura (o sentido do trabalho que a constitui) é impedir que se responda à pergunta: *quem fala?*”. Note-se, ainda, que não há listagem, no encarte do disco, dos trechos utilizados, o que nos parece

¹¹² Elaboração nossa.

¹¹³ VILLAÇA, 2010.

¹¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=6QHf9ngbDPw>

¹¹⁵ Identificações que o orientador deste trabalho, Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva, nos submeteu.

reiterar o desafio.

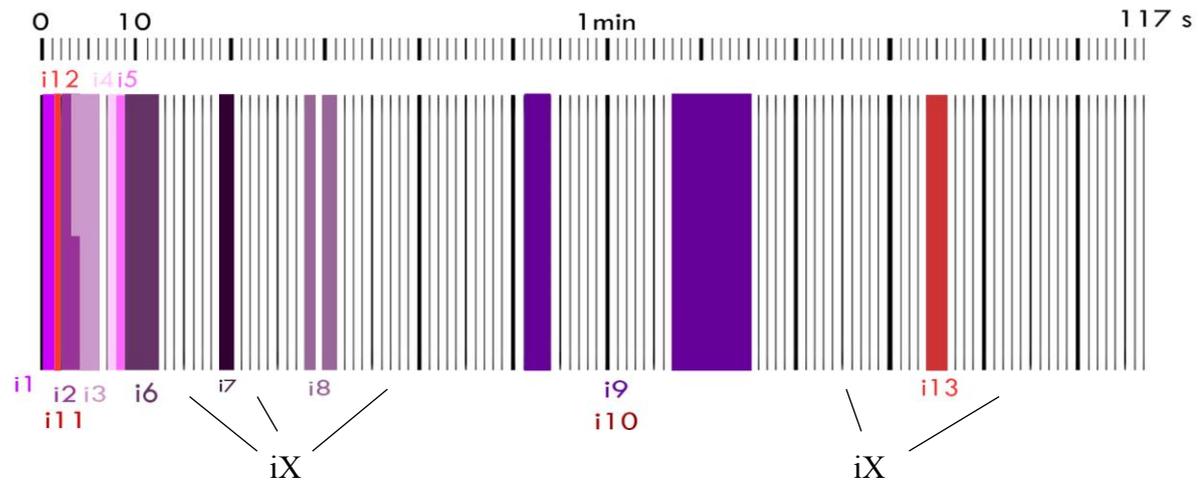
Por isso, no diagrama que encerra esta seção, apontamos para a passagem de uma escuta reduzida (no sentido de Schaeffer) a uma escuta expandida. Está em jogo tanto a intertextualidade virtualmente dada na canção (as vozes de outros artistas) como a ‘intertextualidade da intertextualidade’, que identifica, mediada pelas ‘materialidades de reconhecimento’ listadas, essas vozes, se inserindo, ao mesmo tempo, em sua significância.

4.2.1.3 Diagramatização

É importante reconhecer que há uma proposta implícita mas bastante objetiva de reconhecimento dos *samples* no *Rap Popcreto*. A escuta da música, após a incursão intertextual, é indissociável deste jogo de adivinhação que se expressa (em nosso trabalho) coletivamente, e cujos procedimentos fundamentais são a descoberta (no caso das investigações pessoais) e a comparação/confirmação (a partir destas várias escutas). Assim, a tabela 6 confirma nossas suspeitas incertas acerca dos intertextos 6 e 7. Mas também surgem novas hipóteses a serem confirmadas, como o intertexto 12: “Sepultura (se não for, alguém me corrija)”, e os intertextos 15 e 16. Esta manifestação é bastante relevante: ao convite do *Rap Popcreto* (“quem?”), um ouvinte (VILLAÇA, 2011) responde com um novo convite (“alguém me corrija”), em uma semiose germinativa da significação da música. Este novo convite, contudo, fica suspenso (o texto, postado em um blog pessoal, não tem entradas na caixa de comentários).

Ao reinserir na linha do tempo os intertextos identificados (e para os quais sabemos o momento de aparição), fica patente, por subtração (iX representa, no esquema abaixo, as seções da música em que há intertextos não identificados), que a germinação, se insinuando por toda intratextualidade do *Rap Popcreto*, não se reflete em uma ‘escuta’ também plenamente ‘germinada’. Pois coletamos identificações de ouvintes individuais, cuja conexão em rede só foi levada a cabo aqui. A correção/confirmação acerca do intertexto 12 (“se não for, alguém me corrija”), por exemplo, segue pendente.

Esquema 7: Intertextos identificados e não identificados do *Rap Popcreto*¹¹⁶.



Isto parece se dever à especificidade das materialidades envolvidas neste diagrama genomusical, que no lugar do que será, na internet, a investigação coletiva do *sample hunting* (que veremos nas análises seguintes), utiliza formas mais tradicionais, como o comentário crítico verbal e o trabalho acadêmico. Das três versões disponíveis do *Rap Popcreto* no YouTube, somente um comentário aparece que se configure como *sample hunting*. Manifesta-se, assim, uma diferença radical com as formas que este subnível assume na significância da próximas músicas analisadas, ao passar por materialidades outras como, por exemplo, o portal *WhoSampled*.

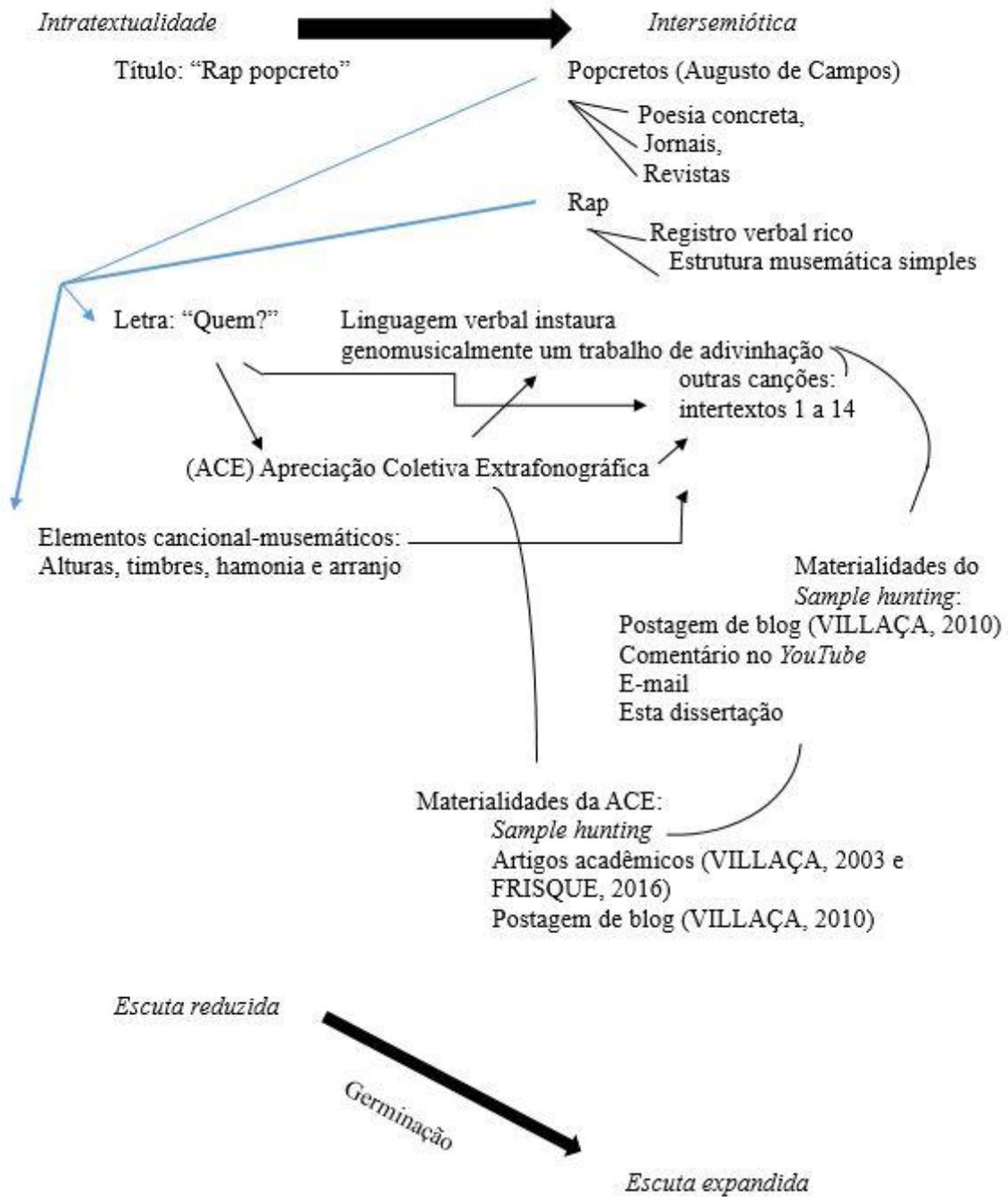
O site é dedicado exclusivamente à identificação de samples, e funciona com material inserido pelos usuários, os quais basicamente relacionam dois *links* de vídeos do *YouTube* em uma mesma página, apontado que ‘este’ sampleou ‘aquele’, e em que momento o sample aparece em cada um dos vídeos. Uma música leva a outra, por meio de vídeos e ouvintes conectados em rede, em uma espécie de escuta intersemiótica e não mais individual. A germinação da significação de *Sunshine* passa por procedimentos de desvelamento que ocorrem coletivamente e só são tornados possíveis por sua fácil acessibilidade na internet (o *WhoSampled* acaba funcionando como o depósito definitivo, uma espécie de catálogo-estado-da-arte do que se sabe até agora em termos deste desvelar). O *Rap Popcreto* não só não veio à luz quando o site já existia, como nunca foi inserido por ninguém. Neste sentido é que dizemos que, diante da germinação da intertextualidade virtual do *Rap Popcreto*, não pudemos nos deparar com um desvelamento atualizado que lhe corresponda. Este desvelar se desenvolve

¹¹⁶ Elaboração nossa.

muito mais intensamente no caso da próxima música investigada, muito embora a ‘germinação convidativa’ se apresente de forma mais explícita (já pelos próprios elementos cancionais: “quem?”) no caso da música de Caetano, que parece ter se antecipado às fenomusicalidades que iriam emergir com o encontro das materialidades do sampleamento e da internet.

O diagrama tenta mapear as materialidades que se enredam no processo de significância do *Rap Popcreto*, apontando para as conexões e passagens entre níveis analíticos que indicam a germinação (de uma escuta reduzida à intratextualidade) com toda uma intersemiótica virtual. Reiteramos que as setas indicam passagens entre níveis, e as linhas simples, as materialidades atravessadas neste percurso genomusical. As setas, as passagens entre diferentes instâncias, não se resumem às que estão representadas abaixo – são somente atualizações que já identificamos em uma zona de germinação, como queria Kristeva (2012, p. 3), ou em um “móvel tabuleiro combinatório, intertextual”, como dizia Haroldo de Campos (2013p. 210).

DIAGRAMA GENOMUSICAL DO "RAP POPCRETO"



4.2.2 *Colours*: desvelar

Colours é a sétima faixa do segundo disco do grupo australiano The Avalanches, chamado “Wildflower” e lançado em 2016, porém foi o segundo *single* divulgado antes do lançamento do disco. A música tem 3 minutos e 22 segundos. Nesta análise, iremos focar em um pequeno trecho que nos conduz, como que naturalmente, da análise cancional à musemática, e destas ao nível intertextual. Referimo-nos à marcada presença de sons verbais (num primeiro momento) incompreensíveis. A música como um todo parece basear-se em sobreposições de sonoridades, resultando em uma textura etérea e com várias camadas, entre as quais destacaremos as polifonias vocais. Em uma escuta fenomusical, podemos somente constatar sua existência. Mas os Avalanches são notórios por seus procedimentos de elaboração musical partindo de outros materiais, e esta relação acaba, no nível intersemiótico, problematizando uma escuta fechada por meio de procedimentos coletivos de desvelamento da intertextualidade que enfatizamos nesta seção.

Como já se disse, em conexão com os procedimentos de sampleamento (do lado da fabricação da música) surgiu (em sua repercussão na internet) o fenômeno do *sample hunting*, que trata de identificar as gravações pré-existentes sampleadas nas músicas dos Avalanches. Neste sentido, as músicas do grupo também envolvem uma germinação, cuja análise vimos no caso do *Rap Popcreto*, desde seu fabrico abertamente intertextual até sua apreciação coletiva em que novas escutas convocam novas escutas, identificações e interpretações. Correspondendo à radical germinação intertextual, que o ouvinte informado sabe ser o caso majoritário na obra dos Avalanches, a significância de *Colours* inclui a manifestação de diferentes formas e materialidades de desvelamento desta germinação, em um trabalho que se processa de forma coletiva. Não só os sons reconhecíveis em uma primeira escuta são identificados intertextualmente: os sons inarticulados que mencionamos são desvelados por um procedimento de inversão de músicas pré-existentes. Estas identificações, por sua vez, são reinseridas na intratextualidade de saída. De uma escuta reduzida à intratextualidade, passamos a uma escuta trabalhada coletivamente, mediada por um campo intersemiótico que tentamos traçar no diagrama que encerra esta seção.

4.2.2.1 Aspectos intratextuais de *Colours*

Este nível de análise investiga *Colours* pelo modo como a música se atualiza,

fenomusicalmente, primeiro, em termos de sua estrutura cancional, depois, por seus caracteres musemáticos e de paisagem sonora.

4.2.2.1.1 Análise cancional

Começando pela letra, aparece uma primeira particularidade. É difícil compreender o que diz o registro verbal. Não há, o que também é o caso para as outras músicas dos Avalanches, descrição da letra no encarte do disco. Com isso, não aparece uma “parafonografia” (para retomarmos o termo de Lacasse) autorizada, oficial¹¹⁷. O mais confiável é investigar a letra em sites que se dedicam a este propósito, e principalmente naqueles cujo conteúdo pode ser trabalhado coletivamente (basta criar um usuário para poder contribuir em sites como o *Genius.com*). Se, com isso, já estaríamos no nível da apreciação extrafonográfica, propomos, aqui, uma escuta que não se paute por esta letra que vem a se ‘institucionalizar’ no nível intersemiótico.

Um esboço de escuta reduzida em busca dos aspectos verbais de *Colours* dá a impressão de que uma letra, no sentido de guia básico da canção, com destaque em relação aos outros elementos, tem sua compreensão dificultada por aparecer envolta em uma ‘nuvem’ de elementos de mesma relevância. Para não passarmos, também, ao subnível musemático, restringimo-nos aos aspectos verbais que aparecem aí.

A primeira coisa que ouvimos na música é o balbuciar de uma palavra. Parece que a voz masculina diz “*mermaids*”, ‘sereias’ em inglês, mas só se admitirmos uma gagueira: o que se ouve é algo como “mãr-mei-mei-meids”. De fato, cada nova escuta deste trecho parece confirmar que se trata somente de sons vocais não articulados (talvez alguém balbuciando ou simplesmente um trabalho de recorte e colagem com um sample).

A seguir, ouve-se claramente a palavra *Colours* duas vezes, e depois a expressão “wonderful, wonderful colours” (cores maravilhosas, maravilhosas). Uma outra voz, infantil, diz, extasiada: “all the colours!”. E então começa o que podemos chamar de refrão. A confusão aumenta: muitas vozes são ouvidas ao mesmo tempo, sem que entendamos muito do que estão dizendo. Se uma dessas camadas vocais parece efetivamente pronunciar algo que a densidade de elementos musemáticos nos impede de ouvir, outras parecem simplesmente balbuciar. Ao longo de toda a faixa, a construção por sobreposição de camadas é semelhante.

¹¹⁷ Isso nos parece indicar a consciência dos artistas das propostas de germinar e desvelar que se processa para além de seu próprio trabalho.

Neste sentido, *Colours* escapa à forma da canção principalmente pelo estranhamento que causam estas vozes no lugar do que seria a voz do cancionista. No mais das vezes, a melodização da letra é acompanhada de outras vozes que emitem sons não articulados, não reconhecíveis por alguma ‘língua natural’, certamente não o inglês que esperamos no caso do grupo australiano. Uma rara sequência verbal articulada que podemos reconhecer (e que chamaremos de VA) em meio à sobreposição de camadas vocais é o trecho 00:52 a 00:57, que podemos transcrever, na notação da análise cancional, assim:

Esquema 8: Análise cancional de um trecho (00:52-00:57) de *Colours*¹¹⁸.

Dó#	surf	neon
Si	wanna join you in the urban	to love you in a way
Sol#	learn	
Mi	I	and

Seção “VA”

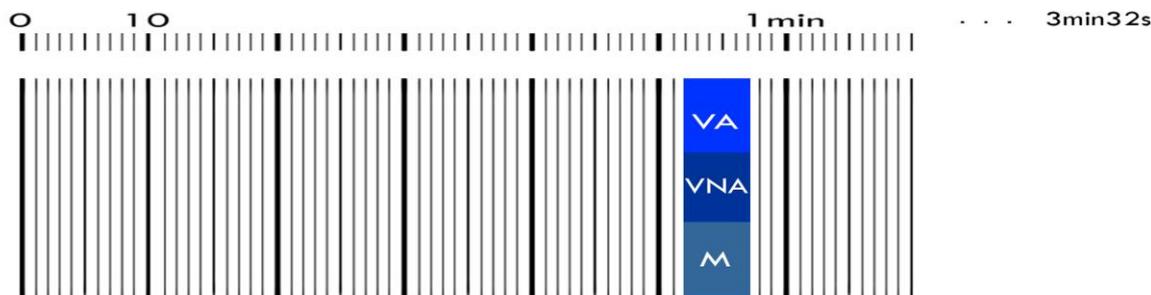
A relação entre letra e melodia assim visualizada não dá conta adequadamente, porém, da densidade desta passagem. É mesmo difícil reconhecer esta letra em uma primeira audição, rodeada que está de camadas sons vocálicos e de outros elementos musemáticos. Embora a letra já convoque semanticamente um ar de psicodelia (“surfe urbano”, “amor-neon”), esta característica psicodélica, etérea (que já indicamos com o termo ‘nuvem’ de camadas) se expressa mais claramente se admitirmos a indissociabilidade do aspecto cancional do aspecto musemático. Por isso, devemos inserir esta descrição (VA) no subnível seguinte.

4.2.2.1.2 Análise musemático-sonográfica de *Colours*

A sobreposição que constitui o trecho indicado (de 52 a 57) conta com a camada verbal articulada (VA), uma camada verbal não articulada (VNA) e uma série de outros elementos musemáticos, podendo ser representada, esquematicamente, assim:

¹¹⁸ Elaboração nossa.

Esquema 9: Análise musemática de um trecho (00:52-00:57) de *Colours*¹¹⁹.



A análise de M (e dos musemas de toda a música) é penosa: um violão é reconhecido em meio a muitos sons sintéticos, em sua maior parte no registro médio do espectro sonoro. Há poucos graves, e a compressão gera um efeito de baixa resolução de áudio. É sintomática a ausência de identificações poiéticas de instrumentos musicais tradicionais (exceto o violão): o foco parece estar menos na representação de uma música presencial do que na criação de ambientes, texturas - para resumir, do que Gumbrecht (2010) chamou de produção de presença. De fato, assim podemos pensar também em Brian Eno (2013, p. 94, 95, 97), que propunha a música ambiente como “música na qual se nadar, flutuar, música em que se perder”: uma “imersão” em um “clima sônico”, em uma “atmosfera”. Isso fica também patente na apreciação coletiva, em que um ouvinte¹²⁰ comenta que “ama a textura e o clima gerais” da música.

Aqui, esta ‘presença atmosférica’ é misteriosa, no sentido da identificação que podemos fazer de sua produção poiética, da distinção entre os elementos que compõem a “ambiência” ou “tintura” (ENO, 2013, p. 96) musemática. Isto parece funcionar como um desafio ao desvelamento, a uma análise dos componentes musicais não por sua produção poiética, mas por sua identidade intertextual: que samples constituem *Colours*?, é a questão que a internet colocará. Lembramos, portanto, do convite de Caetano e dos movimentos de germinação da significância do *Rap Popcreto*. Além de expresso na letra, ele passava fundamentalmente pelo subnível musemático, pelo qual se reconheciam os timbres e as identidades a eles associadas. Aqui, ao contrário, tanto a letra é praticamente ininteligível quanto a paisagem sonora é um agregado de difícil discretização analítica. Além disso, ao invés de um convite, o que temos de parte dos autores é uma interdição das relações de *Colours* com outros materiais, como veremos. Já ingressamos, com isso, em um nível que vai para além da fenomusicalidade

¹¹⁹ Elaboração nossa.

¹²⁰ “I love the overall texture and mood”
(https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4ohaup/colours_now_avaliabile_on_itunes_us/)

cancional e musemático-sonográfica de *Colours*, se associando a outras fenomusicalidades em um campo intersemiótico.

4.2.2.2 Campo intersemiótico de *Colours*

Relacionamos a intratextualidade de *Colours*, em um campo intersemiótico, primeiro, com alguns comentários da ordem da apreciação extrafonográfica, depois, com as investigações do *sample hunting* e sua produção de novas relações. O desafio do nível diagramático (seção 4.2.2.3) é descrever com clareza estas passagens, e apontar para a movimentação da significação que se estabelece pela mediação destas várias relações comunicacionais (a vantagem de uma análise genomusical que parte de aspectos, digamos, microscópicos, sem pretensões de totalização da significação da música, é que podemos descrever, em todos os subníveis analíticos, apenas as relações relevantes para a identificação de uma significância, de um trabalho sobre o sentido).

4.2.2.2.1 Apreciação extrafonográfica coletiva

A constituição intertextual de *Colours*, curiosamente, é negada neste primeiro subnível da análise intertextual. Em uma reportagem¹²¹ com os membros do grupo, um deles nega que haja *samples* nesta faixa específica (“nem umzinho”), o que configuraria uma exceção surpreendente na obra dos Avalanches. De fato, Tony DiBlasi afirma – cômica ou poeticamente – que as cores a que se refere o título da canção “foram *sampleadas* diretamente de um arco-íris”, insinuando que todos os sons seriam originalmente trabalhados pelo próprio grupo. Após escolhê-la como “melhor nova faixa” de 2016, o portal *Pitchfork*¹²² comenta, baseado na afirmação dos artistas, que *Colours* equivaleria, pela ausência de *samples*, a uma versão *unplugged*, como nos discos acústicos que a MTV produzia para bandas de rock, ou ainda a 4’33, composição silenciosa de John Cage.

4.2.2.2.2 *Sample hunting*

Contudo, a seção a que chamamos, no nível intratextual, de VNA foi o objeto de

¹²¹ Reportagem online no site Triple J, do portal ABC.net. (<http://www.abc.net.au/triplej/musicnews/s4492761.htm>)

¹²² <http://pitchfork.com/reviews/tracks/18379-the-avalanches-colours/>

investigação que deu aos ‘detetives’ do *sample hunting* coletivo a ideia de ouvir as músicas do disco ao contrário, em busca de significados escondidos, lembrando as conhecidas discussões sobre mensagens subliminares que apareceriam em álbuns como *The Beatles* (ou “o Álbum Branco”, de 1968). Assim identificou-se¹²³, ouvindo *Colours* invertida, uma frase (“*where there’s a heartache, there must be a heart*”) que não se ouvia na versão original. Por ela, descobriu-se que a música efetivamente incorporava pelo menos este trecho da canção *Where there’s a heartache*, gravada pela primeira vez em 1970 pela banda The Sandpipers. A discussão determinou que a versão utilizada era efetivamente esta, e não a de Astrud Gilberto com Stanley Turrentine, de 1971, que também foi considerada¹²⁴.

Uma vez desvelada a intertextualidade de *Colours* mesmo por sob a ininteligibilidade do registro verbal e a atmosfera etérea da paisagem sônico-musemática, a afirmação da própria banda foi refutada pela apreciação coletiva¹²⁵, e o *sample hunting* (nível analítico 2.2) seguiu seu desenvolvimento, identificando¹²⁶, por exemplo, o violão (muito relevante na estrutura harmônica da música) como sendo ‘furtado’ a outro álbum: *Eu, Tuca* (1968), segundo disco da cantora brasileira Tuca. Outra identificação é a de um silvo (“de coruja”) que se ouve em *Colours*. Essa identificação não é admitida de forma imediata, mas atinge finalmente uma concordância¹²⁷. E outra identificação, ainda, é a de uma frase (“all the colours!”) retirada do disco infantil *Aunt theresa, please tell me a story*. Com isso, abre-se um campo intersemiótico de materiais cujas conexões com *Colours* são desveladas coletivamente.

4.2.2.3 Diagramatização

O desvelamento, lidando com as passagens entre a intratextualidade fechada e um capo intersemiótico de materiais, assume suas próprias regras de funcionamento: passa por refutações (‘não se trata de Astrud Gilberto’), correções (‘mas sim de The Sandpipers’) e pode atingir a concórdia: o silvo vem de uma canção do grupo Panda Bear, admite-se no *Reddit*, e a letra da canção sampleada com inversão é ‘institucionalizada’, inserida na própria letra de

¹²³ “Am I the only one who has tried listening to the song colors backwards? you can kinda make out a set of lyrics. I keep hearing ‘it seems...(something something)...it’s a heartache it must be a heartache””, diz um comentário em https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/502xfi/a_heartache_it_must_be_a_heart_ache/

¹²⁴ “Still think it’s this version as opposed to the Sandpipers, but it’s kind of hard to tell between all the other samples in the song and the poor quality Sandpipers upload on YouTube” (https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4orrsc/the_avalanches_colours_reversed/)

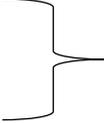
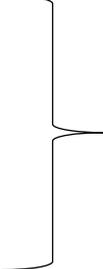
¹²⁵ “So I guess this refutes their claim that Colours didn’t use any samples?” (https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4skn7j/all_the_colors_sample_foundsourc_is_a_familiar/)

¹²⁶ Em https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4t8dfe/backwards_samples/

¹²⁷ https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4t7z23/panda_bears_bros_sampled_in_colours/

Colours no portal *Genius*. A letra que lá consta – revisada por vários autores anônimos e que passou a circular intensamente em outros portais que a copiaram – inclui não só os elementos verbais articulados (VA), mas também aqueles cuja articulação só se pode reconhecer com a inversão da música (VNA):

*Letra de Colours conforme a apreciação coletiva*¹²⁸

<p>[Intro] Colours, colours Wonderful, wonderful colours See, all the colours!</p>		<p>VA</p>
<p>[Repeated Chorus: Reversed Sample] After the tears, true love can start Where there's a heartache, there must be a heart After the tears, true love can start Where there's a heartache, there must be a heart After the tears, true love can start Where there's a heartache, there must be a heart After the tears, true love can start Where there's a heartache, there must be a heart</p>		<p>VNA</p>
<p>Hey mermaids, I'm only here in the sun to play I wanna join you in the urban surf And learn to love you in a neon way Hey mermaids, I'm only here in the sun to play I wanna join you in the urban surf Hey mermaids, I'm only here in the sun to play (Wonderful, wonderful) I wanna join you in the urban surf (Colours) And learn to love you in a neon way</p>		<p>VA</p>
<p>Over sea, under stone No-one wants to be alone Everybody's going somewhere After dark and the bars are slow Where do all the mermaids go? Everybody's got there somewhere Everybody knows it's somewhere (Everybody's got there somewhere)</p>		<p>VA</p>
<p>[Repeated Chorus: Reversed Sample] After the tears, true love can start Where there's a heartache, there must be a heart After the tears, true love can start Where there's a heartache, there must be a heart (Yo, colours) After the tears, true love can start (Everybody's got there somewhere) Where there's a heartache, there must be a heart (Wonderful, wonderful, colours) After the tears, true love can start Where there's a heartache, there must be a heart (Colours, colours, colours) After the tears, true love can start Where there's a heartache, there must be a heart (Colours)</p>		<p>VNA</p>
<p>[Outro]</p>		

¹²⁸ Conforme construção colaborativa em <http://genius.com/The-avalanches-colours-lyrics>

Everybody knows it's somewhere
Everybody's got there somewhere
Everybody's got there somewhere
Colours!

VA

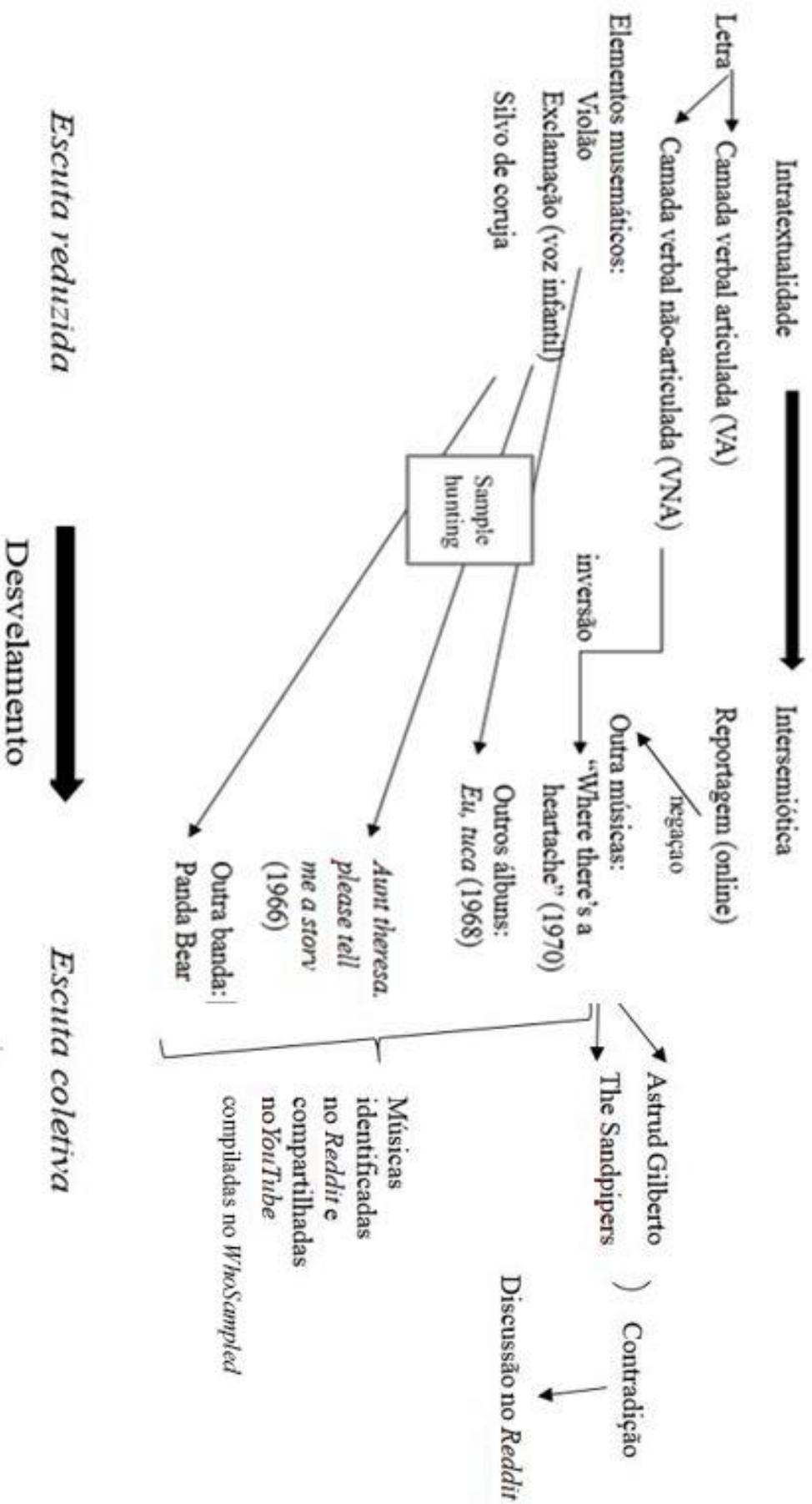
Legitima-se, assim, genomusicalmente, um tipo de escuta (invertida e expandida) que vai para além do que os próprios membros da banda afirmavam. Um usuário, a partir daí, pode afirmar¹²⁹ que acabou ouvindo *samples* invertidos em uma série de outras músicas do álbum. Os resultados do *sample hunting* são identificados no *YouTube* e compilados no site *WhoSampled*. Assim, a própria escuta parece tornar-se indissociável de um trabalho coletivo de investigação da significação da música cujos resultados são também facilmente acessíveis.

Neste sentido, a intertextualidade desvelada é reinserida na intratextualidade fechada de que partíamos. Pretende-se, a seguir, oferecer uma visualização deste desvelamento da intertextualidade a partir de uma intratextualidade inicial. O diagrama procura mapear os elementos relacionados neste ‘trabalho coletivo de escuta’, apontando também para o caráter das materialidades envolvidas neste processo de significância que se instaura na passagem entre os diferentes níveis.

Pela abertura de um campo intersemiótico de materiais que é trabalhado coletivamente, surgem novas regras fenomusicais (inversões, identificações, negações, retificações) e uma desestabilização da significação outrora legitimada pela instância autoral. A escuta reduzida aos elementos puramente musicais e intratextuais se vê posta em processo por uma significância que a movimenta em uma escuta expandida e coletiva.

¹²⁹ “Someone posted a few weeks ago about the main sample in Colours being reversed audio, and after listening to ‘Yoga Mind Meld Zombie Relaxation Tape’ I heard the same sample they used in ‘Zap’ on Wildflower, and that main sample is also reversed. It sounds like there might also be reversed audio on Park Music, but I'm not sure. Do we know which songs on the new album use reversed audio or not?”, diz um comentário em https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4t8dfe/backwards_samples/.

DIAGRAMA GENOMUSICAL DE "COLOURS"



Como tentamos indicar acima, a significância de *Colours*, se processando em (e sendo indissociável de) um campo intersemiótico de materialidades distintas que vão para além da música ‘em si’, tem sua significação trabalhada em um atravessamento dos níveis analíticos. O principal, aqui, é o trabalho de desvelamento a que o material fenomusical é submetido. Isso não significa um retorno filológico às origens dos *samples* utilizados, mas sim a produção de uma série de conexões intersemióticas positivas em uma rede de materialidades que passa pelas investigações coletivas no *Reddit*, sua conexão com o acervo do *YouTube*, a inversão da música em softwares de edição de áudio (DAWs) e a expansão e institucionalização da letra no *Genius*. A proposta de germinação da significação de *Colours*, se podemos falar em uma, é velada: sua intratextualidade é de difícil compreensão, sua intertextualidade é negada pelo próprio grupo. Não obstante, o desvelar se manifesta nas formas de discussão em que se dá o *sample hunting*, e constrói um depósito de relações intertextuais no *WhoSampled*. O desvelar como tipo de significância da música voltará a se manifestar nas outras faixas analisadas, e parece mesmo uma característica da fruição musical contemporânea, que não conta só com ouvintes, mas também com investigadores.

4.2.3 *Sunshine*: desenrolar

Se a genomusicalidade do *Rap Popcreto* indicava uma germinação do intratexto com uma intertextualidade virtual apenas parcialmente desvelada, e a de *Colours* um desvelamento dessa virtualidade por estratégias específicas de trabalho com um campo intertextual de materialidades da comunicação, a análise de *Sunshine* parece apontar, com mais ênfase, para o caráter intersemiótico deste campo virtual da música. O processo de significância, aqui, conclama todas as dimensões analisadas (todos os subníveis metodológicos) a um desenrolar do que, barthesianamente, poderíamos chamar de a textualidade de *Sunshine*. O texto como tecido ou campo metodológico de disposição do intertexto. Mas também como um campo de transposições (KRISTEVA, 1974, p. 60) de sistemas significantes, como passagem de materialidades muito distintas (no caso em mãos, linguagens musicais, sonoras, audiovisuais, verbais, poéticas, digitais, como se verá). O nível analítico 3 deve descrever estes atravessamentos, indicando a significância que se desenvolve neste campo intersemiótico.

4.2.3.1 Aspectos intratextuais de *Sunshine*

O desenrolar desta textualidade intersemiótica de *Sunshine* já se apresenta, no nível da intratextualidade, como um movimento de ‘ambiguição’ da significação fenomusical, ligada à palavra *sunshine*. Esta adquire diferentes funções de significação ao longo da música. Esse movimento de microssignificância intratextual, se assim podemos nos expressar, é patente tanto no subnível cancional (por uma ruptura narrativa) como no musemático-sonográfico (por uma intensificação de elementos sonoros que marca essa ruptura). A análise da intratextualidade de *Sunshine* enfoca este primeiro tipo de desenrolar.

4.2.3.1.1 Análise cancional

Em termos de sua estrutura cancional, podemos dividi-la em várias seções verbo-melódicas, cuja disposição na linha do tempo está em anexo¹³⁰, no esquema A. Cada uma das seções que distinguimos (S1 a S5 e Refrão) estão transpostas em análise cancional, também no anexo.

Dentre elas, vamos nos centrar na seção principal, que chamamos de refrão (R), e que consiste, basicamente, de uma palavra. *Sunshine*, em inglês, significa luz do sol, raio-de-sol, mas também conota clareza e alegria. A palavra, cantada com a melodia representada abaixo, é repetida inúmeras vezes¹³¹. Trata-se de uma reiteração melódica (que aparece como um desenho senoidal) feita sobre um som específico da palavra *sunshine* – o som do *i* (que soa, em inglês, como um ‘a’). Como nas outras representações de estrutura cancional (melódico-verbal), o esquema se baseia no de Tatit, em que as linhas correspondem a semitons e as últimas linhas inferior e superior indicam a amplitude da tessitura ocupada pela canção.

Esquema 10: Análise cancional do refrão de *Sunshine*¹³²

Fá	
Lá	sun

¹³⁰ A análise de “Sunshine” é a única que levamos a cabo exaustivamente do ponto de vista da intratextualidade cancional, e seus elementos estão em anexo. Aqui, optamos por indicar somente os mais relevantes pelo critério de instauração de relações no campo intersemiótico.

¹³¹ Ressalte-se que, no quadro, um único bloco “R” corresponde não a uma única execução, mas a várias repetições da seção Refrão descrita acima.

¹³² Elaboração nossa.

Sol	shi
Fá	i
Mi	
	i
Ré	i i i i
Dó	i i i i i i
	i i i
Sol	

Pode-se dizer que este é o bloco sonoro mais evidente da música, sendo repetido à exaustão na passagem descendente do Ré ao Dó ao Si bemol e ascendente do Si bemol ao Dó ao Ré. De uma perspectiva cancional¹³³, a melodia parece imprimir uma passionalização deste brilho solar, pela “ampliação de duração” melódica (TATIT, 2011, p. 105) e pela “valorização da vogal” (TATIT, 2007, p. 136). Brilho que, pela letra das seções 1a e 1c, está também associado ao apaixonar-se do enunciador (“I fell in love for sunshine”, “I fell in love on a sunny day”).

É neste índice de enunciação (em inglês, “I”, este ‘eu’ que se apaixonou) que reside a tendência figurativa¹³⁴ (TATIT, 2011, p. 105) da música analisada, que se apresenta de forma muito menos pronunciada no esquema acima que a passionalização. Mas a significação da música nos parece passar necessariamente por este caráter narrativo que é agregado pelo registro verbal da letra. O fundamental, portanto, não está no que predomina quantitativamente na disposição das seções ao longo da música (R), mas em elementos pontuais com caráter narrativo de ruptura como S5 (cf. anexo).

Em S5, o componente verbal aponta para uma ruptura amorosa entre enunciador-enunciário: “aí então você se foi/ tornando cinzas meus céus azuis/ e levando meu...” (retorno do refrão: “brilho de sol”). Se, por procedimentos de passionalização por alongamento da duração da vogal *i*, as primeiras aparições do refrão parecem apontar para uma “perspectiva conjuntiva” (TATIT, 2008, p. 214) que se dá “entre sujeito e objeto” (TATIT, 2011, p. 156), este

¹³³ Para a análise desta música específica, foi relevante a perspectiva semiológico-cancional que se volta para a “transmissão” de conteúdos ou “identidades afetivas” pelo equilíbrio, no plano de expressão, de letra e melodia. Essa comunicação é pensada pelos parâmetros de tendências de passionalização, tematização e figurativização que se equilibram para estabelecer o “projeto de dicção do cancionista”. Também importa, em Tatit, o parâmetro de “variações afetivas”. Ligadas aos “valores junctivos”, estas são também o fundamento da “sintaxe narrativa” (TATIT, 2011, p. 82) da canção.

¹³⁴ Esta é a função de “presentificação”, de “construção do gesto oral do cancionista”, em que a melodia se aproxima mais da entoação linguística havida entre enunciador e enunciário (TATIT, 2011, p. 105).

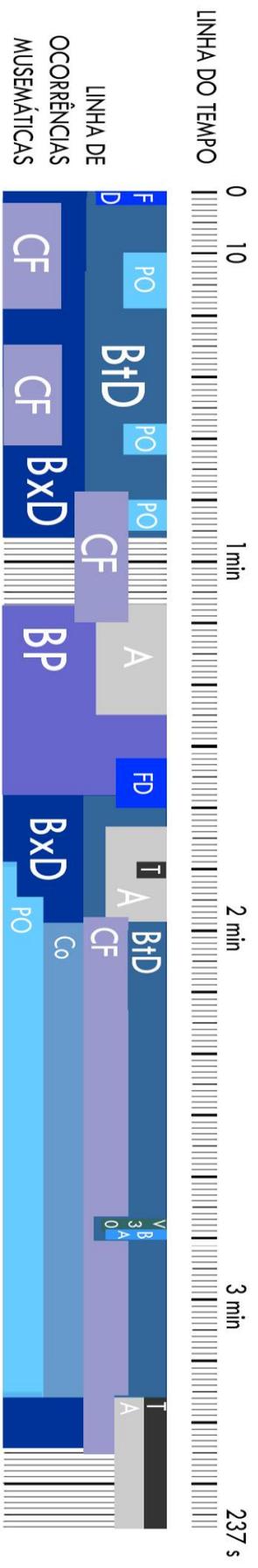
retorno (terceira aparição do refrão) se reveste de caráter disjuntivo, pela ruptura entre sujeito e objeto (entre “eu” e o “brilho de sol” por quem este eu se apaixonou, e que agora perdeu). Uma mesma sequência melódica e verbal (Refrão) adquire sentidos diferentes: a passionalização passa (pela mediação do verbal e do narrativo) da junção à disjunção.

E isto da perspectiva de uma análise tensiva e cancional. Passando ao nível (1.2) intratextual musemático, a análise se estende aos aspectos harmônicos, instrumentais e sonoros em geral que esquematizamos abaixo.

4.2.3.2 Análise musemática e sonográfica

As ocorrências musemáticas, identificadas ao longo de *Sunshine* e distribuídas no esquema, são: *poieticamente*, flauta descendente (FD), piano *ostinato* (PO), buzina automobilística (BA), fala coloquial humana (verso 30, V30), canto feminino (CF), som de trovão (T), som de água da chuva (Ch); *poietico-esteticamente*, baixo dançante (BxD), baixo parcimonioso (BP), bateria dançante (BtD), harmonia dramática de cordas (Co).

Dispondo-as na linha do tempo da esquematização musemática, temos:



(Página anterior:) **Esquema 11:** Análise musemática de *Sunshine*¹³⁵

Por esta perspectiva, reconhece-se que a virada disjuntiva inferida na análise cancional se conjuga com uma intensificação de elementos musemáticos patente na segunda parte do esquema acima. Os sons de água da chuva e de trovões aparecem como o marco desta virada (em termos estésicos, do *sunshine* alegre ao lamentoso), expandindo também o fundo da paisagem sonora. A harmonia, que consistia em baixo e bateria dançantes, é daí em diante complementada por cordas dramáticas. Os elementos de fundo tornam-se fundamentais.

Para reconhecê-los, pode não bastar um primeira escuta, e é importante a utilização de bons falantes ou fones-de-ouvido. A intratextualidade da análise musemática e sonográfica já é indissociável das materialidades em que se atualiza, e que são sublinhadas textualmente pelo próprio nível da apreciação coletiva, que discute nos fóruns as formas corretas de se ouvir as músicas dos Avalanches¹³⁶ (veremos um exemplo disso no Comentário 2, já no subnível seguinte). Temos aqui, portanto, uma ponta aberta da intratextualidade, que em uma associação entre o intratextual e o intersemiótico identifica e ratifica a ‘ruptura’ que vínhamos discutindo. O “*sunshine*” da seção R, esta ‘luz’ que era cantada com aparente “alegria”, passa a lamentar um “coração partido” agora sob “céus cinzas” (estes são termos utilizados por ouvintes, que também veremos no nível da apreciação coletiva). Esta ruptura é uma transformação da significação, um primeiro aspecto do que estamos chamando de desenrolar do sentido de *Sunshine*. Mas os termos citados já nos fazem passar da intratextualidade (1.1) à intersemiótica dos comentários e relatos de escuta musical (2.1)

4.2.3.2 Campo intersemiótico de *Sunshine*

¹³⁵ Elaboração nossa.

¹³⁶ Esta questão não se resume, é claro, à música sampleada. Texto recente de Pianta (2016, pp. 105-107) sobre João Gilberto aponta para a indissociabilidade entre a expressividade vocal do cantor e “o emprego de fones de ouvido de qualidade razoável” para detectar elementos “que somente audições mais atentas revelam”. Uma vez percebido, um elemento deste tipo “passa de sutil a gritante, e não conseguimos mais deixar de perceber essa (ex-)sutileza”. A ênfase dos Avalanches em uma construção paisagística (em que o som de chuva ao fundo, por exemplo, pode ser determinante) se conecta a uma escuta detalhista que passa por materialidades contemporâneas de reprodução sonora, notadamente o fone-de-ouvido, cujos efeitos genômicas certamente mereceriam comentário. Por hora só podemos enfatizar o caráter também individualista, pessoal, da escuta a ele associada, expressa também no termo corrente “*headspace*”, a dimensão isolada para onde é carregado o ouvinte de fones em músicas como as que discutimos aqui. Porém o fone-de-ouvido não deve ser pensado genericamente, mas em um campo intersemiótico de relações concretas, pelo qual, no caso da análise de *Sunshine*, reconhecemos que, paradoxalmente, esta escuta individualista está tão ligada à significância da música dos Avalanches quanto uma coletivização de sua expressão, pelas materialidades digitais em rede (no rumo de uma escuta propriamente coletiva).

O interessante do campo intersemiótico que descreveremos para *Sunshine* está na variedade de desenrolares em que a música se atualiza. O germinar e o desvelar que apareciam nas análises anteriores, muito ligados às questões de expansão e de identificação intertextual, certamente comparecem na significância de *Sunshine*, mas no campo intersemiótico desta aparecem outras formas de trabalho genomusical, mais ligado a uma disseminação intersemiótica, em que a música se atualiza em formas tão distintas como o comentário verbal e o *mashup* audiovisual, e que apresentamos abaixo pelos subníveis analíticos da apreciação coletiva extrafonográfica (2.1), das traduções intersemióticas (2.1.1) que ela convoca e das relações estabelecidas pelo *sample hunting* (2.2).

4.2.3.2.1 Apreciação coletiva extrafonográfica

O primeiro desenrolar identificado – intratextualmente e que vínhamos chamando de ‘ruptura’ – encontra uma relação de confirmação com um desenrolar intersemiótico, que se dá na forma do comentário sobre a escuta, e aparece no jornalismo cultural (S1) e em discussões no fórum digital *Reddit* (S2 e S3). Este tipo de tradução frequentemente apresenta ‘leituras’ narrativas do disco como um todo, incluindo cenários, personagens e pontos de ruptura (como a própria tempestade de *Sunshine*).

Em uma reportagem (originalmente ao portal ABC.net da Austrália) que inclui comentários dos membros da banda, Robbie Chater afirma (C1) que *Sunshine*

começa parecendo uma canção muito feliz e alegre, mas há uma virada na estória (*tale*) quando o sample revela que ela é, na verdade, sobre alguém tendo seu brilho solar levado embora – os céus azuis se tornam cinzas. É verdadeiramente uma canção para todo mundo que já perdeu [um] amor, que já teve seu coração partido”¹³⁷.

Concordando em boa medida com a leitura da intratextualidade exposta até aqui, este interpretante (comentário verbal sobre a canção), ligado às formas do jornalismo cultural e da entrevista, se reveste, ainda, de um caráter de autoridade, dado que o enunciador é um dos autores da obra original¹³⁸. Outras traduções deste tipo (relato verbal de experiência musical) se encontram no *Reddit*, com a diferença de não contarem com o caráter autoral. Um

¹³⁷ “It starts off appearing like a very happy, joyous song but there’s a twist in the tale when the sample reveals that it’s actually about someone having their sunshine taken away – the blue skies turn grey”; “It’s really a song for everybody out there who’s ever lost love, who’s ever been broken-hearted” (<http://www.abc.net.au/triplej/musicnews/s4492761.htm>)

¹³⁸ aqui, dispensamos as aspas sem por isso ignorar a crítica barthesiana destes termos discutida no desenvolvimento do trabalho.

ouvinte/internauta escreve (C2) que ouvira

Sunshine dezenas de vezes até agora, mas nunca com uma escuta apropriada em fones-de-ouvido de qualidade, com que poderia ouvir tudo. Pode ter havido um pouco de maconha envolvida desta vez também, somente para que eu pudesse me focar... *Sunshine* é uma canção deprimente, e eu nunca tinha percebido isso até agora. Nas outras audições, eu ouvia o *sample* principal e achava que essa faixa era uma simples costura. [...] Agora que a ouvi com atenção, percebi que essa canção é sobre um rompimento de um casal, [...] obscura e deprimente. Após o *loop* vocal rolante “*sunshine*”, eles inserem: “então você foi embora, tornando cinzas meus céus azuis, e levando meu brilho de sol”. QUE VIRADA [*WHAT A TWIST*]]. Então [...] eles trazem uma orquestração realmente sombria e triste que realmente conduzem sua alma para o fim profundo da escuridão. Enquanto isso, ela insiste em repetir “*sunshine*” – o que inicialmente achávamos ser felicidade, mas [...] é na verdade o que não está mais na sua vida. Então no minuto 3:16, tudo é levado embora [*washed out*], o brilho solar partiu de sua vida, tudo é enfadonho e vazio, e então [ouvimos] trovões sinistros. Estou chorando, eu admito, isso realmente desencavou certas memórias para mim.¹³⁹

Novamente, sua leitura é similar à apresentada no nível 1 bem como no comentário de Robbie Chater. Na experiência musical deste comentador, a disjunção tem o efeito de um interpretante energético (PEIRCE, 1978, p. 130) que o leva às lágrimas e “retoma algumas memórias”. É interessante notar, também, a autorreflexão sobre as condições de sua experiência. O interpretante não teria sido este se não fossem os “fones de ouvido de boa qualidade” e “talvez um pouco de maconha também”. Estes elementos extra-musicais, como alguns outros, estão situados, em nosso esquema, fora da linha do tempo. Continuar lidando com eles significaria tratá-los também como intertextos – no caso dos “fones de boa qualidade”, por exemplo, retomando a conhecida discussão da assim-chamada “alta-fidelidade”, ligada publicitariamente ao próprio desenvolvimento da fonografia (cf., por exemplo, CONTER, 2016; SYMES, 2004; KATZ, 2004).

O próximo ouvinte/comentador identificado (C3) diz que

desde que o álbum saiu, eu me separei do amor da minha vida e esta canção [...] me fez pensar em todas as coisas que fizemos e me fez tão feliz, [então] agora eu a ouço de um ângulo todo diferente. Machuca muito, mas provém tanta terapia para mim. [...] Quando as crianças começam a cantar sobre algo a ver com deus em sua religião,

¹³⁹ “*Sunshine* dozens of times now, but never really gave it a proper listen on quality headphones, where I could hear everything. There may have been a bit of weed involved this time around too, just so I could focus... *Sunshine* is a depressing song, and I never picked up on that until now. On every other listen, I heard the main sample and figured this track was just a stitcher. [...] Now that I've listened closely to it, I've come to realize that this song is all about breakup between a couple, [...] dark and depressing. After the rolling ‘Sunshine’ vocal loops, they drop: ‘then you went away, turning my blue skies grey, and taking my sunshine away’. WHAT A TWIST. Then [...] they bring in some really somber and sad orchestration samples that really bring your soul down into the deep end of darkness. All-the-while, she keeps repeating ‘Sunshine’ -- which we initially thought was happiness, but [...] is really what is no longer there in her life. Then at 3:16, everything washes out, the sunshine gone from her life, everything going dull and void, then ominous thunderclaps. I'm crying, I admit it, this really dug up some memories for me” (https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4pqwd/so_sunshine_is_a_sad_song/)

[isso] me dá tamanha sensação de tristeza. [...] tristeza mas doce esperança¹⁴⁰

Aqui, o interpretante é emocional (PEIRCE, 1978, p. 130), mas ambíguo: a música machuca, mas é terapêutica; entristece, mas traz esperança – e isto relativamente, também, à experiência colateral do comentador (sua própria narrativa de disjunção amorosa). Outro ponto de interessante deste comentário é a descrição de caráter poiético feita sobre um suposto coral de crianças. Este e outros atravessamentos são reservados para o nível 3 de diagramatização.

O que viemos chamando de apreciação extrafonográfica, constituída de comentários verbais sobre a música analisada, se estende, também, a outros formas intersemióticas do desenrolar da significância de *Sunshine*, que inserimos como um subnível deste subnível: as traduções que problematizam o sentido de *Sunshine*.

4.2.3.2.1.1 Traduções intersemióticas

Os elementos da apreciação coletiva caracterizam-se, até aqui, por serem comentários em linguagem verbal que traduziam interpretantes de caráter ora emocional-energéticos, ora narrativos relativamente à experiência de escuta (C2 e C3) ou à construção da canção (C1). A forma verbal é a predominante nas discussões do *Reddit*, e nelas se flagra esse aspecto do desenrolar de *Sunshine* que se atualiza em linguagem verbal, e que mantém desta o caráter literário. Mas nem só de literatura vive o verbal. Embora o *Reddit* permita também a postagem de vídeos, músicas, etc., um usuário preferiu referir-se assim ao que chamou de “indisputavelmente o melhor momento de [o álbum] *Wildflower*”:

¹⁴⁰ I am currently listening to this song and have been for the last month. Since the album came out, I have parted with the love of my life and this song only 2 weeks ago made me think of all the things we do and made me so happy, now I hear it in a whole different light. It hurts so much but provides so much therapy to me. [...] When the kids start singing about something to do with god in their religion, just gave me such a sense of sadness. [...] sadness but sweet hope.”
(https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4pqwd/so_sunshine_is_a_sad_song/)

icônica com a canção. Indicaremos, na seção de diagramatização (4.2.3.3), o atravessamento desta tradução com outros subníveis.

Este tipo de desenrolar intersemiótico vai além mesmo da relação entre os *samples* e a música em que eles aparecem, que pode constituir um simples resgate ou referência, em uma ‘tradução servil’, para retomarmos Haroldo, ou fenotradução, como dissemos antes. Aqui, uma produtividade instaura novas formas por meio de uma outra linguagem, em um tipo de genotradução intersemiótica.

Vimos como *Sunshine* se desenrola em relação às materialidades intratextuais (cancionais e musemático-sonográficas) e intertextuais (verbo-narrativas e verbo-poética). Mas, como já foi mencionado, este mesmo foco de investigação (a apreciação coletiva levada a cabo na internet) leva à conexão com materialidades em que o verbal não tem primazia.

No *subreddit* dedicado aos Avalanches, compartilhou-se também um videoclipe amador que foi chamado de “[*Sunshine*] with added video mashup”¹⁴¹. O termo utilizado (*mashup*) remete à ‘fusão’, à ‘mistura’, e, no caso da música, mais especificamente à sobreposição, colagem, adequação de pelo menos duas músicas em uma música nova (no mais das vezes dançante), como no caso da obra de *Girl Talk*, pseudônimo do americano Greg Michael Gillis. Aqui, porém, trata-se de um *mashup* intersemiótico, em que se promove o encontro da faixa dos Avalanches com uma série de imagens de procedência diversa, o que seria, de direito, merecedor de mais um *sample hunting*. Não levado a cabo coletivamente, podemos ao menos dizer que este desenrolar de *Sunshine* é conectivo em pelo menos mais três sentidos: 1) imagens não identificadas, que pode se supor que sejam feitas pelo próprio autor. Entre elas, um dos elementos principais do vídeo: um casal de rapazes que, nus, se movem debaixo d’água; 2) imagens sampleadas da cultura pop, do cinema e da TV; 3) imagens como estas últimas, porém com a especificidade de já terem sido utilizadas em um ‘videoclipe do álbum’ *Wildflower*, intitulado *The world of Wildflower*, produzido pelo *duo* de arte Soda Jerk e compartilhado oficialmente pelos Avalanches, e que estabelece, por sua vez, novo *sample hunting*, este sim levado a cabo¹⁴². Estes campos intersemióticos, por questão de espaço e escopo, não são investigados verticalmente, mas relacionados no diagrama do nível três.

Se já aparecem até aqui desenrolares verbais, poéticos, audiovisuais, outra atualização importante de *Sunshine* está na relação com a obra nascente do produtor musical Panthurr, cuja plataforma de lançamento de músicas é o site *BandCamp*. Seu primeiro EP, que postou em

¹⁴¹ https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4x9w3h/extra_sunshine_with_added_video_mashup/

¹⁴² A lista de referências identificadas está em https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4t0ag2/list_of_movies_used_in_the_world_of_wildflower/

primeira mão no *subreddit the avalanches*, foi chamado justamente “Sunshine EP”. Em sua página¹⁴³, Panthurr diz sobre si que está “somente tentando ser 1/4 do que são @TheAvalanches” (o arroba sinaliza um *link* para a página oficial da banda). Na discussão sobre seu trabalho no *reddit*, o artista diz trabalhar, como os Avalanches, exclusivamente com *samples*. Com isso, surge mais um campo intersemiótico virtual de associações: os materiais sampleados pela música de Panthurr, inspirada estilística e tematicamente (como aponta sua ‘micro-apreciação coletiva’ no *reddit*¹⁴⁴) na música dos Avalanches. Aqui, intervêm também softwares de edição de áudio (DAWs)

Os vários elementos apresentados neste subnível da apreciação coletiva de *Sunshine* apontam para sua potência de desenrolar-se, à maneira da textualidade barthesiana, porém sob várias formas de relação intersemiótica entre a música e outras materialidades. Entre estas manifestações, surge também o fenômeno do *sample hunting*, que, embora conecte a música analisada a outras músicas que nela foram sampleadas, é indissociável da ‘escuta em rede’ que o elabora, passando fundamentalmente por materialidades digitais e *online*.

4.2.3.2.2 *Sample Hunting*

A prática de *sample hunting* que se dedicou a esta música, último aspecto que descreveremos do desenrolar da significância de *Sunshine*, funciona na lógica investigativa do desvelamento já mencionado no caso de *Colours*. A seguir, arrolamos as relações estabelecidas, indicando: o número do intertexto, a materialidade em que a identificação se estabelece, a música sampleada identificada e, ainda, a localização do trecho relativamente à intratextualidade de *Sunshine* (no nível diagramático, iremos investigar este atravessamento de níveis).

Tabela 7: Intertextos identificados pelo *sample hunting* de *Colours*¹⁴⁵.

Intertexto	Materialidade intertextual de identificação	Localização intratextual	Identificação
il	Fórum digital Reddit	“coral de crianças”	<i>Canto de Xangô</i> , canção de Baden

¹⁴³ <https://soundcloud.com/panthurr>

¹⁴⁴ Vários usuários comentam a iniciativa de Panthurr em https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4u465z/avalanches_inspired_single_off_my_new_sunshine_ep/ e em https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/584dnw/the_long_awaited_single/. O artista, de apenas 17 anos, acabou, conforme relato pessoal, trabalhando, na produção de suas novas faixas, com Darren Seltman, antigo integrante dos Avalanches.

¹⁴⁵ Elaboração nossa.

		“crianças cantando algo sobre deus em sua religião”	Powell e Vinicius de Moraes (1966)
i2	Fórum digital Reddit	“sample vocal principal”	“It sounds like Lou Rhodes, the singer from Lamb (1996)... but I am not sure”
i3	Fórum digital Reddit		<i>Leave it all behind me</i> , canção da The Fuzz (1971), relação de refutação do i2
i4	Portal de música Triple J, “guia dos <i>samples</i> em <i>Wildflower</i> ”	Não explicitado	<i>Summer</i> , canção de Bobby Goldsboro (1973)
i5	Caixa de comentários em site especializado em identificação coletiva de <i>samples</i> , <i>Whosampled.com</i>	“There’s definitely a sample from Mort Garson’s <i>Plantasia</i> at 0:09 and throughout, not sure which song though” “Yep, I’m fairly sure <i>Plantasia</i> was sampled in this album... [...] At 1:11 it’s even more obvious”	<i>Plantasia</i> , álbum de Mort Garson (1976) Relação de incerteza
i6	Fórum digital Reddit	“The spoken sample in <i>Sunshine</i> , ‘got other stuff on my mind these days’”	Filme <i>Grease II</i> (1982)
i7	Fórum digital Reddit	“ <i>spray can</i> ”, lata de spray.	<i>Beautiful Way</i> , canção de Beck (1999) Relação de incerteza
i8	Fórum digital Reddit	“ <i>metallic bubbling</i> ”, ‘borbulhar metálico’.	<i>Touch</i> , canção do Daft Punk (2013) Incerteza
i9		“ <i>woman humming</i> ”, ‘mulher murmurando	Não descoberto

Note-se que a maior parte das identificações saem da atuação de usuários do *Reddit*, certamente o fórum de discussões mais popular no caso dos Avalanches, que se movimenta fortemente com qualquer novo lançamento do grupo. O habitual é que as identificações sejam propostas e discutidas nele, para depois serem como que institucionalizadas no site *WhoSampled* e outros afins, que funcionam como um depósito de relações entre músicas. Mas a empreitada pode passar também pelo jornalismo cultural, que se apropria da forma *sample hunting*, no auge do *hype* do lançamento de *Wildflower*, para propor um “guia dos *samples*” que acaba, comparativamente aos resultados constantemente atualizados do *WhoSampled*, sendo bastante limitado. De qualquer forma, os nove intertextos identificados são vários e cabe, como aos demais atravessamentos de níveis esboçados até aqui, reinseri-los na intratextualidade de saída, diagramatizando a expansão analítica levada a cabo.

4.2.3.3 Diagramatização

O diagrama genomusical de “Sunshine” que apresentamos abaixo, passando por uma série de conexões intersemióticas, tenta dar a ver o desenrolar da significação da música por suas diferentes atualizações em um processo de significância. Em primeiro lugar, *Sunshine* tem a particularidade de apresentar um movimento de ‘microsignificância’ já interiormente a sua intratextualidade (e que indicamos abaixo com uma seta preta espessa): a significação da palavra *sunshine* considerada verbo-melodicamente é retrabalhada (da euforia à disforia) quando considerada musemática e sonograficamente. Esta atualização fenomusical pode ser comparada com o nível da apreciação coletiva, que acaba lhe confirmando, apontando para uma unificação da significação de *Sunshine* enquanto canção ambígua (cheia de “tristeza” mas também de “esperança”, como dizia o Comentário 3. Reinserindo os comentários e relatos de escuta da seção 4.2.3.2.1 na linha do tempo intratextual (seção 4.2.3.1), vemos que eles se conjugam com os momentos distinguidos em nossa própria análise cancional e musemática (cf. também o esquema da seq 4.2.3.1.2):

(Na página seguinte)

Esquema 12: Reinscrição de comentários da apreciação coletiva na linha do tempo de *Sunshine*.¹⁴⁶

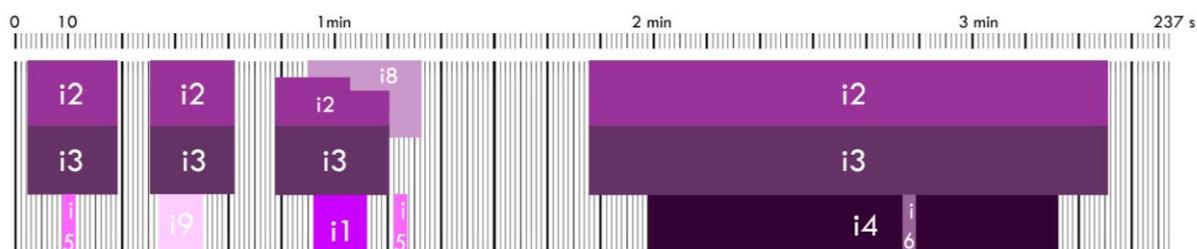
¹⁴⁶ Elaboração nossa



COMENTÁRIOS

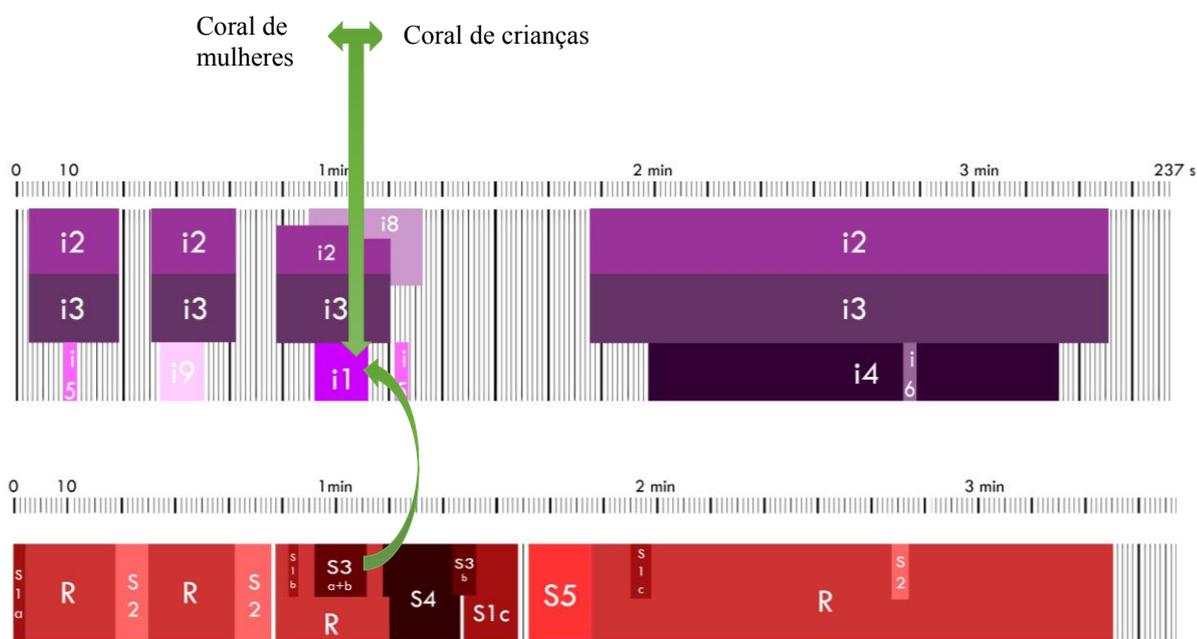


Esquema 14: Reinscrição de comentários da apreciação coletiva na linha do tempo de *Sunshine*.¹⁴⁸



É interessante notar que, em sua aparição nos níveis da intratextualidade, da apreciação coletiva e do *sample hunting*, o trecho destacado abaixo (que vai de 00:56 a 01:06) passa por uma ‘ambiguição’. Referimo-nos à transformação de sua identificação poiética, inicialmente enquanto voz da cancionista (S3), em um coral de crianças (por sua localização intratextual proposta na apreciação coletiva para i1) e em um coral de mulheres (por sua identificação estabelecida no *sample hunting*). O que nos parece indicar a irreduzibilidade do desenrolar da textualidade de *Sunshine* a um desvelamento definitivo de suas fontes (sonoras), origens (artísticas) ou procedimentos de construção (poiéticos).

Esquema 12: Diferentes fenomusicalidades de uma mesma seção de *Sunshine*.¹⁴⁹



¹⁴⁸ Elaboração nossa

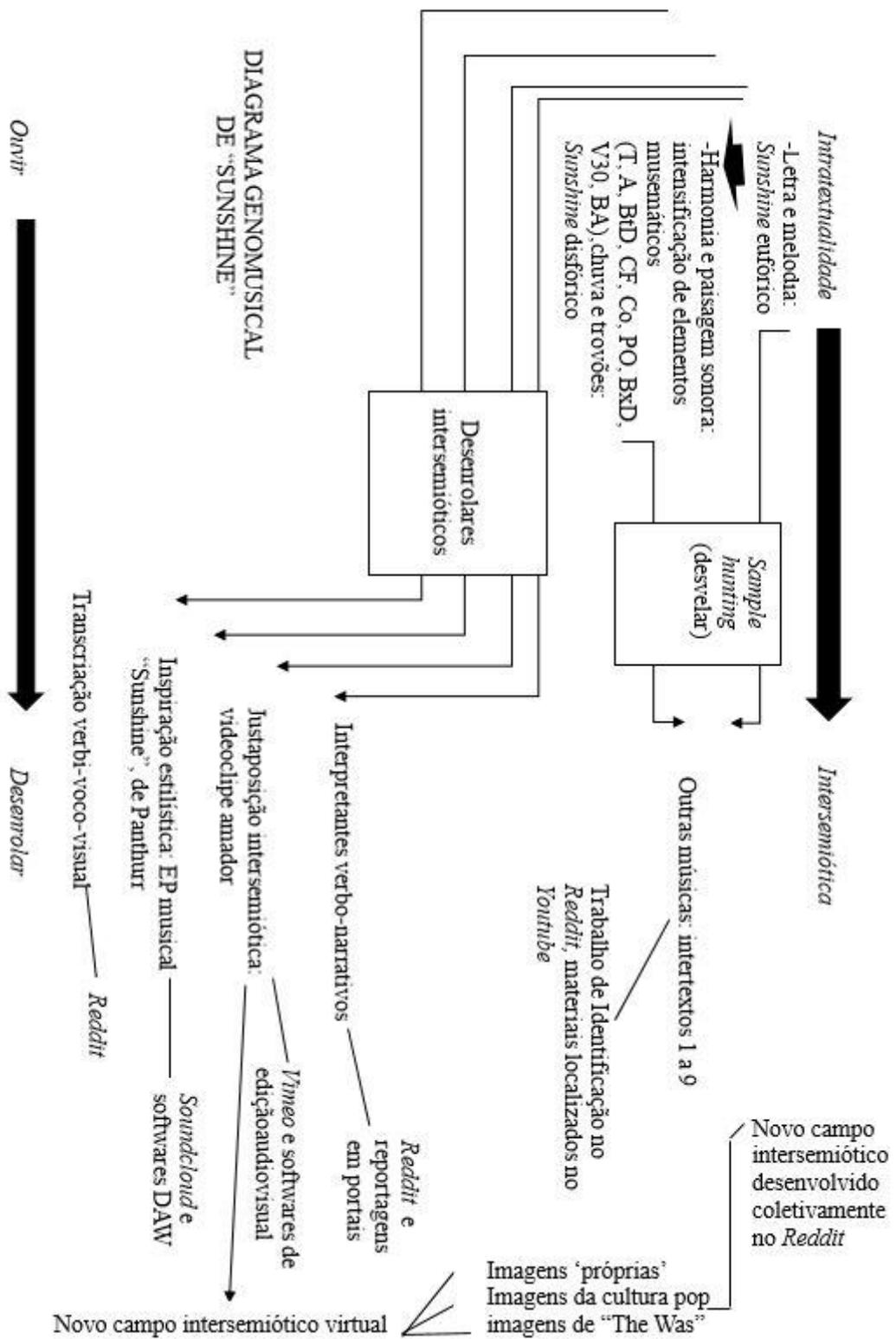
¹⁴⁹ Elaboração nossa

Em quarto lugar, os atravessamentos intersemióticos entre a música e o audiovisual também trabalham a significância de *Sunshine*. Se o reconhecimento dos sons de uma tempestade são relevantes para a significação de *Sunshine* já do ponto de vista de sua intratextualidade, a associação da música com a água se expande e diferencia em suas traduções audiovisuais. No ‘*mashup* audiovisual amador’ mencionado no nível 4.2.3.2.1.1, a água aparece desde o começo. Por oposição à análise intratextual e a da apreciação coletiva, porém, que reiteravam uma ruptura amorosa coincidente com a aparição dos sons de tempestade (referimo-nos ao trecho de 1:43 a 1:58), aqui, a água, que aparece ao longo de todo o vídeo, será substituída (também neste trecho específico) por imagens de fogo, sobrepostas aos materiais audiovisuais também sampleados. Além desta substituição ou contradição, porém, o mais interessante é notar que boa parte das imagens utilizadas está também presente em outro vídeo, desta vez lançado oficialmente pelos Avalanches. Da música, portanto, podemos passar a um vídeo e deste a outro e de volta à música, em um tipo de intertextualidade interna ao ‘mundo de *Wildflower*’. Neste sentido de uma intertextualidade que vai se diferenciando imanentemente, é sintomático o título do vídeo oficial: “The World of Wildflower”. A água remete ainda a outra música do mesmo álbum, “Livin’ underwater”, que conta também com sons aquáticos. Novamente, sua significação mereceria uma análise também exaustiva dos elementos intratextuais (a ruptura amorosa certamente não é o cerne aqui) e da apreciação coletiva. A relação do audiovisual com a música e o disco poderia engendrar toda uma dissertação sobre ela. O que todas estas passagens mencionadas nos indicam, resumidamente, é a capacidade de se fazer desenrolar a significação da música na conexão com outra linguagem e pela mediação de atores que não são os artistas nem o simples consumidor.

Tudo isto nos conduz à conclusão de que o caráter intersemiótico da música é fundamental na significância de *Sunshine*, que se traduz em uma pluralidade de materialidades (do comentário verbal ao clipe audiovisual). Estas próprias materialidades, por outro lado, são também por sua vez atualizadas (o repertório da cultura pop invocado no audiovisual amador é musicalizado; a linguagem verbal característica do *Reddit*, no mais das vezes prosaica e narrativa quando da descrição das músicas, é transcrita intersemioticamente em um tipo de poesia concreta, etc.).

A escuta musical se desenrola, assim, em uma escuta intersemiótica que é como uma microexploração das potencialidades expressivas dos meios em que se atualiza. Nisto, vai para além mesmo das fenomusicalidades instauradas por *Colours*, cujos procedimentos de desvelamento também aparecem aqui. Com essas passagens intersemióticas, criam-se mundos

de referências que circulam de um intertexto a outro (caberia, neste sentido, uma análise ainda mais ‘microscópica’ para o caso destas reincidências). A escuta de *Sunshine* se conecta com uma série de novas escutas, novas atualizações, novas traduções que envolvem um tipo de ouvinte intersemioticamente ativo: do ouvir ao desenrolar.



4.2.4 *Extra Kings*: recriar

Extra Kings é a última música de *Since I Left You*, o primeiro álbum dos Avalanches, de 2000, e consiste em uma faixa de 3 minutos e 41 segundos. A análise apresentada abaixo tem um foco bastante preciso que conduz ao atravessamento dos níveis intratextual e intersemiótico. Assim, embora possamos ver também nesta música uma germinação intertextual e um desvelamento levado a cabo pelo *sample hunting*, o percurso genomusical será pautado por um tipo específico de desenrolar. Identificamos, na seção relativa aos aspectos intratextuais desta música (4.2.4.1), somente os pontos importantes para a compreensão deste atravessamento que passa tanto pela música por suas versões oficiais como por outros materiais audiovisuais e sonoros, além da mediação do digital. No seio deste campo intersemiótico é que pode aparecer um trabalho não só de organização coletiva da obra dos Avalanches, mas também de problematização da originalidade e de recriação da música.

4.2.4.1 Aspectos intratextuais de *Extra Kings*

Desde seu começo – em que se ouve um arranjo de cordas como que reproduzidas por um rádio ou outra mídia antiga (da qual se ouvem os estalidos, o granulado), talvez na praia, dado o som de gaivotas – a música parece se pautar mais mais pelas texturas, pelas paisagens e pelos andamentos do que pelo aspecto melódico e verbal. Quando entra em jogo, a voz aparece picotada, repetida, emitindo sons monossilábicos¹⁵⁰.

Somente por uma incursão na intertextualidade de *Extra Kings* ficará mais claro que se trata de retalhos de uma canção em francês. As letras encontradas em portais colaborativos e que reiteram isto certamente se basearam, por sua vez, de um lado no *sample hunting* e de outro na reportagem audiovisual, os quais aparecem na subseção de descrição do campo intersemiótico. Por isso, a análise intratextual vai se concentrar nos aspectos musemático e sonográfico de *Extra Kings*, mais relevantes na movimentação de sua significância.

4.2.4.1.1 Análise musemático-sonográfica

¹⁵⁰ Somente por uma incursão na intertextualidade de *Extra Kings* ficará mais claro que se trata de retalhos de uma canção em francês. As letras encontradas em portais colaborativos e que reiteram isto certamente se basearam, por sua vez, de um lado no *sample hunting* e de outro na reportagem audiovisual, os quais aparecem na subseção de descrição do campo intersemiótico.

No trecho de 0 a 24 segundos, podemos reconhecer, poieticamente, sons de cordas (M1) sobrepostos a uma camada não-orquestral, provavelmente sons de um sintetizador (M2). Ambos eventualmente saem de sincronia temporal e de afinação: é evidente sua natureza midiaticamente distorcida, ‘irreal’. Adicionam-se a isso uma textura granular que remete aos estalidos do vinil ou outra mídia de reprodutibilidade sonora (M3) e, ainda, sons de pássaros (M4) e de água (M5). Esse trabalho textural indica o funcionamento da música pela justaposição de blocos de paisagens sonoras: os sons instrumentais distribuem-se estereofonicamente, como assinalamos na tabela abaixo, e os sons ‘não-musicais’ aparecem ao longe, mergulhando a escuta em um tipo de ambiente tridimensional, em que uma voz (M6), cuja articulação linguística não reconhecemos, ataca de todas as direções por pequenas células monossilábicas. Chamamos esta seção (de 0 a 24 segundos) de paisagem sonora 1, cujos elementos discriminamos abaixo.

Tabela 8: Elementos musemáticos da paisagem sonora de 00:00 a 00:24 de *Extra Kings*¹⁵¹.

Ocorrência musemática (elemento n°)	Reconhecimento estésico/poiético	Seção
M1	cordas distorcidas (à direita)	Paisagem sonora 1 (P1)
M2	preenchimento harmônico (à esquerda)	
M3	granulado, estalidos ‘midiáticos’	
M4	canto de gaiivota	
M5	água (ondas quebrando?)	
M6	voz picotada de várias direções	

A próxima paisagem aparecerá após uma transição (T). A voz central, que aparece picotada em toda a duração da música, é, neste ponto, acelerada até perder completamente seu caráter orgânico, os recortes se tornando menores e mais frequentes. Após este movimento, que se aparenta, em alguma medida, à forma do *glissando* (por sua intensificação e mudança de frequência), o som daquela voz se tornou o de uma flauta (M8), acompanhada de um coral sintetizado (M7) e outros elementos (M9 e M10) que compõem nova paisagem sonora. É como um *glissando* que se dá não entre tonalidades executadas por um mesmo instrumento em uma escala, mas como uma passagem entre vozes (‘humana’, ‘tecnológica’ ‘orquestral’) de naturezas distintas em um *continuum* de sons. Os elementos reconhecidos nestas duas novas seções estão discriminados abaixo.

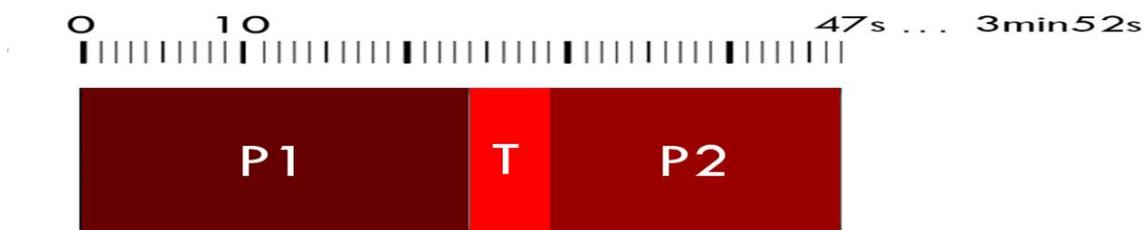
¹⁵¹ Elaboração nossa.

Tabela 9: Elementos musemáticos da paisagem sonora de 00:24 a 00:47 de *Extra Kings*¹⁵²

Ocorrência musemática (elemento n°)	Reconhecimento estético/poético	Seção
T	miniaturização e aceleração das partículas vocais ('glissando')	Transição (T)
M7	vozes agudas de um coral, alongadas midiaticamente ou sintéticas	Paisagem sonora 2 (P2)
M8	Flauta principal ¹⁵³	
M9	Baixo dançante	
M10	Bateria dançante	

Este *glissando* entre vozes (harmônicas, instrumentais, tecnológicas, orgânicas) aponta para o caráter de atravessamento de ambientes, texturas e paisagens sonoras que nos parece caracterizar fundamentalmente a intratextualidade de *Extra Kings*. Esta passagem contrastante entre paisagens se apresenta, na linha do tempo, assim:

Esquema 15: Análise musemático-sonográfica de *Extra Kings*.¹⁵⁴



O foco, ao longo de toda a faixa, está na disposição dos elementos na paisagem sonora, e na particularidade do tratamento de cada um. A voz, em P1 e T, se expressa como que por uma gagueira melodicamente trabalhada. As cordas, em P1, além da questão textural, são cuidadosamente dispostas como uma ‘colcha’ orquestral, uma base espalhada pela paisagem sonora. A flauta, em P2, aparece à esquerda, suavemente (em termos de intensidade: podemos considerá-la o elemento principal, mas o destaque não é dado pela simples colocação do elemento em primeiro plano). Um trabalho detalhista com cada *sample* aparece em toda parte em *Extra Kings*, e também no resto da obra dos Avalanches.

¹⁵² Elaboração nossa.

¹⁵³ É como “main flutes” que os próprios Avalanches se referem a este *sample* em um trecho do vídeo discutido nesta seção.

¹⁵⁴ Elaboração nossa

Este trabalho detalhista, que podemos considerar uma estratégia de germinação, é espelhado pela apreciação coletiva, que não raro apresenta manifestações acerca do ‘meu *sample* preferido’. Outra evidência disto é a repercussão também detalhista originada pelo “documentário dos Avalanches”¹⁵⁵ que um usuário compartilhou, via *Youtube*, no *subreddit* do grupo¹⁵⁶, e pelo qual somos remetidos ao nível intersemiótico.

4.2.4.2 Campo intersemiótico de *Extra Kings*

Os elementos descritos no campo intersemiótico de *Extra Kings* não pretendem dar conta de uma totalidade de materiais relacionados à música; pelo contrário, o foco está em uma cadeia de relações que passam fundamentalmente pelo compartilhamento, em meios digitais, da reportagem audiovisual mencionada acima. Além destas materialidades, reconhecemos também um ‘deserolar’ (com isso remetemos à análise anterior, com seus ouvintes-ativos) intersemiótico de caráter bastante específico: uma recriação (musical) de uma versão original desconhecida.

Como nas outras análises, comparece aqui também uma investigação de caráter coletivo dos *samples* utilizados, mas mais importante, para nós, é o ‘micro-*sample hunting*’ ligado ao material audiovisual, que, como já dissemos, guia nosso atravessamento genomusical nesta análise.

4.2.3.2.1 Apreciação coletiva extrafonográfica

A reportagem audiovisual, dirigida por Philippe Charluet e produzida por Wendy Martin, tem aproximadamente catorze minutos e meio e é rica em imagens que registram a elaboração do primeiro álbum dos Avalanches, provavelmente gravadas em 1999 (*Since I Left You* foi lançado em 2000). Entre estas imagens, centramo-nos em uma sequência¹⁵⁷ em que Darren Seltman, um dos líderes do grupo até sua saída em 2014, aparece reproduzindo um trecho de *Extra Kings* para o produtor Steve Pavlovic. Darren, em um ponto da música que corresponde ao que chamamos acima de P2, cantarola junto com uma voz que os dois escutam por alto-falantes. Este trecho, que chamaremos de *Sample X* (SX), enquanto elemento

¹⁵⁵ https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4d69ml/the_avalanches_documentary_a_super_cool/

¹⁵⁶ Hoje, o vídeo está disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B0UM-1DIj8bhT19WMThVdUtEclk/view> via *reddit*.

¹⁵⁷ 10min56s do vídeo em questão.

mussemático (um recorte de vozes monossilábicas que não se confunde com M6), não aparece na análise intratextual, que foi baseada na versão mais completa do álbum (ao menos de acordo com uma organização discográfica realizada no *Reddit*¹⁵⁸). A apreciação coletiva vai indicar esta passagem no filme como “um *sample* com o qual Darren parece estar super excitado”¹⁵⁹, mas o qual nunca tinha sido ouvido.

A partir do vídeo e da passagem em questão, uma discussão, no *Reddit*, se desenrola acerca dos motivos para a ausência de SX e outros *samples* nos álbuns que conhecemos. Especula-se que sejam problemas de *clearance*, opções estéticas, inserções específicas da reportagem, etc. Com isso aparece uma investigação de outra natureza, especulativa, acerca dos procedimentos de produção do música. Mas mais relevante que esta discussão é a questão do desvelamento, o *sample hunting*, a que passamos.

4.2.4.2.2 *Sample hunting*

Uma série de músicas das quais os Avalanches utilizaram trechos em *Extra Kings* foram localizadas ao longo dos anos. De fato, a questão temporal é notável: embora o disco tenha sido lançado há mais de dezesseis anos, as investigações do *sample hunting* não tem previsão de suspensão: muito recentemente, em fevereiro de 2017, foi encontrado o ‘*sample* principal de *Extra Kings*’ (i6). Abaixo, esquematizamos os intertextos a cuja identificação tivemos acesso:

Tabela 10: Resultados do *sample hunting* de *Extra Kings*¹⁶⁰

Identificação	Momento em que aparece em <i>Extra Kings</i>	Materialidade de identificação	Intertexto
<i>Theme from The Sand Pebbles</i> , de Enoch Light, 1967	0:50	Site colaborativo <i>WhoSampled</i> (http://www.whosampled.com/sample/28387/The-Avalanches-Extra-Kings-Enoch-Light-Theme-From-The-Sand-Pebbles/)	i1
<i>Oh Oh Chéri</i> de Françoise Hardy, 1962	0 :09	<i>WhoSampled</i> (http://www.whosampled.com/sample/28385/The-Avalanches-Extra-Kings-Fran%C3%A7oise-Hardy-Oh-Oh-Ch%C3%A9ri/)	i2

¹⁵⁸ De caráter coletivo, esta organização se encontra em <https://www.reddit.com/r/theavalanches/wiki/discography>. A questão da versão mais completa do álbum será retomada adiante.

¹⁵⁹ https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4tqjjk/extra_kings_sample_question/

¹⁶⁰ Elaboração nossa.

<i>H2 Overture</i> , de War, 1973	2:24	<i>WhoSampled</i> (http://www.whosampled.com/sample/19697/The-Avalanches-Extra-Kings-War-H2-Overture/)	i3
<i>Let me in</i> , de The Osmonds, 1973	2:31	<i>WhoSampled</i> (http://www.whosampled.com/sample/8313/The-Avalanches-Extra-Kings-The-Osmonds-Let-Me-In/)	i4
<i>The Spark of Life</i> , de Todd Rundgren, 1974	1:40	<i>WhoSampled</i> (http://www.whosampled.com/sample/367499/The-Avalanches-Extra-Kings-Todd-Rundgren-The-Spark-of-Life/)	i5
<i>Witchita Lineman</i> , de The Ray Charles Singers	0:28	<i>Reddit</i> (https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/5t0935/found_the_main_sample_to_extra_kings/)	i6

Porém, e isto é o fundamental para esta análise, o *sample hunting* dos *samples* específicos (SX e outros) que aparecem na reportagem audiovisual nunca encontrou resultados. A proposta investigativa foi lançada algumas vezes:

   **Extra Kings sample question** (self.theavalanches)
submitted 4 meses ago by dm85

In the TV Documentary linked on here there is a great scene where Darren Seltmann is premiering Extra Kings for the record company. At around 10.55 in the video there is a sample, which Darren seem super excited about and sings along "bom ba ba bom". The sample does not seem to have made it onto the final mix. It sounds fantastic, so I assume it was a clearance issue. There is also another sample at 11.10 which also sound great (and very familiar). Does anyone know where they are from?

Edit: Or even better, if there is a version of SILY where these samples are still in the song?

9 comentários [compartilhar](#) [salvar](#) [ocultar](#) [give gold](#) [denunciar](#)

   **Early Version of Extra Kings on Avalanches documentary** (self.theavalanches)
submitted 11 meses ago * by marcusfarcus18 [Magic Sound Waves](#)

I know a lot of people have seen this video (amazing insight into the band!). At 11:05 in the video there is what sounds like an early version of Extra Kings with additional distortion and layering. There is also a vocal sample saying something that sounds like "She'll never know" or "She will never know." Anyone know if this version of Extra Kings is floating around anywhere or where the vocal sample is from?

Edit: Heres the link! https://www.youtube.com/watch?v=BsQkEm6_Gv0

2 comentários [compartilhar](#) [salvar](#) [ocultar](#) [give gold](#) [denunciar](#)

Respostas houve, mas nenhuma identificação positiva (confirmada pela comunidade na lógica de desvelamento que já aparecia nas análises anteriores). Alguns meses depois, um usuário do *Reddit* afirma que, se localizados os *samples*, poder-se-ia “recriar” a versão ‘mais original que a original’ da qual tivemos um indício, de relance, pela reportagem audiovisual.



Se o desvelamento não dava conta da significação de *Extra Kings*, estava posta, por outro lado, a demanda para uma “recriação” (nos termos do próprio usuário). Em novembro de 2016, outro usuário compartilha no Reddit, via *Mediafire*¹⁶¹, uma versão em que dois *samples* (inclusive SX) presentes apenas na reportagem são “restaurados”¹⁶².

Seu procedimento, diferente do sugerido (que se basearia nos resultados do *sample hunting*), foi recortar os trechos diretamente do material audiovisual e convertê-los em áudio. Tudo isso pressupõe, infere-se, softwares de edição de áudio (DAWs) e vídeo. Por esse procedimento, alguns *samples* identificados no vídeo e ausentes nas versões do álbum não puderam ser restaurados, dado que, na reportagem, aparecem enquanto há falas de entrevistados, ruídos do ambiente, etc. Além de recriar – de forma indissociável do agenciamento intersemiótico que passa pela música, pelo audiovisual e pelo compartilhamento digital – a intratextualidade ‘mais original’ da faixa em questão, o usuário sugere que se substitua o arquivo da versão Zomba Promo por esta versão ‘restaurada’, tornando a versão mais completa do disco também na mais legítima.

4.2.4.3 Diagramatização

Retomemos, agora, os atravessamentos diagramáticos de níveis de análise que *Extra Kings* convoca. Em primeiro lugar, aparecia o fato de que a intratextualidade, quando rearticulada com os materiais do campo intersemiótico, tem seu aspecto cancional expandido: o que eram sons inarticulados, monossilábicos, passam a ser compreendidos como falas em francês de uma canção específica (*Oh oh Chéri*, de Françoise Hardy, 1962) descoberta no *sample hunting*. Indicamos este movimento de diferenciação da significação por uma seta azul.

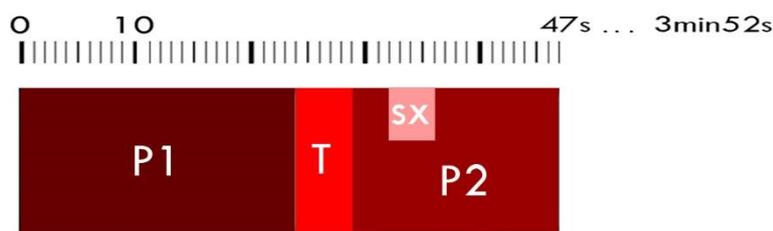
Em segundo lugar, e mais importantemente, aparece a questão do *sample* misterioso ligado à reportagem audiovisual. No esquema abaixo, inserimos este *Sample X* (que só aparece pela mediação da materialidade audiovisual) na linha do tempo da intratextualidade musemática

¹⁶¹ Site de compartilhamento de arquivos: <http://www.mediafire.com/file/ec23616lmslp2zu/extraKings.mp3>

¹⁶² “*Extra kings with extra samples from documentar restored*”: https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/5daqgs/extra_kings_with_extra_samples_from_documentary/

‘original’ descrita no nível 4.2.4.1. Note-se que este atravessamento não é só levado a cabo aqui, hipoteticamente, mas efetivado (na forma de uma nova versão de *Extra Kings*) pela própria apreciação coletiva.

Esquema 16: Atravessamento de elementos musemáticos intratextuais e intersemióticos de *Extra Kings*.¹⁶³



Assim, a significação da música é trabalhada pela reinserção do *Sample X* em sua intratextualidade original. Porém, como falar em originalidade se o *Sample X* convoca justamente um trabalho genomusical que vai recriar a versão mais original possível?

A estrutura intratextual esquematizada inicialmente era relativa à versão que se ouve no álbum. Mas o álbum lançado na Austrália (país de origem dos artistas) é apenas parcialmente satisfatório para os aficionados. Tendo feito um álbum inteiro de trechos sampleados de gravações pré-existentes, é notória a questão da ‘limpeza’ legal (*clearance*) destes materiais no caso dos *Avalanches*¹⁶⁴. Por esse motivo existe uma série de versões para lançamentos em diferentes países.

Uma já mencionada organização discográfica foi, por esse motivo, realizada coletivamente e de forma não-oficial. Tal empreitada nos parece relevante para a discussão das semioses da música nas materialidades contemporâneas de comunicação. Se outrora alguém como Otto Deutsch (1883-1967), por exemplo, iria publicar o ‘catálogo’ definitivo de obras de Schubert (que por este motivo ainda são referidas como D667, D804 etc.), hoje o estabelecimento do que é original, oficial, *demo*, raro, inédito, *bootleg*, etc. parece passar por uma apreciação da comunidade de ouvintes sem apelo a especialistas, mas sim às conclusões a que chega uma investigação coletiva.

Do álbum *Since I Left You*, a discografia coletivamente elaborada compreende pelo menos seis versões: australiana, a “original”; escandinava, “a mais completa entre as versões

¹⁶³ Elaboração nossa

¹⁶⁴ Há que se lidar com os detentores de direitos autorais dos trechos sampleados. Uma entrevista com Pat “The Detective” Shannahan, a responsável por esse processo e que trabalhou com os *Avalanches* em seus dois discos, está disponível em <http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/08/pat-the-detective-shannahan-interview>.

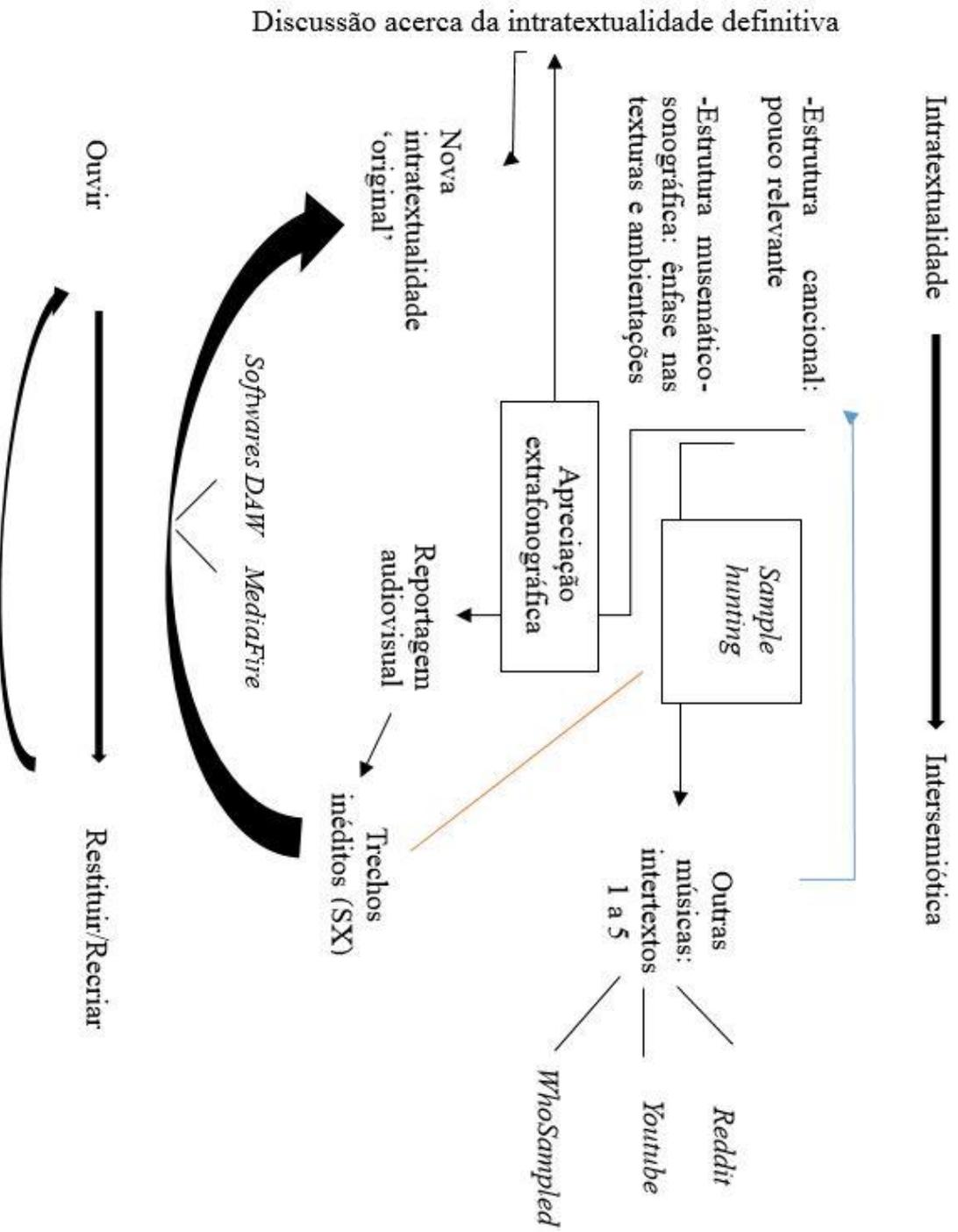
oficialmente lançadas”; Zomba Promo, disco que circulou informalmente antes do lançamento oficial do álbum e que permanece a versão mais completa (o que já problematiza a ‘originalidade’ da versão australiana); versão internacional, que omite muitos *samples*; e ainda uma segunda versão internacional pouco mais completa e uma versão japonesa que conta com uma faixa bônus. Em nossa análise inicial (e em todo este trabalho) nos baseamos na versão mais completa, a Zomba Promo, que para os fãs representava o mais próximo que os Avalanches estiveram em termos de realização de seu disco, antes do filtro dos problemas judiciais. Com a emergência da reportagem audiovisual e sua conexão extrafonográfica com *Extra Kings* em um mesmo campo intersemiótico, surge um ‘original mais original que o original’. Uma discografia definitiva ou um ‘catálogo da obra’ dos artistas de música sampleada parecem postos em permanente abertura.

Na passagem genomusical, que já não cabe mais em um nível específico de análise, entre o disco, o audiovisual, a apreciação coletiva verbal e o *sample hunting* (com suas limitações), surge um procedimento inédito até aqui em nossas investigações da ‘intertextualidade da intertextualidade’: um recriar como fenomusicalidade ativa e problematizadora de uma escuta da ‘obra original’.

O diagrama abaixo tenta mapear o campo intersemiótico somente no interior do qual se pode realizar esta restituição ou recriação que leva em conta uma passagem de uma originalidade a outra mais original ainda.

A linha vermelha indica a incapacidade do *sample hunting* de localizar os *samples* indiciados na reportagem audiovisual. A seta preta espessa, por sua vez, indica a reinserção de trechos da própria reportagem na intratextualidade ‘original’. Sugere-se, enfim, a passagem de um ouvir a um recriar que problematiza a autoria e a originalidade, buscando uma escuta sempre mais ‘autêntica’, a qual, quando recriada, abole, paradoxalmente, como dizia Barthes, o sonho de uma música intocada, pura, original e em conformidade com os autores, disseminando em novas materialidades a significação de *Extra Kings*.

DIAGRAMA GENOMUSICAL DE "EXTRA KINGS"



4.2.5 *Subways*: instituir

Na descrição das etapas metodológicas que inauguram este capítulo, afirmamos que os três níveis (intratextual, intertextual e diagramático), embora numerados, podem ser entendidos como paralelos. Aqui, a porta de entrada para a análise será, inevitavelmente, o nível 2. Pois a particularidade do movimento genomusical que atravessa o campo intersemiótico de *Subways* não é a de desvelar uma intertextualidade virtual a partir da intratextualidade da música (como em *Colours*), ou ainda de desenrolá-la em traduções de diferentes naturezas (como em *Sunshine*) ou em busca da recriação mais autêntica (como em *Extra Kings*). Mas sim a de passar de um campo intersemiótico a uma intratextualidade pré-oficial, antecipada, especulada.

Os vetores se invertem. Aqui, o trabalho comunicativo da apreciação coletiva e do *sample hunting*, ou seja, a impureza da ‘música *per se*’, sua indissociabilidade de uma ‘escuta ativa’, aparecem em primeiro lugar, ou ao menos paralelamente à concepção autoral da música, em um trabalho coletivo que chamamos de ‘instituição’ de uma intratextualidade fundada intersemioticamente. Assim, a análise tentou seguir os atravessamentos genomusicais em um percurso de diferenciação da intratextualidade que se manifesta em pelo menos três versões (S1, S2, S2, como veremos). Ao invés de distinguirmos claramente entre intra e intertextualidade, preferimos apresentar, em uma série de idas e vindas, aspectos intratextuais e intersemióticos da significância de *Subways*.

Começamos pela apreciação extrafonográfica e passamos desta a uma primeira intratextualidade da música, que convoca, por sua vez, um *sample hunting* e um trabalho de instituição de uma outra intratextualidade induzida, inferida, adivinhada. A estas duas soma-se ainda a versão oficial lançada no álbum. Descritos todos estes elementos e a movimentação da apreciação coletiva, passamos à análise diagramática que foca nas diferenças entre as intratextualidades e formaliza esquematicamente este estranho movimento pelo qual a intratextualidade da música vem ‘depois’ de sua intersemiótica, que a institui em um tipo de jogo de indução.

4.2.5.1 Aspectos intersemióticos de *Subways*: Apreciação extrafonográfica coletiva

Tudo começa algumas semanas antes do lançamento do segundo álbum dos Avalanches, *Wildflower* (2016). O disco vinha sendo anunciado desde, ao menos, 2001, logo após o sucesso de público e crítica que alcançara *Since I Left You* (2000). Uma linha do tempo organizada

pelos fãs¹⁶⁵ indica os vários anúncios do retorno dos Avalanches, por parte da banda e de instituições ligadas a ela, feitos ao longo desses dezesseis anos. Em 2011, o produtor Steven Pavlovic, mencionado na análise de *Extra Kings*, afirmou que o álbum sairia no começo de 2012; em 2007, porém, os próprios artistas já afirmavam que tinham concluído “o álbum de suas vidas, basicamente”: “it’s so fucking party you will die”. Apesar da desconfiança após tantas promessas frustradas, o ano de 2016 trouxe altas expectativas devido a indícios inéditos: em abril, as páginas oficiais de redes sociais do grupo mudam suas imagens de perfil para um novo logotipo e, logo após, o site oficial lança o trailer de um documentário chamado *Since they left us*. Nele, veem-se imagens do grupo e a promessa de uma explicação adequada para os dezesseis anos de espera. As discussões na internet não ignoram a possibilidade de se tratar de uma jogada de marketing para o novo álbum.

Em maio, um cartaz relativo ao filme é encontrado nas ruas de Sydney e de Londres, e compartilhado via Twitter¹⁶⁶. “*Since they left us: o que aconteceu com os Avalanches?*”, anuncia o pôster – “coming soon”.

Figura 2: Captura de tela – *Tweet* com a foto de um cartaz de filme



Em letras menores, na parte de baixo da imagem fotografada, um fã percebe o escrito “para sessões antecipadas, ligue (02)-9207-0573”. Acionando a *hotline* (equivalente a nossos

¹⁶⁵ https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4m5a49/timeline_of_wildflower/

¹⁶⁶ https://twitter.com/matthewjh/status/736118486406189057?ref_src=twsrc%5Etfw

0800), ao invés de uma conversa telefônica, ouviam-se sons, em repetição infinita. “Estou ouvindo o que acredito ser o novo álbum dos Avalanches!”¹⁶⁷, disse o usuário do Twitter.

Alguém na internet, após gravar o que se ouvia “com o Audacity”¹⁶⁸ (software de edição de áudio), lançou o arquivo na rede via Vocaroo (site de compartilhamento de registros de áudio). Trata-se de um trecho (chamado de “*snippet*”, ‘fragmento’) de 19 segundos em loop. Chamaremos este trecho de Subways 1 (S1), por ser a primeira via de acesso à música disponível. Para analisá-lo, passamos ao nível intratextual.

4.2.5.2 Aspectos intratextuais do *snippet* de *Subways*: análise musemático-sonográfica

Buscamos, aqui, indicar as relações internas de S1, principalmente por seu aspecto musemático-sonográfico, pelo qual poderemos distingui-lo, depois, das demais versões (S2 e S3) que vão aparecendo no campo intersemiótico que se desenvolve em torno de *Subways*. Em termos de canção, o pequeno trecho apresenta como letra somente a uma frase repetida algumas vezes: “baby, don’t worry” (M4), que, em conjunção com a melodia, pode ser descrita, pelo modelo de Tatit, assim:

Esquema 16: Análise cancional de M4.¹⁶⁹

Sol#	ba
Fá#	rry
Mi	by wo
Ré	
	don’t

Esta sequência melódico-verbal é repetida algumas vezes, mas não tem papel estruturante. O foco da música parece estar mais no caráter dançante, o qual, sobre uma percussão marcada, vai distribuindo elementos musemáticos diversos em toda paisagem sonora, do que em um desenvolvimento em primeiro plano do componente verbal e melódico. Assim, mais importante que a análise cancional é a exploração da análise musemática e sonográfica.

¹⁶⁷ https://twitter.com/nicwkelly/status/736159497769472005/photo/1?ref_src=twsrc%5Etfw

¹⁶⁸

https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4l4w60/new_avalanches_poster_spotted_with_phone_number/

¹⁶⁹ Elaboração nossa

Podemos resumir, esquematicamente, os elementos musemáticos do *snippet* de *Subways* (S1) pela tabela seguinte.

Tabela 11: Elementos musemáticos do *Snippet* de *Subways* (S1) ¹⁷⁰

Ocorrência musemática (elemento nº)	Reconhecimento estésico/poiético	Seção	Momento de aparição em S1
M0	camada de ruído (telefônico?)	Paisagem sonora 1 (P1)	0:00 – 0:15
M1	bateria dançante		
M2	preenchimento harmônico, cordas sintéticas		
M3	sons agudos sintéticos (detalhe melódico)		
M4	vozes: “Baby, don’t worry”		
M5	vozes (picotadas, monossilábicas, detalhe melódico)		
M6	baixo		
M1b	Elementos idênticos a P1, maior intensidade, principalmente graves (bateria, baixo)	Paisagem sonora 2 (P2)	0:15-0:19
M2b			
M3b			
M4b			
M5b			
M6b			

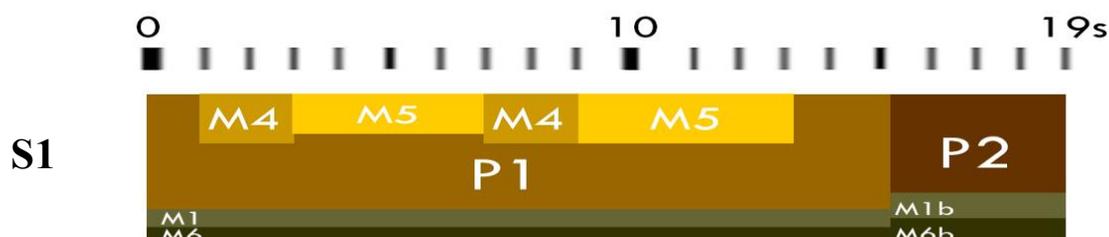
Neste pequeno trecho, nota-se uma distinção entre duas paisagens sonoras distintas (embora similares). A distinção diz respeito à constituição da paisagem sonora.

Os elementos em P1 são menos pronunciados (menos intensos e mais abafados) que estes mesmos elementos em P2. O contraste principal entre as duas paisagens está nas frequências graves, e que, ao invés de atingi-la de direções específicas (como fazem os outros elementos M individualmente), envolvem a escuta.

¹⁷⁰ Elaboração nossa.

O atravessamento dos dois subníveis intratextuais pode ser visualizado no esquema abaixo, que indica as paisagens sonoras com alguns de seus elementos musemáticos (que serão relevantes a seguir) ressaltados.

Esquema 17: Análise musemática de S1.¹⁷¹



Os elementos escutados, a se inferir pelo procedimento padrão dos Avalanches, deveriam corresponder a *samples* retirados de outros registros do, digamos, patrimônio fonográfico universal, o que convocou a comunidade para o *sample hunting* do pequeno snippet (S1) a que tinha acesso, e que, com isso, nos remete de volta ao nível intersemiótico.

4.2.5.3 Aspectos intersemióticos de *Subways: Sample hunting*

O *sample hunting*, com os poucos elementos identificáveis e dado o nível de ruído, se desenvolveu pela lógica de desvelamento já comentada, mas de forma incompleta. “Alguém reconhece os *samples* nos *snippets* [trechinhos ouvidos ao telefone] de ‘subways?’”, “eu gostaria de fazer um remake”¹⁷². As respostas aparecem parcamente: “O loop principal é de *Warm Ride* de Graham Bonnet”, por sua vez uma regravação dos Bee Gees, “mas fico devendo a linha vocal e as cordas”.

É após esta etapa – um tipo de *sample hunting* às pressas, que investiga o fragmento de uma música que ainda não se conhece plenamente – que surge o fato inédito desta análise. Isto nos situa novamente no nível da apreciação coletiva extrafonográfica, com suas várias possibilidades de desenrolares intersemióticos (dos quais já vimos manifestações em *Sunshine*) ligadas a ‘ouvintes ativos’ e inseparáveis de um princípio propriamente comunicativo. Aqui, o desenrolar, por sua relação com o nível intratextual, assume a forma do que chamamos de ‘instituir’.

¹⁷¹ Elaboração nossa

¹⁷² https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4l6xaa/anyone_recognize_the_samples_in_the_subways/

4.2.5.4 Aspectos intersemióticos de *Subways*: Apreciação extrafonográfica coletiva

Pouco depois da empreitada de *sample hunting*, um arquivo é compartilhado¹⁷³, via Reddit, no site de compartilhamento de áudio Clyn. “Não suportei esperar”, dizia o autor da postagem no Reddit, “então refiz [remade] o trecho de *Subways* do número telefônico”¹⁷⁴ A música que se podia baixar do Clyn será chamada de S2. A comunidade responde, além de agradecimentos, um comentário extasiado: “eles querem que façamos o álbum nós mesmos!”¹⁷⁵. Aparece, assim, uma nova intratextualidade (que chamaremos de *Remake* ou S2), que poderemos relacionar com a primeira (S1) no nível diagramático.

O interessante é notar esta pluralização de fenomusicalidades, aspectos atualizados mas parciais, a que *Subways* é submetida. A apreciação coletiva extrafonográfica (prévia ao lançamento oficial do disco) fornece – por meio de um tipo de germinação lúdica, ainda que com fins publicitários – indícios do que será a intratextualidade definitiva de *Subways*. Outros atores deste mesmo nível, nomeadamente fãs e usuários de softwares de edição de áudio e de fóruns *online*, respondem com uma prefiguração, um palpite baseado nos fragmentos indiciais, um “remake”, como chamaram, ou um ‘premake’, como gostaríamos de chamar, por seu caráter de antecipação de uma intratextualidade vindoura. Portanto, esta intratextualidade vindoura, a oficialmente presente no disco, aparece como um tipo de parâmetro lúdico do ponto de vista da apreciação coletiva. Chamamos esta terceira intratextualidade de S3.

4.2.5.5 Diagramatização

No esquema intratextual de S1 - o trecho publicizado na hotline -, o mais relevante era a passagem de uma paisagem mais comedida a outra mais intensa. Ouvindo o “*remake*”¹⁷⁶, algumas diferenças são relevantes. O autor provavelmente sampleou a canção identificada de Graham Bonnet, da qual fazem parte a harmonia de cordas sintéticas, a bateria e o baixo. Com isso, a base da música ganhou muito em definição (omitindo boa parte do ruído de S1). Os elementos que, acima, identificamos como M4 (voz cantando “baby don’t worry”), porém, quando aparecem, são muito ruidosos. Indício de que foram, na ausência de identificação pelo

¹⁷³ <https://clyn.it/4ygtcqpf>

¹⁷⁴

https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/4l7ffn/couldnt_stand_waiting_so_i_remade_the_snippet_of/

¹⁷⁵ Idem.

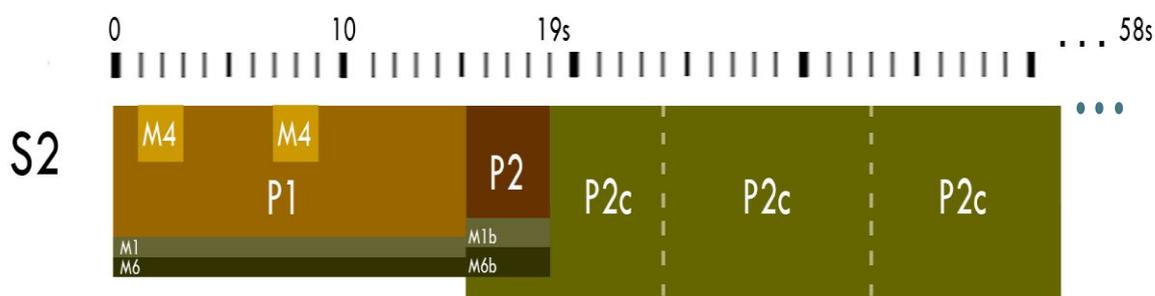
¹⁷⁶ O qual, na verdade, seria melhor designado com um neologismo: ‘premake’.

sample hunting, retirados do próprio arquivo (S1) gravado a partir da hotline e compartilhado no reddit.

Outra questão é relativa aos elementos M5. Em S1, logo após M4, ouvem-se, ainda que parcamente, vozes monossilábicas como um tipo de preenchimento melódico, um detalhe que quase passa despercebido. Somente com a audição de S3, a versão de *Subways* oficialmente lançada pelos Avalanches no álbum *Wildflower* é que podemos afirmar com segurança que as vozes (M5) estão presentes em S1, mas ausentes em S2. Esta relação de atravessamento entre intertextualidade e intratextualidades é indicada, no diagrama que encerra esta seção, com uma seta espessa verde.

Mas a diferença mais fundamental é a duração das versões: em S2, temos quase um minuto de áudio. Trata-se da adição de 5 segundos (de 00:19 a 00:24) àquilo que, em S1, chamamos de P2. O loop, que se dava em S1, do segundo 19 de volta ao 0, agora se dá do segundo 24 de volta ao 15, e assim repetidamente (marcamos o ponto de repetição com uma linha pontilhada).

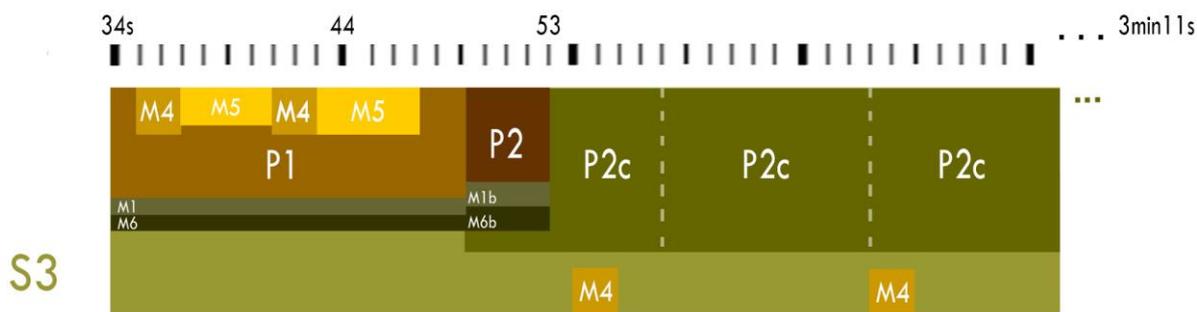
Esquema 18: Descrição de S2 parametrada por S1.¹⁷⁷



Ainda ignorante acerca da intratextualidade ‘oficial’ (a partir do segundo 19, pelo menos), a apreciação coletiva induziu uma continuidade (P2c) que, no fim das contas, é relativamente precisa comparativamente ao que se ouvirá em S3, a versão do álbum:

¹⁷⁷ Elaboração nossa

Esquema 19: Descrição de S3 parametrada por S1 e S2.¹⁷⁸



Esta ‘precisão’, evidentemente, não é perfeita. O que se ouvia em S1 era o trecho de 00:34 a 00:53 desta versão. S2, tentando antecipar S3, não consegue prever a reaparição de M4. Estas relações de adivinhação e imprecisão são marcadas, no diagrama a seguir, com um sinal de igualdade (=) e um de diferença (≠), respectivamente.

Estas pequenas diferenças parecem ser justamente a ‘margem de erro’ que interessa a este jogo de indução, de inferências. O que parece fundamental acerca da genomusicalidade de *Subways* é o trabalho de instituir uma intratextualidade que oficialmente ainda não existe. Os sons (primeiridade) ao telefone são, no âmbito dos fóruns digitais, tratados como indícios (secundidade) para uma identificação (terceiridade) que outrora chamamos de sinedóquica. Isso se passa em um atravessamento de materialidades da comunicação. Somente a partir destas identificações (que passam pela experiência colateral coletiva e por um campo intersemiótico que costuma incluir o Youtube como depósito ou repertório) e de uma reunião de materiais de procedência heterogênea é que se pode instituir esta intratextualidade (S2) intuída, inferida, analisada em um tipo de jogo de adivinhação.

Embora o foco da análise tenha sido este trabalho de instituir uma intratextualidade a partir de um agenciamento intersemiótico, outras fenomusicalidades já discutidas também se atualizam em *Subways*. Nomeadamente, o desvelamento se dá em pelo menos duas etapas: com os trechos da hotline (S1) é possível identificar Graham Bonnet, mas é somente a partir de S3 que se reconhecerá a voz (picotada ao longo de toda a música) da cantora Chandra, de cujo *sample* o autor do remake (S2) não pôde dispor. Já o desenrolar é parte fundamental do instituir – *Subways* atravessa uma série de materialidades em um campo intersemiótico, traduzindo-se diversamente: transdução do telefônico ao digital, transcrição por indução do snippet ao premake, etc. O diagrama abaixo trata de mapear as relações estabelecidas neste campo e as materialidades envolvidas em um mapa genomusical que, apontando para uma desestabilização

¹⁷⁸ Elaboração nossa

de uma escuta fechada, indica novas formas de atualização da música (a qual se ‘ouve’ em pelo menos três momentos). A atuação extrafonográfica dos seus ouvintes é notável como uma nova instância de instituição da intratextualidade. Sugere-se a passagem de um ‘ouvir’ (que nas outras músicas já aparecia como coletivo) a um ‘instituir’ ativo. A intratextualidade da música revela-se indissociável de sua intersemiótica.

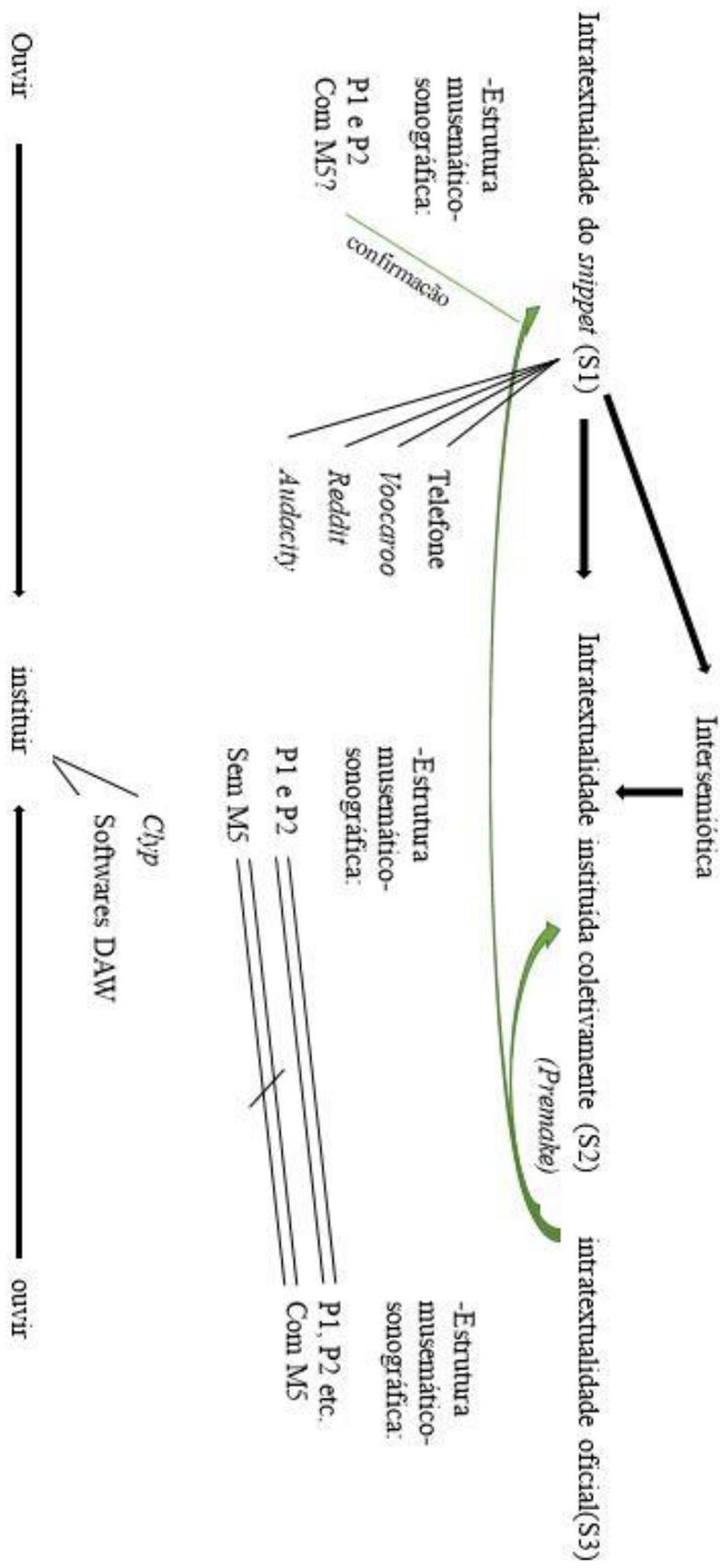


DIAGRAMA GENOMUSICAL DE "SUBWAYS"

O diagrama genomusical de *Subways* é de difícil elaboração visual, como aliás toda a análise desta música, por causa dos constantes atravessamentos entre níveis analíticos. Ora, se um processo de significância da música vai se distinguir justamente pelas relações entre materiais intratextuais e intersemióticos, os tipos de relações aqui apontam para uma problematização da primazia do intratextual: mesmo em sua versão “oficial”, a intratextualidade aparece menos como uma obra a ser consumida por seu sentido do que como uma baliza para um jogo que se estabelece paralelamente, no nível da apreciação coletiva que compara e institui intratextualidades que podem ser trabalhadas. A intratextualidade é maleabilizada, não por uma produção ‘desenrolante’ de versões intersemióticas ou musicais de inspiração estilística, mas por uma investigação coletiva e propositiva.

4.3 Considerações sobre as análises

Em termos gerais, as cinco análises nos parecem indicar que são as relações entre os níveis analíticos, e o trabalho operado no interior deles, que aparecem como o fundamental para a discussão da significância da música. As significância se pluraliza assim que surge um processo de germinação intertextual como o que vislumbramos no *Rap Popcreto*. Destarte, a apreciação coletiva vai se relacionar não somente com a música por sua intratextualidade, mas com todo um acervo disponível digitalmente, e pode focar seu trabalho sobre um desvelar, um desenrolar ou formas mais específicas de relação entre o intratextual e o intersemiótico, como o recriar e o instituir. A significação de *Subways*, por exemplo, opera menos pelo seu aspecto linguístico (letra) do que por uma fenomusicalidade cujo parâmetro é uma comparação de versões (a música torna-se um tipo de jogo neste atravessamento genomusical).

Embora as relações identificadas se inscrevam no quadro de uma pesquisa da significância da música, é evidente que o escopo desta sempre oferece novas aberturas, dando uma sensação de incompletude para vários pontos de nossas análises que só poderia ser vencida com mais tempo de pesquisa para a exploração de pequenas particularidades. Referimo-nos a certas ‘pontas abertas’ entre os níveis analíticos que poderiam funcionar como critério de atravessamento para a elaboração de campos intersemióticos indefinidamente expandíveis, como é o caso da água em *Sunshine* e seu atravessamento em vários materiais, formal e linguisticamente distintos, nos vários desenrolares em que a apreciação coletiva a traduz e transcria. Ou ainda o caso das versões de *Extra Kings*, para as quais sempre parece haver uma nova problematização de autenticidade a ser feita. Assim, devemos nos ater às conclusões mais

precisas que podemos verificar, e que estão fundamentalmente no âmbito dos tipos de trabalho a que a apreciação coletiva da música submete a significação 'original', intratextual, fechada de que geralmente se parte.

Apesar da modéstia dos resultados obtidos, as análises nos parecem confirmar a tese de que o funcionamento da significância da música, para além de sua significação, se dá como uma abertura genomusical de campos intersemióticos de materialidades de comunicação distintas no seio dos quais surgem alternativas, sob aspectos específicos, à fenomusicalidade codificada, cristalizada, reinante. Este indício nos parece importante no sentido 1) de indicar uma via micropolítica de investigação da comunicação musical, uma política não representativa, feita por dentro da própria música como produção de sentido, e 2) de indicar um campo de investigação propriamente comunicacional que enfatiza as problematizações, a produtividade, o trabalho sobre o sentido da música em uma escuta expandida, que não se reduz a um modelo único, mas atravessa materialidades várias em um percurso genomusical.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando, nos anos 60, Kristeva empreendeu suas análises dos textos de Mallarmé, Joyce, Artaud e outros escritores da “nova literatura” (KRISTEVA, 1975, p. 13), indicou os desafios para uma semiótica que se concebia como ciência crítica da ciência, por ser a única disciplina capaz de explicitar os próprios modelos que a constituem (KRISTEVA, 2012, p. 24); mas, mais importante, como ciência crítica de si própria: “o que significa que a semiótica é, a cada vez, uma reavaliação de seu objeto e/ou de seus modelos, uma crítica desses modelos [...] e de si mesma”, tornando a analisar as “formalizações” representativas em que recai. Sem entrarmos na discussão acerca da cientificidade desta empreitada, trata-se apenas de retomar a ideia de que a semiótica é uma “teoria que, em princípio, pode abordar o que não é da ordem da representação” (KRISTEVA, 2012, p. 24), sem, contudo, passar, simplesmente, à revelia desta. Para lidar com este tipo de questão, no caso de seu objeto de análise que era o literário, a autora desenvolveu os conceitos de feno e genotexto. Um modelo da ordem da representação (a literatura, por exemplo) funciona, em termos de significação, por codificações que chamou de fenotextuais. Em uma transmissão superficial, a literatura dá a ver uma significação em estrita conexão com estas regras fenotextuais que a linguística saussuriana, por exemplo, propunha descrever como sua estrutura. Tentando apontar, inspirada pelos textos da “nova literatura”, para o caráter de permanente refundação destas fenotextualidades, concebeu o processo de significância como incluindo o da significação mas desorganizando, desconstruindo, disseminando, em cada caso concreto, suas regras codificadas – em um segundo aspecto que chamou de genotextual. Cada texto, diferentemente da noção tradicional de obra criticada por Barthes, instaura, desta perspectiva, seus próprios modos de funcionamento. Que só se dão a ver, porém, em uma articulação que Bakhtin (2012, p. CCXV e 2016, p. 116) chamou de dialógica e Kristeva de intertextual (KRISTEVA, 2012, p. 109) ou transpositiva (KRISTEVA, 1974, p. 60).

Ao longo desta dissertação, insistimos (1) que a significação da música também estabiliza suas regularidades em modelos fenotextuais no que, da perspectiva pós-estruturalista, é um tipo de recaída ou paralisia significante, no sentido em que Livio Tragtenberg (1991, p. 59) dizia, nos anos 80, que “sistema musical significa paralisia”. E (2) que, para aquém destas fenomusicalidades, poderíamos verificar genomusicalidades que as contestam e retrabalham a partir de uma articulação de materialidades que chamamos de intersemiótica. A música sampleada parece-nos tornar mais explícito este caráter de desenrolar pragmático que convoca

diferentes semioses na medida em que a música se traduz e atualiza. Cabia, portanto, traçar as redes genomusicais que apontassem para novas regras fenomusicais que a música, quando considerada como processo de significância, instaura para si a cada caso.

A história do pensamento acerca da música está repleta de teses que a conduzem exatamente na direção de um “sistema musical” comunicativo e cristalizado, ponto em que a significância, digamos, se gramaticaliza em um modelo acabado para fazer sentido. Neste ponto é que se pode falar de transmissão, veicularidade, transparência da música como um canal de comunicação¹⁷⁹. Vemos este tipo de concepção na linhagem filosófica de Schopenhauer (2011, p. 333) e Nietzsche (2010, p. 100), que concebiam a música como “expressão” e “reflexo” da “vontade mesma” do “ser interno” – linhagem que repercute ainda em Adorno (1996, p. 65), para quem a música é “manifestação imediata do espírito humano”¹⁸⁰. Mas vemos também uma tendência à ‘fenotextualização’ da música em sistemas semióticos como a própria teoria musical do ocidente, baseada na notação da partitura e no temperamento de 12 tons. “Pode-se dizer que todo edifício da música ocidental é construído sobre e através da notação, o que, entre outras coisas, cria ‘o compositor’, que está, pois, constitucionalmente ligado a ela”¹⁸¹ (CUTLER, 2013, p. 140). Uma fenomusicalidade como modelo de significação musical que vai do compositor ao ouvinte parece, aliás, constitucionalmente ligada não só à partitura, mas a diferentes materialidades que se emaranham em um campo intersemiótico que, uma vez traçado, evidenciaria, no rumo oposto de uma “expressão” “imediata”¹⁸², as diversas instâncias de mediação em que a música se atualiza.

O fenomusical é uma a recaída desta movimentação de materialidades do pré-sentido em uma estrutura de significação ou “modo de escuta adequado”, como no conceito discutido por Stockfeldt (2013, pp. 89-91). O modo de escuta fenomusical, ligado, para o autor, à “situação de escuta concreta” e à questão do gênero, “não é”, absolutamente, “livre”, mas se apresenta como “pré-requisito para o uso da música como linguagem”, como “um meio para

¹⁷⁹ O conceito de canal dos engenheiros da comunicação sempre implicou uma tentativa de livrar-se do ruído (SHANNON, 1949, p. 20; WEAVER, 2016, p. 8) em prol de uma transparência - isto é, paradoxalmente, uma tentativa de livrar-se de si mesmo. Pois a comunicação só se dá, como insiste Kittler (1999), no interior de um espectro de ruído. Nos termos de Deleuze (1975), trata-se da gênese do sentido a partir do não-sentido.

¹⁸⁰ Esta concepção da música como “linguagem imediata do sentimento” pode ser apontada como um tipo de tendência, mas não deixamos de notar que o próprio Nietzsche reconhece que ela se conecta “à antiga união com a poesia” que “pôs tanto simbolismo no movimento rítmico, na intensidade e na leveza do som que nós hoje *imaginamos* que ela fala diretamente ao íntimo e que vem do íntimo” (NIETZSCHE, 2007, p. 152)

¹⁸¹ “The whole edifice of western music can be said [...] to be constructed upon and through notation, which, among other things, creates ‘the composer’ who is thus constitutionally bound to it”

¹⁸² Já dissemos também que a concepção de ‘música absoluta’ está ligada ao crítico romântico Eduard Hanslick e ao próprio Richard Wagner (HATTEN, 1994b, p. 323).

comunicação real”. Porém, como também afirma o autor, em viés kristevano¹⁸³, “nunca houve somente uma escuta adequada e autônoma em existência” (STOCKFELT, 2008, p. 92). A escuta, adicionamos, se desenvolve indissociavelmente da rede intersemiótica que mobiliza e que a constitui e retrabalha – o que, metodologicamente, propusemos verificar por uma incursão ‘microscópica’ em certos atravessamentos desta malha intersemiótica. E é neste sentido que procuramos investigar a significância das cinco músicas de nosso *corpus*.

Seu traço comum é a questão do sampleamento, o que, de saída, quase que impede que a significação invisibilize, por seu funcionamento significante estruturado, a produtividade de sentido que o pós-estruturalismo propunha investigar. Isto porque a fenomusicalidade da música sampleada tende como que naturalmente, pela própria composição de seu plano de expressão, a uma abertura não simplesmente significante, mas intersemiótica, no rumo de uma série de outros materiais.

Almejando uma análise não da significação, mas da significância da música, não podemos, contudo, ignorar que é necessário partir das fenomusicalidades concretamente atualizadas. Para tanto, servimo-nos de três modelos (Tatit, Tagg e Schafer) que entendemos como semióticas da significação, por oferecerem regras de leitura (ou melhor, de escuta) gerais (ao menos para nossos propósitos). Um processo de significância musical poderia atravessar¹⁸⁴, portanto, e na medida do necessário, estes modelos e toda uma rede de materialidades em um campo de investigação expandido e diagramatizado para dar a ver outras formas fenomusicais. Os cinco diagramas elaborados indicam, para além da ‘escuta’ e do ‘ouvir’, tradicionais na história do pensamento musical, cinco tipos de significância musical diferentes, que apontam, uma vez vislumbrado o trabalho que neles se processa, para regras específicas de funcionamento do sentido. Microcircuitos intersemióticos de sentido que agenciam elementos em relações diagramáticas, como em Kittler (1990, p. 359), que pensava “a seleção, o armazenamento e o processamento da informação relevante” em um plano imanente de materiais.

O autor é uma fonte interessante de questionamentos acerca dos diagramas a que chegamos nossas análises. O propósito desta seção é justamente, para além de uma retomada dos elementos do trabalho e da “evidência documental” efetivamente reunida nas análises, acenar para desafios que a dissertação apenas tangenciou mas que parecem rotas produtivas para

¹⁸³ “As práticas significantes [...] entram hoje em um processo de dissolução da unidade” (« Les pratiques significantes [...] entrent désormais dans un processus de dissolution de l’unité ») (KRISTEVA, 1975, p. 15).

¹⁸⁴ Kristeva (1975) falava de « *traversée des signes* », mas também de « *traversée du signe* » (p. 23) e « *d’une traversée sémiotique infinie* » (p. 26).

investigações futuras. Para elaborar os sistemas de notação, Kittler propunha as questões de saber, em determinado circuito, “quem atua como fonte que é articulada como textos, quem atua como o processador ou intérprete que por sua vez articula estes textos? Quem pode assumir a posição de escritor e de leitor?”. É importante notar que é a “cultura”, a qual o pensador concebia como uma grande de máquina de máquinas de processamento de dados (KITTLER, 2016, 106), que conecta certas condições à função dos escritores e prescreve papéis para leitores e intérpretes (KITTLER, 2016, p. 92), e não o contrário. Se são os diagramas relacionais de circulação e processamento de dados que posicionam as funções das instâncias envolvidas na comunicação literária, podemos perguntar, acerca da música, quem atua como fonte de informação, intérprete, canal, ouvinte, compositor, etc.

As músicas sampleadas cuja significância analisamos no capítulo 3, se pensadas neste sentido, nos conduzem, fundamentalmente, a reflexões sobre as formas de sua disseminação, ligada (principal mas não exclusivamente) a materialidades digitais (desde sua feitura até seu desenrolar em fóruns online). É notável o fato de que em torno das músicas se desenvolvem práticas desvelativas como o *sample hunting* – a ‘caça aos fonogramas de origem’ que se processa coletiva e espontaneamente no *Reddit* e no *WhoSampled* – mas também desenrolares intersemióticos como a tradução audiovisual em videocliques e mesmo musical em novos mixes e remixes que aparecem no Soundcloud e outros sites de compartilhamento de áudio. Estes processos aproximam-se, assim, do conceito de Laptopia (REDELL via IAZZETTA, 2009, p. 194). Sem querermos apontar para o caráter utópico de “uma conexão que explode as limitações de tempo e espaço”, o contexto laptópico está evidentemente em jogo aqui, envolvendo a música em “tecnologias de telefonia em rede [que] misturam-se digitalmente com formas de produção, performance, transmissão e recepção musical” (IAZZETTA, 2009, p. 196). Parece-nos, portanto, profícuo para investigações futuras articular a significância da música por suas redes laptópicas que remetem, de um lado, a formas fenomusicais de “escuta adequada” (STOCKFELT, 2013) e, de outro, a genomusicalidades que retrabalham o ouvir no rumo ativo de uma “escuta criativa”¹⁸⁵ em que o “ouvinte é também agente da música que escuta” (IAZZETTA, 2012, p. 28-32).

É interessante notar que o *Rap Popcreto*, mais antigo que os outros elementos do *corpus* musical, não consta no *Reddit* nem no *WhoSampled* como objeto de investigação coletiva. Neste

¹⁸⁵ As novas formas de escuta parecem prolífico tema de discussão em suas associações com diferentes materialidades da música. Outro autor que fala em uma “participação ativa do ouvinte” é Genevois (1999, p. 39), se referindo a instalações sonoras, obras interativas sobre suportes multimídia, etc.: “l’écoute, alors, peut devenir instrumentale, se superposant aux gestes qui la rendent possible et operante”.

sentido, parece não ter se processado em uma rede laptópica que correspondesse (configurando práticas fenomusicais como o desvelar, por exemplo) a sua evidente germinação intertextual. Mesmo por sua fabricação (poiética), parece tratar-se de uma música, digamos, extemporânea, excepcional no contexto descrito por Tragtenberg (1991, p. 26) no começo dos anos 90:

atualmente a pesquisa musical mais avançada em estúdio está relacionada aos programas de computação. Eles não fazem parte do panorama brasileiro. Resta-nos conviver com os produtos da vulgarização de um determinado ‘código sonoro’, que é o mundo dos sintetizadores e *samplers* – que em sua brutal maioria serve apenas para o mimetismo dos instrumentos tradicionais

Se deve ter sido difícil, em termos de poiesis, germinar, nessas circunstâncias, uma faixa com toda uma intertextualidade virtual, como fez Caetano, (“restando-lhe apenas o vôo camicase da criação radical”), mais indicativa ainda parece ser a diferença entre o *Rap Popcreto* e as outras músicas do *corpus* no sentido de uma ‘intertextualidade da intertextualidade’: a apreciação coletiva extrafonográfica que a comunidade realiza (ou não) de uma música sampleada. Passando por elementos de laptopia, mas não se reduzindo a eles, os diagramas genomusicais de *Colours*, *Sunshine*, *Extra Kings* e *Subways* atualizam a música na relação não simplesmente com ‘ouvintes’ ou ‘fãs’, mas com ‘vozes’ (para retomarmos a plenivalência bakhtiniana no seio de um campo dialógico) que não saberíamos mais que indicar.

O desvelar da intertextualidade de *Colours* aponta para uma prática investigativa de ouvintes-desveladores em que mesmo a manipulação (por inversão) da gravação em mãos pode ser invocada no trabalho, muito valorizado na comunidade do Reddit, de conectar a música presente com outros materiais de origem e natureza heteróclita. Como na escuta moderna descrita por Barthes (por oposição à escuta instintiva dos índices e à escuta decifradora dos signos), trata-se menos de interpretar que de conectar, relacionar: uma escuta exteriorizada (BARTHES, 1982, p. 184).

Já o desenrolar intersemiótico de *Sunshine* associa, passando da materialidade acústica à linguagem verbal e audiovisual, entre outras, a música dos Avalanches a uma série potencialmente infinita de intérpretes-tradutores que, a cada intervenção transcriativa, podem desdobrar o trabalho desvelativo em novos campos de investigação intersemiótica, apresentando um tipo de lógica de autorrecursividade do sentido. Uma criação de ‘mundos de escuta’, com recorrências internas relevantes na passagem, por exemplo, da canção do disco ao videoclipe oficial ‘The world of Wildflower’ e ao videoclipe amador de *Sunshine*.

No caso do recriar de *Extra Kings* (a partir de indícios coletados e retrabalhados no seio de uma rede de materialidades diversas), indicamos a atuação fundamental da comunidade

online não só na organização discográfica mas, mais que isso, no deslocamento da própria originalidade da obra, como se do ouvinte que busca o sentido passássemos a um ouvinte que nele intervém (por sua vez, à base da mediação de uma série de outros materiais). Por seu caráter de intervenção na legitimidade das versões, diríamos que este diagrama genomusical aponta para uma escuta que retoma a questão da aura benjaminiana em novos termos – uma escuta aurática. O conceito de aura foi formulado principalmente em conexão com a linguagem da pintura e, não tendo sua transposição para a música formulada explicitamente por Benjamin, parece inclusive – por ser a música uma arte “halográfica”¹⁸⁶ – de pouca relevância para ela. A música não tem sua significação ligada tão importantemente à “unicidade” da “presença” da obra, com sua “estrutura física” e as “transformações” por que passou, “bem como as relações de propriedade” a que se submeteu sua “unicidade” - aspectos que Benjamin (2011 p. 167) associava à aura. Pelo contrário, a música é nova a cada concerto (se pensarmos em música de partitura) e a cada reprodução (se pensarmos em registros fonográficos). Ora, no diagrama de *Extra Kings*, uma intervenção genomusical na questão da originalidade aponta para um tipo de escuta mediada ao mesmo tempo que aurática (ainda que como num jogo de deslocamento desta aura).

Isto parece se relacionar também com a questão da escuta adequada. Esta é discutida diretamente no Reddit: encontramos discussões sobre a aparelhagem correta, mas também descrições de rituais pessoais para a escuta como a do comentário 2 (C2) na análise de Sunshine (drogas e fones-de-ouvido de qualidade).

Mas “os ouvintes”, como afirmava Christian Wolff (citado em COX; WARNER, 2013, p. 163), “deveriam ser tão livres quanto os músicos”. Ao contrário de uma escuta adequada ou transparente, o instituir da intratextualidade de *Subways*, antecipado à versão ‘oficial’, aponta para uma instância de escuta criativo-adivinhatória que vem não depois, mas antes ou pelo menos paralelamente à instância autoral. Aqui, a criatividade da comunidade é balizada pelos índices de um trabalho vindouro. Esta temática retoma a questão das formas de participação na música, e mesmo de seus elementos constitutivos: as notas, os ritmos, mas também o silêncio ou o ruído do público: o que é que constitui, afinal, a obra? A famosa composição de John Cage colocou este tipo de questão acerca da música de concerto. Mas as materialidades em que se atualiza a música sampleada acabam convocando outras formas de interação, como este jogo de pistas (que passam pela publicidade em pôster, hotline telefônica, etc.) e inferências (que

¹⁸⁶ “Chame-se *autográfica* a uma obra de arte se, e só se, a distinção entre original e falsificação é significativa, ou melhor, se, e só se, mesmo a mais exacta duplicação da obra não conta imediatamente como genuína. [...] Assim, a pintura é autográfica e a música não é autográfica: é *alográfica*.” (GOODMAN, 2006, p. 136)

relaciona a escuta com softwares como o Audacity e sites como o Clyp) que o diagrama de *Subways* traça.

A articulação, ensaiada ao longo deste trabalho, entre os conceitos de intertextualidade, intersemiótica e significância da música parece-nos, assim, ter sua contribuição decisiva para o pensamento da música pela semiótica e pela comunicação na proposta de se trabalhar com este “aparelho” – que Kristeva (1968, p.103) chamava de tranlinguístico e nós propomos como intersemiótico – de desconstrução, disseminação, reformulação do sentido da música. Não se limitando às significações fenomusicais, investigar a significância da música implica voltar-se para os percursos de genomusicalidade que a música traça num atravessamento de materialidades heterogêneas. A ordem de investigação, devido a esta transversalidade, é a do pré-sentido musical. Este não se reduz, evidentemente, à música sampleada: pelo contrário, aparenta ser um foco frutífero para o debate acerca da cultura e da significação da música contemporânea em suas várias manifestações, que se só têm em comum o fato de se despedirem de orientações sistêmico-teleológicas acerca da pureza musical: a música não pode concluir, somente conectar¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Parafraseamos Luhman (citado em http://www.nw.de/lokal/kreis_lippe/oerlinghausen/oerlinghausen/7383818_Luhmann_hat_Hochkonjunktur.html)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. Em: Os Pensadores. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.
- ALVES, E. **Diálogos poéticos de um legionário: intertextualidade nas canções de Renato Russo**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, SP: 2012.
- AGUILAR, G. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo, SP: Edusp, 2005.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, SP: Hucitec, 1997
- BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/110785421/Problemas-na-poetica-de-Dostoiievski>. Data de acesso: 25/01/2012.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, SP: Editora 34, 2016.
- BARRENECHEA, L; BARBOSA, L. **A intertextualidade musical como fenômeno**. In: Per Musi, v. 8, 2003, pp. 125-136
- BARRENECHEA, L.; BARBOSA, L. **A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone**. In: Em Pauta, v. 15, n. 16, 2005
- BARRENECHEA, L.; GRECO, L. **Intertextualidade e pós-modernismo musical**. In: Ictus, v. 9, n. 1, 2008.
- BARTHES, R. **Théorie du texte**. In: *Encyclopaedia Universalis*. 1974.
- BARTHES, R. **L’obvie et l’obtus**. Paris, França: Ed. du Seuil, 1982.
- BARTHES, R. **The death of the author**. In: *The rustle of language*. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989a.
- BARTHES, R. **From work to text**. In: *The rustle of language*. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989b.
- BARTHES, R. **S/Z**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013.
- BELLE, E. **Um olhar intertextual em “Navegar é preciso, viver não é preciso”**. Cad. de Pós-Graduação em Letras São Paulo, v. 3, n. 1, p. 91-103, 2004.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2011.
- BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**. In: M. TÁPIA; T.M. NÓBREGA (org.) *Haroldo de campos – transcrição* São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 211-213.
- BOILÈS, C. **Musical semiosis**. Yearbook for Traditional Music. Vol. 14, 1982, pp. 24-44.
- BORGES, P. L. **A intertextualidade nas músicas de Tom Jobim**. Trabalho de conclusão de curso (letras). UEG, Anápolis, Goiás: 2009
- BRAIT, B.; MACHADO, I. **O encontro privilegiado entre Bakhtin e Dostoiévski num subsolo**. Revista Bakhtiniana, São Paulo, 6 (1): 24-43, Ago./Dez. 2011.

- BROWN, M. **Remaking the Past: musical modernism and the influence of the tonal tradition by Joseph Straus reviewed by Matthew Brown.** In: *Intégral*, Vol. 5, 1991.
- CAMPOS, A. **Viva vaia – poesia 1949-1979.** São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CAMPOS, H. **Da tradução como criação e como crítica.** In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição* São Paulo, SP: Perspectiva, 2013a.
- CAMPOS, H. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora.** In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição* São Paulo, SP: Perspectiva, 2013b.
- CAMPOS, H. **Tradução, ideologia e história.** In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição* São Paulo, SP: Perspectiva, 2013c.
- CAMPOS, H. **Para além do princípio da saudade.** In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição* São Paulo, SP: Perspectiva, 2013d.
- CAMPOS, H. **Paul Valéry e a poética da tradução.** In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição* São Paulo, SP: Perspectiva, 2013e.
- CAMPOS, H. **À esquina da esquina.** In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição.* São Paulo, SP: Perspectiva, 2013f.
- CARDOSO FILHO, J. C. **As materialidades da canção midiática: contribuições metodológicas.** *Revista Fronteiras – estudos midiáticos.* Vol. 11 Nº 2 - maio/agosto 2009, pp. 80-89
- CASCONE, K. **The aesthetics of failure: “post-digital” tendencies in contemporary music.** In: COX, C.; WARNER, D. *Audio culture: readings in modern music* EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 392-397.
- CHION, M. . **Músicas, media e tecnologias.** Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1994.
- CHION, M. **Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale.** Paris, França : Bhuçet/Chastel, 1995
- COOPER, B. **The Master Musicians: Beethoven.** Nova Iorque, EUA: Oxford University Press. 2008.
- CUTLER, C. **Plunderphonia.** In: COX, C.; WARNER, D. *Audio culture: readings in modern music.* EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 138-156.
- DELEUZE, G. **Lógica do Sentido.** São Paulo, SP: Perspectiva, 1975.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs vol. 2.** São Paulo, SP: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, J. **A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas.** In: *A Escritura e a Diferença.* São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 229-249.
- DUCROT, O; TODOROV, T. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.** Paris, França : Éditions du Seuil, 1972.
- DUNBAR-HALL, P. **Semiotics as a method for the study of popular music.** *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, No. 2, dezembro de 1991.
- DUTRA, L. **Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu.** Tese (Doutorado em Estudos Literários). UFMG, Belo Horizonte, MG: 2009.
- ECO, U. **Tratado Geral de Semiótica.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

- ESCUDEIRO, D. **Composição musical intertextual como alternativa para a vanguarda do século XXI.** In: Revista da Tulha, v. 1, n. 1, 2015.
- FIORIN, J. L. **Polifonia textual e discursiva.** In: BARROS, D. L. P. ; FIORIN, J. L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade.* São Paulo, SP: Edusp, 1999.
- FISCHER, J. M. **Gustav Mahler.** Londres, RU: Yale University Press, 2011.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo, SP: Annablume, 2011.
- FREITAS, S. **Elementos intertextuais nos primeiros movimentos da Sonata para piano sobre tema de Bartók op.45 de Marlos Nobre e Concerto para Orquestra de Béla Bartók.** In: Anais do XIX Congresso da ANPPOM. 2009.
- GENETTE, G. **Palimpsestos – la literatura en segundo grado.** Madrid, Espanha: Taurus, 1989.
- GENEVOIS, H. **Geste et pensée musicale : de l’outil à l’instrument.** In : *Les nouveaux gestes de la musique.* Marseille, França : Parenthèses, 1999.
- GOODMAN, N. **Linguagens da arte.** Lisboa, Portugal: Gradiva, 2006.
- GUATTARI, F. **Micropolíticas – cartografias do desejo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença.** Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2010.
- HATTEN, R. **El puesto de la intertextualidad em los estudios musicales.** Critérios, La Habana, n° 32, jul/dec. 1994.
- HATTEN, R. **Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation.** Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1994b.
- HJELMSLEV, L. **Ensaio lingüísticos.** São Paulo, SP: Perspectiva, 1991.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2013.
- IAZZETTA, F. **Música e mediação tecnológica.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.
- IAZZETTA, F. **Da escuta mediada à escuta criativa.** In: Contemporânea – comunicação e cultura, Vol. 10, n. 1, janeiro-abril, 2012.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação.** São Paulo, SP: Cultrix, 2015.
- KATZ, M. **Capturing sound: how technology has changed music.** Berkeley, EUA: University of California Press, 2010.
- KAWAMOTO, A. **Forms of intertextuality : Keith Emerson’s development as a ‘crossover’ musician.** Dissertação (Doutorado em Filosofia da musicologia). University of North Carolina, Chapel Hill, EUA: 2006.
- KITTLER, F. **Discourse Networks 1800/1900.** EUA: Stanford University Press, 1990.
- KITTLER, F. **Gramophone, film, typewriter.** Califórnia, EUA: Stanford University Press, 1999.
- KITTLER, F. **Unpublished preface to Discourse Networks.** Grey Room, N. 63. Massachusetts, EUA: MIT Press, primavera de 2016, pp. 90-107.
- KOŁODZIEJSKI, A. **Intertextualidade no Sexteto Místico de Heitor Villa-Lobos.** In: Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2013.
- KRISTEVA, J. **Le texte clos.** In: Langages, 3^e année, n°12, 1968, pp. 103-125.

- KRISTEVA, J. **La mutation sémiotique.** In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations.* Ano 25, N. 6, 1970, pp. 1497-1522.
- KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique.** Paris, França: Éditions du Seuil, 1974.
- KRISTEVA, J. **Pratique signifiante et mode de production.** In : KRISTEVA, J. (org.) *La Traversée des Signes.* Paris, França: Éditions du Seuil, 1975.
- KRISTEVA, J. **Le langage, cet inconnu.** Paris, França: Éditions du Seuil, 1981.
- KRISTEVA, J. **Revolution in poetic language.** Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1984.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- KITTLER, F. **Grammophone, film, typewriter.** California, EUA: Stanford University Press, 1999.
- KITTLER, F. **Rock music: a misuse of military equipment.** In: KITTLER, F. *The truth of the technological world.* Stanford, EUA: Stanford University Press, 2013, pp. 426-461.
- KVIFTE, T. **Digital sampling and analogue aesthetics.** 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/234037742_Digital_sampling_and_analogue_aesthetics
- LACAN, J. **Escritos.** Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1998.
- LACASSE, S. **Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music.** In: TALBOT, M. (Org.) *The Musical Work: Reality Or Invention?* RU: Liverpool University Press, 2000.
- LACASSE, S. **La musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie.** In : *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 2, 2008, p. 11-16.
- LARSSON, E. **A intertextualidade musical na obra de Caetano Veloso.** In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.* 2004. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/11/10>.
- LEMOS, C. **A Função e o destino da palavra alheia.** In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade.* São Paulo, SP: Edusp, 1999.
- LEVIN, D. **Was the Avalanches' Since I Left You too good to follow up?** In: *The Guardian*, 23 de maio de 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/australia-culture-blog/2014/may/23/was-the-avalanches-since-i-left-you-too-good-to-follow-up>. Acesso em: 04/07/2016.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Olhar escutar ler.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.
- LIMA, C. E. **Sob o CEL: Na máquina do tempo.** 14 de Outubro de 2015. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2015/10/14/sob-o-cel-uma-cancao-maquina-do-tempo/>. Acesso em: 13/04/2016
- LOPES, E. **Discurso literário e dialogismo em Bakhtin.** In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade.* São Paulo, SP: Edusp, 1999
- LÓPEZ CANO, R. **Música i intertextualitat.** In: *Revista Musical Catalana, Suplement ESMuC* 18, 2007, pp. 4-6.
- LIMA, F. F.; OLIVEIRA, L. **Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade**

como ferramenta composicional. In: Anais do XXI congresso da ANPPOM. Uberlândia, 2011.

LUCAS, C. B. **Audiovisual de orquestra: abnttraduções intersemióticas da Sexta Sinfonia de Beethoven.** Trabalho de conclusão de curso (Comunicação social). UFRGS, Porto Alegre, RS: 2014.

LUCAS, C. B.; SILVA, A. R. **Da orquestra ao audiovisual: traduções intersemióticas da ‘Pastoral’ de Beethoven.** In: Verso e Reverso, XXIX(71): 99-114, maio-agosto 2015.

LUCAS, C. B. **Rap popcreto: do intertexto à intersemiótica da música.** In: Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. Anais. Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0441-1.pdf>

MACHADO, A. **Da sinestesia, ou a visualização da música.** In: A televisão levada a sério. São Paulo, SP: SENAC, 2000, pp. 153-167

MARTINEZ, J. L. **Composição, intersemiose e representação.** In: Ictus N. 6, 2001, pp. 59-70.

MARTINEZ, J. L. **Música e intersemiose.** In: Galáxia N. 8, outubro, 2004.

MARTÍNEZ, I. **L’intertextualité sonore et discursive dans le rap français.** In : Trans – Revista transcultural de música N. 14, 2010.

MARTUCCI, M. **Dialogismo e tradução intersemiótica em Pink Floyd - The Wall.** Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). UFSCAR, São Carlos, SP: 2010.

MARX, K. **Economic and philosophic manuscripts of 1844.** Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Economic-Philosophic-Manuscripts-1844.pdf>>. 2009. Acesso em: 06/04/2016

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo, SP: Cultrix, 1964.

McLUHAN, M.; McLUHAN, E. **The laws of media: the new science.** Toronto, Canadá: University of Toronto Press, 1988.

McLUHAN, S. STAINES, D. (Orgs.). **McLuhan por McLuhan.** Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2005.

MED, B. **Teoria da música.** Brasília, DF: Musimed, 2012.

MELLER, L. **O desafio do ‘antropófago’ Caetano Veloso.** In: Graphos, v. 8, n. 1, Jan/Jul/2006.

MIDDLETON, R. **Work-in(g)-practice: configurations of the popular music intertext.** In: TALBOT, M. (Org.) *The Musical Work: Reality Or Invention?* Liverpool, RU: Liverpool University Press, 2000.

MIRANDA, E. **A poética híbrida da pós-modernidade nos raps de GOG: poeta periferia.** Dissertação de mestrado (Teoria literária e literaturas). UnB. Brasília, DF: 2013.

MOI, T. (Org.) **The Kristeva reader.** Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1986.

MONSON, I. **Saying something: jazz improvisation and interaction.** Chicago, EUA: University of Chicago Press, 1996.

MOTTA, L. T. **Roland Barthes: uma biografia intelectual.** São Paulo, SP: Iluminuras, 2011.

- NATTIEZ, J-J. **Fondements d'une semiologie de la musique**. Paris, França: Union Général d'Éditions, 1975.
- NEDER, A. **MPB: Identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical**. In: Revista Brasileira de Estudos da Canção. Natal, V. 1, N. 1, jan-jun 2012.
- NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**. São Paulo, SP: Escala, 2007.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2010.
- NÖTH, W. **Handbook of semiotics**. Indiana, EUA: IUP, 1990.
- O'DONNELL, J. **100 Best Australian Albums**. Prahran, Austrália: Hardie Grant Books, 2010.
- OLIVEIRA, S. M. **Hibridações: um estudo sobre canções do compositor Zeca Baleiro**. Dissertação de mestrado (ECA-USP), 2011.
- OLIVEIRA, B. **O livro do disco : Estudando o Samba**. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2014.
- OSWALD, J. **Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative**. Disponível em: <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>. (1985) Acesso em: 01/12/2016.
- OSWALD, J. **Bettered by the borrower: the ethics of musical debt**. In: COX, C.; WARNER, D. *Audio culture: readings in modern music*. EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 131- 137.
- PEIRCE, C. S. **Écrits sur le signe**. Paris, França : Ed. du Seuil, 1978.
- PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- PERRONE, C. **Versatile vanguard vectors: from visible voices to virtual vortices in the vamps, versions and voyages of brazilian concrete poetry**. In: Graphos, v. 11, n. 1, Jun/2009.
- PIANTA, C. **O que é bossa nova: o estilo de João Gilberto**. In: FISCHER, L. A.; LEITE, C. A. B. *O alcance da canção*. Porto Alegre, RS: Arquipélago editorial, 2016, pp. 104-115.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- PORTELA, L. G. **O fenômeno da intertextualidade na produção caetaneana: o intertexto como veiculador de sentidos**. Dissertação (Linguística). Unicamp, Campinas, SP: 1998.
- PYTLIK, M. **The Avalanches**. In: *Sound on Sound*. Novembro de 2002. Disponível em: <http://www.soundonsound.com/sos/nov02/articles/avalanches.asp>. Acesso em: 08/04/2016
- REYNOLDS, S. **Retromania**. Nova Iorque, EUA: Faber and Faber, 2011.
- ROCHA PEREIRA, D. **Espacialidades imersivas em realidade virtual: tecnologia, linguagem, controle**. Dissertação de mestrado (PPGCOM-UFRGS). (No prelo) 2017.
- RODGERS, S. **Form, program and metaphor in the music of Berlioz**. Nova Iorque, EUA: Cambridge University Press, 2009.
- ROSS, A. **O resto é ruído: escutando o século XX**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.
- QUARANTA, D.; MANFRINATO, A. C. **Intersemiótica e intertextualidade na criação musical**. In: Anais do XXIII congresso nacional da ANPPOM. Natal, 2013
- SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. São Paulo, SP: HUCITEC, 2008.

- SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.
- SARAIVA, J. A. B. **Como analisar a canção popular**. In: COSTA, N. B. da (Org.). *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005, p. 157-170.
- SAUSSURE, F. **Cours de linguistique générale**. Paris, França : Payot & Rivages, 1995.
- SCHAEFFER, P. **La musique concrète**. Paris, França : Presses Universitaires Françaises, 1967.
- SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2011a.
- SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. São Paulo, SP: UNESP, 2011b.
- SCHOPENHAUER, A. **The world as will and idea**. Gutenberg Project e-book. 2011.
- SEEGER, C. **On the moods of a music-logic**. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 13, No. 1/3, 1960.
- SHANNON, C. E. **A mathematical theory of communication**. In: *The Bell System Technical Journal*, Vol 27, pp. 379-423, julho/outubro, 1949. Disponível em: <http://worrydream.com/refs/Shannon%20-%20A%20Mathematical%20Theory%20of%20Communication.pdf> (Acesso em 24/08/2016)
- SILVA, A. R. **A morte do homem e o império da intertextualidade: uma experiência tropicalista**. In: *Semiótica e pragmática da comunicação*. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1997.
- STERNE, J. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Durham, EUA: Duke University Press, 2003.
- STRACHAN, J. **Reading Ascension: intertextuality, improvisation and meaning in performance**. In: *Critical studies in improvisation*, Vol. 9, n. 2, 2013.
- SYMES, Colin. **Setting the record straight: a material history of classical recording**. Middleton, EUA: Wesleyan University Press, 2004.
- TAGG, P. **Analysing popular music: theory, method, practice**. *Popular music*, n. 2, 1982, pp. 37-65.
- TAGG, P. **Musicology and the semiotics of popular music**. *Semiotica* 66-1/3, 1987, pp. 279-298.
- TAGG, P. **Análise musical para ‘não-musos’: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais**. *Per Musi*, n 23, jan-jul. de 2011.
- TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo, SP: Edusp, 2002.
- TATIT, L. **O século da canção**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004.
- TATIT, L. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo, SP: Publifolha, 2007.
- TATIT, L; LOPES, I. C. **Melodia, elo e elocução: ‘eu sei que vou te amar’**. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs.) *Palavra cantada*. Rio de Janeiro, RJ: Viveiros de Castro, 2008.
- TATIT, L. **Musitando a semiótica**. São Paulo, SP: Annablume, 2011.
- TAKIFF, J. **The man behind the hits**. *Daily News*. 1992. Disponível em: http://articles.philly.com/1992-01-17/news/26036803_1_jimmy-webb-wichita-lineman-song. Acesso em: 15/04/2016.

VARÈSE, E. **Sound, Noise, Varèse, Boulez.** In : COX, C.; WARNER, D. *Audio culture: readings in modern music.* EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 15-21.

VILLAÇA, R. **Mixagens de vozes e tempos. fragmentos digitais da identidade cultural brasileira na obra discográfica de Lenine.** In: Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia (CISC – GHREBH) n. 04. São Paulo, outubro/2003

VILLAÇA, T. (**Quem?**). In: Blog Sobre a Canção. Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2010/08/11/quem2/>. 2010/08/11(aceso em: 04/02/2016)

WISNIK, J. M. **O som e o sentido.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

WEAVER, W. **Recent contributions to the mathematical theory of communication.** 1949. Disponível em http://courses.ischool.berkeley.edu/i218/s15/Weaver_Recent-Contributions.pdf. Acesso em: 23/08/2016.

YAMPOLSCHI, R. **Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna.** In: XVI Congresso da ANPPOM, 2006, Brasília. Anais eletrônicos... 2006. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/00_index.htm. Acesso em: 13/01/16.

Vídeo

The Avalanches Documentary. Direção: Philippe Charluet. Produção: Wendy Martin. Vídeo digital on-line (14 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BsQkEm6_Gv0. Acesso em 15/04/2016.

Discos

GIL, G; VELOSO, C. **Tropicália 2.** Salvador e Rio de Janeiro: Wea, 1993.

THE AVALANCHES. **Since I Left You.** Darlinghurst, Australia: Modular Recordings, 2000.

THE AVALANCHES. **Wildflower.** Darlinghurst, Australia: Modular Recordings, 2016. CD de áudio.

ANEXOS

Anexo A - Análise cancional de Sunshine

Letra de Sunshine

1. I fell in love for sunshine
2. From up above, ove, ove, o
3. Sunshine
4. From up above, ove, ove, o
5. I fell in love

6. Salve, Xangô, meu Rei Senhor
7. Salve, meu Orixá
8. Tem sete cores sua cor
9. Sete dias para gente amar

10. Orixá
11. Orixá, orixá
12. Orixá, orixá
13. Orixá, orixá

14. Orixá, orixá
15. Tem sete cores sua cor
16. Sete dias para a gente amar
17. I fell in love on a, on a

18. Orixá, orixá
19. Tem sete cores sua cor
20. Sete dias para gente amar
21. On a sunny day

22. Then you went away
23. Turning my blue skies gray
24. And takin' my sunshine

25. I fell in love, on a sunny day

26. Sunshine
27. Sunshine
28. Sunshine
29. From up above

30. It's just that I got other stuff on my mind these days

31. Sunshine

32. Sunshine

Letra + melodia

Seção 1a (S1a)

Fá	
Lá	
Sol	
Fá	for
Mi	
Ré	in love
Dó	I fell
Sol	

Seção 1b (S1b)

Fá	
Lá	
Sol	
Fá	
Mi	
Ré	in love
Dó	I fell
Sol	

Seção 1c (S1c)

Fá	
Lá	
Sol	
Fá	
Mi	
Ré	in love ny day
Dó	I fell on on on sun
	a a a
Sol	

Refrão (R)

Fá	
Lá	sun
Sol	shi
Fá	i
Mi	
	i
Ré	i i i i
Dó	i i i i i i
	i i i
Sol	

Seção 2 (S2)

Fá	
Lá	
Sol	bo o o
Fá	o o o o
Mi	
Ré	o o o
Dó	Up
	From a
Sol	

Seção 3a (S3a)

Fá					ri
Mi					
Ré	Sal	meu	Sal	xá	
Dó	ve	gô	ve	o	
	Xan	rei	meu		
Lá					
Sol					
Fá		se			
Mi					
Ré		nhor			
Dó					
Sol					

Seção 3b (S3b)

Fá	
Mi	
Ré	Tem res
Dó	se co di
	te su
Lá	te as
Sol	a se pa
Fá	ra a
Mi	
Ré	cor gen
Dó	te a
Sol	mar

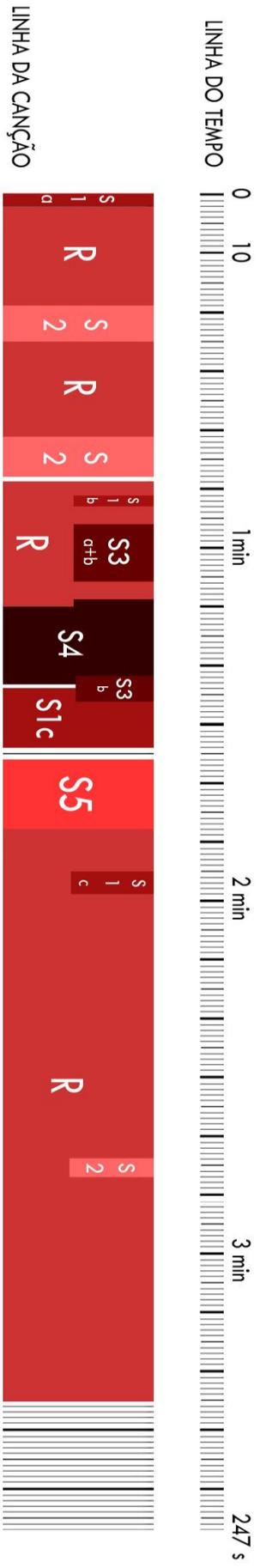
Seção 4 (S4)

Fá	ri ri
Mi	
Ré	xá xá ...
Dó	o o
Lá	
Sol	
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	
Sol	

Seção 5 (S5)

Fá	
Lá	went blue
Sol	you ning king
Fá	then awa tur my skies gra and ta my
Mi	
	a a
Ré	a ay a ay
Dó	y y y y
	a a
Sol	

(Na página seguinte:) seções reinseridas na linha do tempo de *Sunshine*



Anexo B - Lista de arquivos anexos

Esta dissertação é acompanhada de arquivos digitais das cinco músicas analisadas.

1. Rap popcreto.mp3 – Faixa 4 do álbum *Tropicália 2* (GIL; VELOSO, 1993)
2. Colours.mp3 – Faixa 7 do álbum *Wildflower* (AVALANCHES, 2016)
3. Sunshine.mp3 – Faixa 17 do álbum *Wildflower* (AVALANCHES, 2016)
4. Extra Kings.mp3 – Faixa 18 do álbum *Since I Left You* (AVALANCHES, 2000)
5. Subways.mp3 – Faixa 4 do álbum *Wildflower* (AVALANCHES, 2016)