

# DOS PALCOS PARA OS PALCOS: O TEATRO NA CANÇÃO. *IT'S LATE* (QUEEN), SEMIÓTICA E INTERSEMIÓTICA

## FROM STAGES TO STAGES: THEATER IN SONG. "IT'S LATE" (QUEEN), SEMIOTICS AND INTERSEMIOTICS

Fernando Bruno Antonelli Molina BENTES<sup>1</sup>

**Resumo:** Embora acostumados aos primeiros lugares nas paradas de sucesso, é com esta canção - um lado B que não auferiu as posições habituais - que os membros do *Queen* nos chamam a atenção, brindando-nos com uma excelente oportunidade de uma análise sob a luz da semiótica e da tradução intersemiótica. *It's late* afasta-se dos padrões tradicionais das composições, com uma letra que não se encaixa nos moldes costumeiros da poesia, mas que segue as seções de uma peça teatral, expondo o conflito cantado em atos e cenas. Dessa forma, a canção traduz as emoções e os acontecimentos "encenados" por meio de uma série de nuances de andamento, harmonia, vozes e efeitos de guitarra em seus mais de seis minutos de duração. Intentamos, com o presente estudo, compreender quais os signos distintivos que permitiram a transposição de um texto teatral para a linguagem musical, lançando mão, para isso, de vasta leitura abrangendo uma série de teóricos da "transmutação", dentre os quais destacamos Roman Jakobson (1969), Julio Plaza (2003) e Luiz Tatit (1997). Objetivamos, assim, contemplar os estudos da área com mais um exemplar, enriquecendo o repertório e possivelmente contribuindo com alguns esclarecimentos para as futuras produções daqueles que se interessam pela semiótica e disciplinas correlatas.

**Palavras-chave:** *It's late*. Linguagem teatral. Linguagem musical. Semiótica. Tradução intersemiótica.

**Summary:** Although used to being ranked in the top positions in the charts, it is with this song - a B-side that has not gotten the usual positions - that the *Queen* members call our attention, offering us an excellent opportunity for an analysis in the light of semiotics and intersemiotic translation. *It's late* departs itself from the traditional patterns of the compositions, with lyrics that do not fit the usual molds of poetry, but which follow the sections of a theatrical play, exposing the conflict sung in acts and scenes. In this way, the song translates the "staged" emotions and events through a series of nuances of tempo, harmony, voices and guitar effects in its more than six minutes duration. With the present study, we aim to understand the distinctive signs that allowed the transposition of a theatrical text into musical language, using for this purpose a broad reading covering a series of theorists of "transmutation", among which we highlight Roman Jakobson (1969), Julio Plaza (2003) and Luiz Tatit (1997). We aim to attend the studies of the area with one more sample, enriching the repertoire and possibly contributing with some clarifications for the future productions of those who are interested in semiotics and its related disciplines.

**Keywords:** *It's late*. Theatrical language. Musical language. Semiotics. Intersemiotic translation.

### Considerações iniciais

---

<sup>1</sup> Mestrado em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza (Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR). Contato: professorfernandobruno@gmail.com

Décima faixa do álbum *News of the World*, de 1977, e lado B do compacto *Sheer heart attack*, de 1978, a canção *It's late* (74º lugar na *Billboard*) não figura como um dos maiores clássicos do *Queen*, banda acostumada ao *top 10* das paradas de sucesso – posto alcançado com *Killer Queen*, *Bohemian Rhapsody*, *Somebody to love*, *We will rock you*, *We are the champions* e muitas outras de suas obras (*All-time best selling singles*, disponível em <[www.everyhit.com/record4.html](http://www.everyhit.com/record4.html)>, acesso em 04 jun. 2018). Contudo, há alguns traços marcantes dessa longa e variada composição que merecem nossa atenção e constituem-se foco do presente trabalho: sua letra, diferentemente da tradicional linguagem da poesia, segue o esquema de uma peça de teatro, dividida, portanto, em atos e cenas. Estas seções, apoiadas pelos diferentes acontecimentos narrados e pelas nuances de harmonia e melodia que as acompanham, despertam-nos para avaliar a transposição do texto teatral para a canção, arquitetada por seu compositor - o guitarrista Brian May – e delineada pela banda.

Roman Jakobson (1969) foi o primeiro teórico da chamada tradução intersemiótica, ou “transmutação”, em suas próprias palavras, conceito que, de forma bem resumida, pode ser definido por “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais [...] ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (p. 121). Sabemos que há assuntos que permeiam diferentes obras artísticas, permitindo-nos uma série de aproximações temáticas entre peças múltiplas e de origem diversa: William Shakespeare já nos garantia que “são os pequenos acontecimentos diários que tornam a vida espetacular” (CASTRO, 2015, p. 93) e que “a arte é o espelho e a crônica de sua época” (ibid., p. 68). No entanto, a transposição de linguagens - a exemplo de Rembrandt e seus retratos bíblicos, Gaudí e a natureza impressa na arquitetura, ou George Miller e seu cenário apocalíptico *à la* T.S. Elliot nas telas do cinema - são fenômenos que alargam nossa visão, pedindo que a semiótica adentre o horizonte das análises a que procedemos e que a tradução intersemiótica ocupe o primeiro plano em nossas reflexões.

É isso o que intentamos com o presente artigo: por meio de uma breve análise da canção em questão, avaliarmos as características da representação de uma linguagem por meio de outra, esclarecendo quais os procedimentos e recursos musicais utilizados na tentativa de apropriar-se de um texto não musical - a saber, uma peça teatral – transpondo-o para um sistema de signos distinto. Não só as assertivas de Jakobson (1969) nos são úteis para tal; semelhantemente, Julio Plaza (2003), Lúcia Santaella (1980) e Luiz Tatit (1997) nos ajudam a decifrar os signos e códigos para que a leitura proposta seja relevante e contribua para a formação daqueles que se interessam pelas mesmas prerrogativas das quais aqui tratamos.

### ***It's late* – letra e música**

Brian May (1989), indagado acerca de sua composição, afirmou despretensiosamente:

[...] é apenas mais uma daquelas “músicas-que-contam-a-história de-sua-vida”. Acho que retrata várias experiências que eu tive e que acredito que outras pessoas também tiveram. Mas, ainda assim, prefiro dizer que é algo muito pessoal. Dividi-a em três partes: na primeira, em casa, estão o “cara” e sua garota. A segunda parte se passa em algum outro lugar, e, agora, o “cara” está com outra garota – que ele simplesmente ama, mas sem poder amar. Na última parte, lá está ele com sua garota de novo (*It's late* - *Queenpedia*, disponível em <[www.queenpedia.com/index.php?title=It%27s\\_Late](http://www.queenpedia.com/index.php?title=It%27s_Late)>, acesso em 04 jun. 2018, tradução nossa).

Um aparente descaso que acaba por reduzir o verdadeiro impacto da canção, visto que tal descrição não passa de um “lugar-comum” em se falando de letras de música. No entanto, a leitura de tal peça, acompanhada de sua audição, começa a nos revelar a grandiosidade daquilo a que estamos sendo expostos:

#### CENA 1

You say you love me  
And I hardly know your name  
And if I say I love you in the candle light  
There's no-one but myself to blame  
But there's something inside  
That's turning my mind away  
Woh - how I could love you  
If I could let you stay

#### REFRÃO

It's late - and I'm bleeding deep inside  
It's late - ooh, is it just my sickly pride?  
Too late - even now the feeling seems to steal  
away  
So late - though I'm crying I can't help but hear  
you say  
It's late - It's late - It's late  
But not too late

#### CENA 2

The way you love me  
Is the sweetest love around  
But after all this time

#### REFRÃO

It's late - mmm, and it's driving me so mad  
It's late - yes I know, but don't try and tell me that it's  
Too late - save our love you can't turn out the light  
So late - I've been wrong but I'll learn to be right  
It's late - It's late - It's late  
But not too late  
  
- Mm, I've been so long  
- You've been so long  
- We've been so long tryin' to work it out  
- I ain't got long  
- You ain't got long  
- We've gotta know what this life's all about, ooh

#### CENA 3

You're staring at me  
With suspicion in your eye  
You say what game are you playing?  
What's this that you're saying?  
I know that I can't reply  
If I take you tonight  
Is it making my life a lie?  
Oh you make me wonder

The more I'm trying	Did I live my life right?
The more I seem to let you down, yes	
Now you tell me you're leaving	REFRÃO
And I just can't believe it's true	It's late - ooh, but it's time to set me free
Oh, you know that I can love you	It's late - ooh, yes I know, but there's no way it has to be
Though I know I can't be true	Too late - so let the fire take our bodies this night
Oh, you made me love you	So late - let the waters take our guilt in the tide
Don't tell me that we're through	It's late - It's late - It's late - It's late
	It's late - It's late - It's late
	Oh, It's all too late

MAY, Brian. *It's late*. 1977. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/queen/itslate.html>.

Acesso em: 05 jun. 2017.

Erigida por Luiz Tatit (1997), a *semiótica da canção* considera seu objeto de estudo enquanto uma “totalidade”, ou seja, o texto musical é analisado a partir da relação entre seus constituintes de conteúdo (letra) e de expressão (melodia). Nesse âmbito, a peça analisada – em sentido também teatral –, com suporte na declaração de seu próprio autor a esse respeito, intercala os diferentes momentos da narrativa com as diferentes inflexões de voz, melodia, harmonia e andamento. O sujeito da canção é, concomitantemente, a sua única voz, o falante singular, que só sabemos não estar em um monólogo ou contracenando com o mesmo interlocutor – designado por *you* em todos os atos – pela modificação do teor das falas e, principalmente, do refrão: enquanto o primeiro estribilho revela-nos um sujeito não quer ouvir sua garota dizendo que “ainda não é muito tarde” (“I can't help but hear you say – it's late, it's late, it's late, but not too late”), no segundo coro deparamo-nos com o mesmo sujeito, assumindo uma postura de amante apaixonado, implorando para que o interlocutor da vez, em um ato de “salvação”, “não diga que é muito tarde” (“But don't try and tell me that it's too late – save our love, you can't turn out the light”).

Outrossim, não podemos nos esquecer de que a *semiótica* parte do pressuposto de que, independentemente dos traços que particularizam cada texto (o objeto de estudo da semiótica é sempre assim denominado), todos eles possuem uma lógica subjacente geral (MANCINI, 2011). Dessa forma, toda narrativa terá como constituintes o *sujeito*, o *antisujeito* e o *objeto-valor*. Não importa se a história contada é a que preenche os versos de *It's late* – um rapaz em um relacionamento que está muitíssimo próximo do fim, já envolvido em outro caso amoroso, que, paradoxalmente, não prospera – ou um tradicional conto de fadas: as narrativas sempre se

desenvolvem em torno de um protagonista (*sujeito*) em busca de algo (*objeto-valor*), enfrentando, em sua empreita, um antagonista (*antissujeito* – na canção em questão, o próprio sentimento confuso de sua voz; em um conto de fadas, uma bruxa, um lobo malvado, um gigante, etc.).

Esta constatação nos permite avaliar o sujeito de *It's late* em um árduo conflito com suas próprias emoções e com as convenções que tenta estabelecer – “Você diz que me ama, e eu nem bem sei o seu nome” (“You say you love me, and I hardly know your name”) / “Como pude te amar se te deixei permanecer?” (“How I could love you if I could let you stay”) (CENA 1 – interlocutor: sua garota, *tradução nossa*); “Depois de todo esse tempo, por mais que eu tente, só consigo te deprimir” (“But after all this time, the more I’m trying, the more I seem to let you down”) / “Você me fez te amar, não me diga que não há mais ‘nós’” (“You made me love you, don’t tell me that we’re through”) (CENA 2 – interlocutor: outra garota, *tradução nossa*) – na busca por um objeto-valor enigmático: ele não consegue por fim a seu relacionamento, tampouco dar andamento ao caso em que se envolveu, deixando a cargo da avaliação da melodia, da harmonia, e de suas nuances, a revelação de qual era a sua intenção primordial: “É tarde, mas é hora de me libertar [...] deixe o fogo queimar nossos corpos hoje à noite, deixe as águas levarem nossa culpa com a maré” (It’s late, but it’s time to set me free [...] so let the fire take our bodies this night, let the waters take our guilt in the tide”).

Harmonia e melodia complementam o que a letra não nos revela, assumindo importância fundamental não só na representação dos sentimentos do pobre enunciador, mas também na transposição das cenas do teatro para a canção, como veremos adiante. Roman Jakobson (1977) atentava para a íntima relação entre som e sentido, destacando que as relações externas suscitadas por palavras e sons são, constantemente, complementadas por relações internas estabelecidas pelo ouvinte, associações estas que são aptas a sugerir imagens, sensações, etc. Assim, em uma variação compreendendo os acordes “A” e “D”, guitarra e contrabaixo dão o tom lamurioso da introdução, perfazendo juntamente à voz os primeiros versos (cena 1), que assentem, de modo conformista, que o amor já se foi, e, por mais triste que isso possa parecer, não há nada a ser feito a respeito.

A melancólica primeira cena é encerrada por quatro abruptos acordes “A” distorcidos, marcando a primeira entrada da bateria e constituintes de uma espécie de preparação para o refrão, em que ouvimos as vozes dos demais integrantes da banda cantando em coro a frase-título, e a voz principal, propositalmente esganiçada em uma alternância dos acordes “E” e “A”, começar a transparecer o desespero do sujeito. Tendo em mente a intencionalidade do refrão – constituir “uma forma de apreciação empírica da canção” (TATTT, 1997, p. 101) -, e, nesse caso, sabendo estar tal função combinada a um papel de transição, intercalando as diferentes “cenas”

cantadas, temos que o estribilho aparece como uma ruptura, introduzindo a existência de um conflito outro que não o iminente fim de um relacionamento que a primeira cena desvelava. Os três instrumentistas da banda, a partir de agora, passam a percorrer os tortuosos caminhos do segundo encontro de nosso protagonista, um homem que não consegue pontuar o fim ou o princípio dos relacionamentos que está vivendo.

É interessante notar que, embora a melodia que embalava a primeira cena se repita na segunda, a impressão causada no ouvinte por guitarra, contrabaixo e bateria, combinados a uma voz que abusa de sua potência no passeio sinuoso em que transforma a escala de “A”, é muito diversa da perpetrada pela narrativa anterior: o andamento – por conta das marcações de baixo e bateria – parece acelerado, e a melodia – mérito das oitavas altas alcançadas – logra traduzir um sentimento não mais de melancolia ou culpa, mas sim de desespero e entrega. A avaliação sintático-semântica da letra cantada colabora para tal percepção: a espécie de diálogo - falas alternadas - e possibilidades, aventadas na primeira cena, dá lugar, na cena seguinte, à descrição do sentimento da outra garota e da triste constatação a que o sujeito chega acerca de seu próprio papel no relacionamento em questão. O quadro abaixo traz uma comparação entre os versos das respectivas cenas, acompanhados da tradução nossa (em itálico) para uma melhor compreensão:

Cena 1	Cena 2
You say you love me, and I hardly know your name	The way you love me is the sweetest love around
<i>Você diz que me ama, e eu mal sei o seu nome</i>	<i>O jeito que você me ama é o mais doce que existe</i>
And if I say I love you in the candle light	But after all this time, the more I'm trying
<i>E se eu disser que te amo à luz de velas</i>	<i>Mas depois de todo esse tempo, por mais que eu tente</i>
There's no-one but myself to blame	The more I seem to let you down, yes
<i>Eu sou o único a ser culpado</i>	<i>Eu só consigo te deprimir</i>
But there's something inside	Now you tell me you're leaving
<i>Mas há algo “aqui dentro”</i>	<i>Agora você diz que vai me deixar</i>
That's turning my mind away	And I just can't believe it's true
<i>Que está me deixando “louco” (ou “com a cabeça em outro lugar”)</i>	<i>E eu não consigo acreditar que é verdade</i>
Woh - how I could love you	Oh, you know that I can love you
<i>Como pude te amar</i>	<i>Eu sei que eu posso te amar</i>
If I could let you stay	Though I know I can't be true
<i>Se te deixei ficar</i>	Mesmo sabendo que não posso ser verdadeiro

QUADRO 1: Cenas 1 e 2. Autoria própria

Notamos que os versos são, integralmente, construídos por orações de natureza distinta. Ademais, há versos na cena 2 que não encontram pares na cena anterior: o segundo ato é mais longo, sendo encerrado pelos já citados versos “Você me fez te amar, não me diga que não há mais ‘nós’” (“You made me love you, don’t tell me that we’re through”). Na esteira desse raciocínio e adentrando brevemente o terreno da *semiótica greimasiana* (PLAZA, 2003), é correto atribuímos à primeira cena a qualidade de disfórica, ao passo que a cena seguinte assume traços de euforia em seu princípio, distinguindo, em seu fim, o verdadeiro conflito que seguirá pontuando o desenrolar da narrativa: as aflições de seu personagem principal, preso entre dois amores e de mãos atadas pela indecisão.

Por fim, os acontecimentos do último ato são “encenados” a uma grande distância – de tempo e de sentido - dos dois primeiros. Dois recursos nem sempre presentes nas canções, principalmente, em se falando em canções populares modernas (TATIT, 1997) – a *ponte* e o *coda*, que será abordado no próximo parágrafo -, além do indispensável solo de guitarra, parte distintiva e marcante das longas canções dos grupos de *rock*, antecedem e sucedem a cena em questão, fazendo com que o clima (ou *clímax*?) seja, mais uma vez, divergente do que era no princípio da narrativa. Após uma *ponte* em que somos informados de que já é longo o tempo investido por sujeito e garota na relação (“I’ve been so long / You’ve been so long/ We’ve been so long/ Trying to work it out”) – “Eu já tentei muito, você já tentou muito, nós já tentamos muito, que nossa relação desse certo” -, somos apresentados ao possível fim do caso amoroso e da culpa que acomete o protagonista: “Eu não vou mais, você não vai mais, nós temos que saber o que é a vida [...] Você me faz perguntar: eu fiz as coisas certas” (“I ain’t got long / You ain’t got long / We’ve gotta know what this life is all about [...] You make me wonder / Did I live my life alright”).

É na última cena que o conflito fica, aparentemente, próximo de chegar a uma solução: a desconfiança da garota e o silêncio do personagem principal (“You’re staring at me / with suspicious in your eyes [...] I know that I can’t reply”) – “Você está me encarando com desconfiança em seus olhos [...] e eu sei que não posso responder” – possivelmente, deverão desempenhar o papel que a falta de coragem do protagonista não lhe permitiu assumir: “It’s late / but it’s time to set me free” (É tarde, mas é tempo de me libertar). O *coda*, sucedendo o último refrão, é marcado por uma entrada da bateria ainda mais abrupta do que a primeira: uma longa virada do instrumento transforma o andamento da canção de *moderado* em *rápido*, e, por aproximadamente trinta segundos, antes da última intervenção-solo de bateria, somos postos como que a bordo das frenéticas batidas de coração de nosso herói na nova fase de sua vida: fim de relacionamento(s?). E agora?

Por fim, é interessante notar que a análise do objeto como um todo (letra e música) não é suficiente para que todas as lacunas sejam preenchidas. A última oração cantada – “It’s all too late” (“É tarde demais”) – deixa claro que algo terminou. Qual é esse “algo”, se esse “algo” é “tudo”, e, em ambos os casos, “o que virá depois”, cabe à nossa imaginação: “toda definição acabada é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam” (SANTAELLA, 1980, p. 2). Essa curta e significativa citação, utilizada para caracterizar a própria *semiótica*, soa suficiente para descrever a sensação causada pelo fim da narrativa em questão. Entendemos, assim, que a dúvida é, precisamente, a intenção de seu autor.

### **O texto teatral no texto musical**

Sábato Magaldi (1994, p. 8) enumera os elementos da “tríade essencial” do teatro: ator, texto e público. Em sua análise, é o ator quem define a especificidade da ação, movimentando-se sobre um cenário – que, por sua vez, vale-se de caracteres da arquitetura e pintura para sugerir o ambiente propício à atuação e encenação – e lançando mão da palavra, instrumento da arte literária que garante que a comunicação com o público aconteça. O estudioso, no entanto, destaca também que o figurino, a expressão corporal, o jogo de luzes, a música incidental e até mesmo o silêncio são fatores preponderantes “[...] para que o teatro cumpra seu papel. (E) ele será tanto mais válido, artisticamente, quanto da melhor categoria for cada um dos elementos que o compõem e mais feliz a unidade final” (MAGALDI, 1994, p. 11).

Considerando que só nos é possível aferir a verdadeira e completa dimensão do texto teatral a partir de sua encenação - acompanhada e conduzida por todos os elementos que lhes são indispensáveis -, temos que a escolha do autor de *It’s late* pela intertextualidade estrutural com o gênero literário em questão não foi gratuita, casual ou caprichosa, mas que constituiu, possivelmente, uma tentativa de abarcar a pletera de signos do texto teatral por meio dos signos musicais. E, levando em conta essa transposição, é correto afirmarmos que ao cantor foi conferida a função de ator – que ele desempenha não só como portador da palavra, mas também como aquele que utiliza de sua voz para sugerir postura, gestos, movimentos e sentimentos do protagonista – e, aos demais integrantes e seus instrumentos, o *background* que assegura a essência da peça: eles traduzem os ambientes próprios para que tenhamos contato com a ação em desenvolvimento e com a emoção que pontua cada um dos momentos da “peça”. Ator, texto e público se encontram, assim, de forma diferente da habitual, alcançando, porém, a “feliz unidade final” da qual Magaldi (ibid.) nos falara.

Cientes disso e tendo em mente o *Interseccionismo*, a teoria das sensações proposta por Fernando Pessoa – “todo objeto é uma sensação nossa e toda arte é a conversão de uma sensação em objeto. Portanto, toda arte é a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA apud PLAZA, 2003, p. 11) – temos que o dedilhado dos primeiros vinte segundos da canção conferem a melancolia do cenário soturno em que se dá o primeiro encontro, cenário esse que abriga uma namorada confessando seu amor (“You say you love me”) e um namorado culpado de traição respondendo, em pensamentos, que nem mesmo sabe com quem está falando (“And I hardly know your name”). Os quase cinquenta segundos desta cena, embalados por uma discreta guitarra distorcida, deixam claro que algo está faltando – na vida, no coração do ator, e no ambiente cujas luzes podemos imaginar estarem apagadas. Sabemos, empiricamente, que as longas canções de *rock* não podem ser embaladas somente por guitarra e contrabaixo, e, assim, embora presenciemos, nos momentos em questão, o texto teatral em sua integralidade, somos aptos a sentir que a ação dramática ainda não está completa, e que o conflito ainda está por vir.

Após o refrão, no qual toda a banda passa a se fazer presente, contemplamos, por aproximadamente um minuto, a trajetória da ação na segunda cena: desta feita, o tom não é mais melancólico, e, emocionalmente, parecemos estar diante de um protagonista se sentindo pleno – sugestão de todos os integrantes da banda, ao participarem do arranjo para o cenário atual. Além disso, declarações do tipo “The way you love me is the sweetest love around” (O jeito que você me ama é o mais doce que existe), denotam uma completude de sentimentos dissonante dos espaços vazios antes desvelados. As ideias, emoções, a ação e o cenário revelam-se diametralmente opostos ao compararmos cenas 1 e 2.

Os vinte segundos de ponte – momento até então de maior crueza e distorção dos acordes de guitarra - e os longos um minuto e cinco segundos de solo, em que há aceleração de andamento, uso de efeitos múltiplos de distorção e técnicas diversificadas de guitarra, a exemplo do *tapping* (“que consiste em utilizar uma ou duas mãos para “martelar” notas na escala, ligando-as e gerando assim efeito de grande velocidade. Utilizada principalmente em guitarra elétrica” – *O que é tapping*, disponível em <<http://forum.cifraclub.com.br/forum/3/184928/>>, acesso em 02 jul. 2018), parecem configurar a tentativa de construção de um cenário para a narrativa do fluxo de consciência: não há diálogo nesses momentos, apenas as declarações iniciais do cantor afirmando que muito, por muito tempo, já houvera sido tentado – estaríamos, assim, diante de seu caótico pensamento a transitar por cenários tão confusos. Lembramo-nos, a esta altura, de Antonin Artaud (2004), defensor da busca, pelo teatro, de uma linguagem própria e paulatinamente afastada do texto, postulando que o fluxo de consciência dava-se na sonoridade, na visualidade e na experiência estética advinda da combinação de ambos:

A linguagem do teatro é em suma a linguagem do palco, que é dinâmica e objetiva. Ela participa de tudo aquilo que pode ser posto sobre um palco em matéria de objetos, de formas, de atitude, de significações. Mas isto à medida que todos esses elementos se organizam e, ao se organizarem, se separam de seu sentido direto, visando criar assim uma verdadeira linguagem baseada no signo em vez da palavra. (ARTAUD, 2004, p. 72.)

Última cena, e, supostamente, estamos de volta ao primeiro cenário. Todavia, a discreta guitarra dá agora lugar a uma banda completa, recém-saída do solo de guitarra, ainda evidenciando alguns elementos deste (como o uso da alavanca no princípio da letra, como pano de fundo para os primeiros versos entoados: “You’re staring at me with suspicious in your eyes” - “Você está me encarando com desconfiança nos seus olhos”) - e colocando em primeiro plano a “interpretação” em oitavas altas executadas por seu vocalista. O tom de voz mais alto e a maneira mais afetada de narrar os acontecimentos, bem como de aventar novas possibilidades – considerando a ocorrência dessas e sua compatibilidade com o adjetivo a definir o seu caráter – “If I take you tonight, is it making my life a lie?” (“Se eu tomá-la em meus braços esta noite, isso fará de minha vida uma mentira?”) – configuram-se a sugestão de gesticulação diversa, postura distinta e cores novas no já conhecido ambiente. Possivelmente, posto tudo isso, fique mais claro o intuito de Brian May, o compositor, ao preferir o texto teatral à poesia em sua obra: o gênero escolhido conta com um número maior de elementos em sua composição e caracterização, que, na transposição realizada, correspondem à harmonia, melodia e andamento diversos na constituição dos cenários – signos musicais tão fundamentais para a transmissão e compreensão da mensagem quanto as palavras selecionadas para figurar no texto verbal.

Júlio Plaza (2003, p. 19) adverte que “a expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo [...], a natureza se faz paisagem e o mundo uma ‘floresta de símbolos’”. A tríade essencial (MAGALDI, 1994) e as demais linguagens por ela demandadas, bem como as funções emotiva (ator), metalinguística (texto) e apelativa (público) da linguagem verbal requeridas para a compreensão dos espetáculos desse gênero concorrem, em conjunto, para uma apreciação empírica mais profunda e significativa do conflito narrado pela banda: as tensões assumem um maior protagonismo quando analisadas sob um prisma mais eclético de linguagens e seus símbolos. Tal procedimento dá-se em consonância com as assertivas de Roman Jakobson (1969), para quem certos signos podem ser substituídos por outros – “do mesmo código” (p. 40) para uma melhor elucidação da mensagem. Assim, em níveis de *transmutação*, não é errado afirmar que esses signos podem ser complementados por outros, *de outro código*, tencionando que “o resultado geral se

revele, ao passo que o sentido contextual seja determinado pelas conexões com outros signos no interior da mesma sequência” (ibid., p. 41).

E, assim, temos que, por mais que não sejam muitos os elementos físicos para a execução dos signos musicais diversos – voz, guitarra, baixo e bateria –, para a adaptação pretendida, eles cumpriram com excelência seu papel, permitindo-nos fechar os olhos e dar à nossa imaginação o palco para a encenação delineada. Uma poesia, nesse contexto, não atingiria nossa curiosidade e engenho tão em cheio quanto o texto teatral o fez.

### Considerações finais

Reafirmamos, aqui, que *It's late* é uma obra que flerta com o incomum, uma vez que configura-se em um texto teatral musicalizado, diferindo da quase totalidade de seus pares, que, invariavelmente, são poemas embalados por acordes, escalas e pelas vestimentas do ritmo escolhido. Longe de pretendermos afirmar uma superioridade da referida canção sobre outras, intentamos aqui olhar além dessa primeira divergência, investigando que outros pontos de contato poderiam existir entre o texto musical e o texto teatral, não nos contentando com encararmos as escolhas do compositor como mera coincidência ou como alguma forma inominada de resistência e reafirmação de possibilidades.

E o resultado não nos desapontou, tendo em vista que, apoiados principalmente pelas obras de TATTT (1997), JAKOBSON (1969, 1970 e 1977) e PLAZA (2003), pudemos concluir que harmonia, melodia, ritmo e andamento foram elementos cuidadosamente pensados e executados com vistas a proporcionar ao ouvinte uma experiência muito maior do que a de apenas uma oitava; constituíram-se, em verdade, em símbolos que proporcionaram a vivência de acompanhar as três cenas de uma peça teatral pela audição de uma longa canção. Méritos para o *Queen*, banda para quem o teatro é um velho conhecido, afinal, desde o princípio da carreira, seus integrantes acreditavam que “se você quisesse que as pessoas ouvissem seu trabalho, deveria fazê-lo memorável [...] a aparência e o modo de se vestir e como se mexer no palco eram igualmente importantes” (GILMORE, 2014). *It's late*, indubitavelmente, sugere plena conformidade com tal preocupação.

Por fim, acreditamos que o presente trabalho não só alcançou seu objetivo como também tem relevância dentro de seus anseios, constituindo-se um bom exemplar para os estudos nas áreas da semiótica e da tradução intersemiótica, observando, exemplificando e apontando o diálogo e o tráfego existente entre os palcos teatrais e os palcos das grandiosas apresentações de *rock*.

## Referências

*All-time best selling singles*. Disponível em <[www.everyhit.co.uk/qrecord4.html](http://www.everyhit.co.uk/qrecord4.html)>. Acesso em 04 jun. 2018.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org. Jacó Guinsburg, Silvia Fernandes e Antônio Macedo Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASTRO, William. *151 provérbios de Shakespeare*. São Paulo: 101 Edições, 2015.

GILMORE, Mikal. *Queen – eterna majestade*. Revista Rolling Stone, São Paulo, Agosto de 2014. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-95/queen-eterna-majestade#imagem0>>. Acesso em 20 jul. 2018.

*It's late - Queenpedia*, disponível em <[www.queenpedia.com/index.php?title=It%27s\\_Late](http://www.queenpedia.com/index.php?title=It%27s_Late)>. Acesso em 04 jun. 2018

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

\_\_\_\_\_. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

MANCINI, Renata Ciampone. Relampiano. In: LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton. *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 27-42.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1994.

MAY, Brian. *It's late*. News of the world. 1977. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/queen/itslate.html>. Acesso em: 05 jun. 2017.

*O que é tapping*. Disponível em <<http://forum.cifraclub.com.br/forum/3/184928/>>. Acesso em 02 jul. 2018.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

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

Recebido em: 29/07/2018

Aprovado em: 06/08/2018