

## **PIPOCA MODERNA: UM EXEMPLO DE PLANO DA EXPRESSÃO COMO INSTAURADOR DE SIGNIFICADO**

José Américo Bezerra SARAIVA  
Universidade Federal do Ceará

**RESUMO:** *O presente trabalho tem por objetivo mostrar que, em alguns casos, o significado constitui-se como uma resultante do tratamento dado à expressão, isto é, o significado decorre fundamentalmente do material empregado na expressão e de sua organização em texto. A letra da música Pipoca moderna, de Caetano Veloso, será utilizada como exemplo do fenômeno, pois nela o significado é fundado basicamente pelo como o plano da expressão se encontra estruturado.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Função sígnica; plano da expressão; significado.

No modelo clássico da semiótica greimasiana (consubstanciado em Greimas e Courtés, 1979), o nível da manifestação é considerado, por alguns pesquisadores, como um além do percurso gerativo do sentido (Barros, 1988 e 1990), ou, nos termos da referida teoria, a expressão de conteúdos já elaborados nos níveis anteriores, que vão do mais simples e abstrato, o nível fundamental, até o mais concreto e complexo, o nível discursivo, passando pelo nível intermediário, o narrativo. Por conta de suas materialidades específicas, os diversos meios de expressão oferecem, por um lado, possibilidades de tratamento estilístico do conteúdo a ser expresso e, por outro, restrições à expressão dos mesmos (Fiorin, 1994). No entanto, não são considerados como instauradores de significação *per se*.

Na última década o edifício greimasiano passou por alguns rearranjos teóricos, quando, por exemplo, foi enriquecido em mais um nível, o tensivo-fórico, que investiga as primeiras modulações somáticas que fundam o sentido (Greimas e Fontanille, 1993). Este novo enfoque, juntamente com as contribuições de Zilberberg, permitiu a Luiz Tatit (1994, 1996, 1998 e 2001) desenvolver um método para o estudo da canção, tendo como ponto norteador a erigção de um procedimento heurístico que homologa o tratamento categorial dado ao plano da expressão e ao do conteúdo.

Nesta nova fase, o plano da expressão vê-se novamente acolhido no percurso gerativo do sentido, isto é, também fundando o sentido. Para mais detalhes, basta ver a teoria da silabação proposta por Tatit (1994) a partir das observações de Saussure, Hjelmlev e Zilberberg.

Não é propósito deste trabalho entrar em minúcias acerca das postulações de Tatit nem examinar a melodia da canção ora em análise. Pretendemos tão-somente apresentar um exemplo de “letra de música” em que o sentido parece fundar-se primordialmente no plano de expressão. Vamos então à *pipoca*.

### **Pipoca moderna**

e era nada de nem noite de negro não  
e era nê de nunca mais  
e era noite de nê nunca de nada mais  
e era nem de negro não  
porém parece que a golpes de pê  
de pé de pão  
de parecer poder  
(e era não de nada nem)  
pipoca ali aqui  
pipoca além  
desanoitece a manhã  
tudo mudou

### **Do título**

O título é uma notória referência à segunda parte da composição. O lexema *pipoca*, com a seqüência de oclusivas orais, /p...p...k.../, sugere a explosão que marca o momento de ruptura com um estado de coisa anterior, representado pela predominância da nasal /n/<sup>1</sup>.

*Pipoca*, segundo o Aurélio, vem do tupi *pi' poka*, e significa 'estalando a pele'. Segundo Tibiriçá (1984), o termo já significa em tupi o mesmo que em português: 'milho rebentado'. Neste contexto em particular, o termo parece ainda significar 'estalo, estouro', acepção esta reforçada pela aliteração da plosiva /p/, em toda a segunda parte do texto, que vai do quinto ao décimo terceiro verso, e pelo seu emprego um tanto ambíguo nos versos 9 e 10, em que a leitura verbal torna-se possível<sup>2</sup>. Veja-se, por exemplo, que, numa leitura verbal, *pipoca ali aqui / pipoca além* é sujeito oracional em relação ao predicado modalizador *parece*, verso 5. Por outro lado, numa leitura nominal, o sujeito oracional deste predicado é *desanoitece a manhã* e *pipoca* passa a ser uma retomada do título da canção, em que este lexema possui uma leitura nominal inequívoca.

É, com efeito, essa dupla possibilidade de leitura, nominal e verbal, que faz o autor preferir o termo *pipoca* a qualquer das duas formas *pipoco* e *papoco*, existentes no léxico português. Ademais, não é de se desprezar a qualidade das vogais tônica e postônica de *pipoca*, ambas abertas, claras, em contraste com as vogais de *pipoco* e *papoco*<sup>3</sup>. As explosões ficam mais perceptíveis quando da passagem de uma oclusiva oral para vogais abertas, donde resulta mais uma razão para a seleção lexical realizada.

Ao lexema *pipoca* vem adjungir-se o adjetivo *moderna*, que reforça a leitura segundo a qual o texto trata da ruptura entre duas fases, uma primeira, negativa, conforme veremos, à qual se opõe uma segunda, de afirmação, esta considerada moderna em comparação com aquela. *Moderna*, neste caso, significa 'dos tempos atuais ou mais próximos de nós, recente' (Aurélio)<sup>4</sup>.

### **Da composição e dos lexemas**

O texto inicia-se com uma conjunção aditiva, sugerindo continuidade de um estado de coisa anterior, que se perde no tempo, cujo princípio não pode ser delimitado.

Tal estado de coisa sofre uma ruptura a partir da qual se instaura uma nova fase. A conjunção adversativa *porém* marca essa ruptura.

Nesta linha de raciocínio, o texto pode ser segmentado em três partes:

- a) uma primeira que compreende os quatro versos iniciais: principiada pela aditiva *e*, com verbo no pretérito imperfeito e aliteração da nasal /n/;
- b) uma segunda que se estende do quinto ao décimo verso: iniciada pela adversativa *porém*, com verbo no presente (*parece, pipoca*) e aliteração da oclusiva oral /p/;
- c) uma terceira que corresponde aos dois versos finais, que tematizam a passagem de uma a outra fase: com dois verbos, um de valor terminativo *desanoitece*, e outro designando ação acabada *mudou*; e sem aliteração.

O que nos chama em particular a atenção é o efeito aliterante dos lexemas do primeiro e do segundo segmentos, através da reiteração da nasal /n/ e da plosiva /p/, respectivamente.

Não se duvide da consciência da seleção lexical por parte de Caetano Veloso, pois, além de ser patente, o texto ainda nos dá indícios claros disto. Há referência direta aos fonemas oclusivo nasal dento-alveolar, /n/, e oclusivo bilabial surdo, /p/, através das formas *nê* e *pê*, modo pelo qual eles são vulgarmente designados. A intenção de tratar os dois fonemas como formas opostas, com o fito de estabelecer um contraste entre a primeira e a segunda fase do texto, constitui um dos fatores norteadores da seleção lexical operada pelo autor. Veja-se, por exemplo, a oposição *não/pão*. Como justificar a escolha do item lexical *pão*, senão em virtude do fato de ele constituir um par mínimo com *não*, favorecendo assim o contraste entre os dois fonemas?

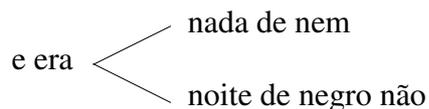
Assim, não há negar a intenção notória do autor em usar o potencial expressivo destas formas ao selecionar, para compor o primeiro segmento do texto, lexemas dos quais conste pelo menos um fonema nasal, preponderantemente /n/. O mesmo se diga quanto à plosiva /p/, no segundo segmento da composição.

Já no terceiro segmento não se constata a presença sistemática de nenhuma destas consoantes, fato que o distingue dos dois outros precedentes.

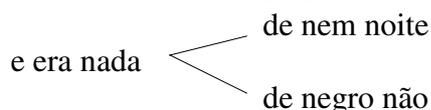
O primeiro segmento do texto, que vai do primeiro ao quarto verso, caracteriza-se pela atualização de formas de valor negativo: *nada, nem, não* e *nunca*. O substantivo *noite* e o adjetivo *negro* também se enquadram nesta valoração negativa, em virtude do sintagma em que se inserem: *nem noite* e *negro não*.

O primeiro e o terceiro versos permitem leituras variadas, de acordo com a estruturação sintática que se atribua a eles. A ausência de sinais de pausa ou de conjunções coordenativas contribuem para isto. Por exemplo, no que concerne ao primeiro verso, temos, entre outras, as seguintes possibilidades interpretativas:

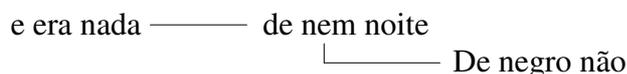
- 1) uma estrutura com dois predicativos coordenados:



2) uma estrutura com dois SPs coordenados:



3) uma estrutura com um bloco predicativo único em que um SP se encaixa em outro:



Ademais, *nada* pode receber uma leitura quantificadora<sup>5</sup>, substantiva ou adjetiva<sup>6</sup>, conforme se o considere como núcleo sintagmático ou, acrescido da preposição *de*, como especificador, o que amplia as possibilidades interpretativas dos aludidos versos.

Tal plurivocidade de leitura, decorrente das diversas possibilidades de estruturação sintática, contribui para o efeito geral de caoticidade, dominante nesta primeira fase do texto.

Acrescente-se a isto que *noite* e *negro* aproximam-se em termos semânticos por apresentarem a propriedade comum ‘escuridão’. Ora, se se admitir que ‘escuridão’ está para ‘negação’, assim como ‘claridade’ está para ‘afirmação’, os lexemas *noite* e *negro* podem ser reunidos, juntamente com os outros lexemas desta primeira parte, sob o mesmo traço genérico: ‘negação’.

Os únicos lexemas que, neste primeiro segmento, não sugerem a noção geral de ‘negação’ desempenham, na verdade, função discursiva bastante clara.

A conjunção inicial, como já dissemos, sugere que o texto é a continuação do que o precede. A forma verbal *era*, no imperfeito, além de ser utilizada na indicação da noção aspectual de duração, se comparada ao perfeito (cf. Camara, 1984, verbete *modo*), lembra a expressão *era uma vez*, consagrada como introdução de narrativas infantis.

Todos estes detalhes parecem contribuir para um único efeito: a instauração, no discurso, de uma fase primeira, algo imprecisa, envolta numa aura de irrealidade, cujo princípio não se pode determinar; uma fase confusa, nebulosa, marcada pela ‘negação’.

A reiteração da nasal /n/ tem por função tornar a seleção lexical ainda mais motivada, uma vez que as consoantes nasais produzem um ‘efeito de véu’ (Delas e Filliolet, 1975), reduzindo a sonoridade das oclusivas orais homorgânicas, tornando-as mais escuras. Assim, também a seqüência fônica reforça o conteúdo e o signo torna-se ainda mais motivado.

No segundo segmento do texto, prepondera a plosiva /p/, como a marcar o momento de ruptura com a fase anterior. Não é por acaso que esta segunda parte principia pela adversativa *porém*, assim como não foi casual a presença da aditiva no início da primeira. A seleção desta adversativa em particular obedece à organização sônica geral da mensagem, que prima por priorizar lexemas aliterantes. No caso específico deste segundo segmento, a plosiva bilabial sugere o momento de ruptura.

A opção por palavras que aliteram é indubitavelmente consciente por parte do autor. Vejam-se, por exemplo, as pistas que ele faz questão de deixar no texto. Além da já mencionada oposição entre *nê* e *pê* e do par *não/pão*, que salienta esta oposição, o sintagma preposicional *a golpes de pê* revela a consciência do autor acerca do poder sugestivo das oclusivas, que podem simular golpes, pancadas.

É, pois, a golpes (*de pê de pé de pão*, monossílabos aliterantes simuladores das pancadas) que a *pipoca moderna parece poder* romper com a fase anterior, referida neste segundo segmento através da inserção parentetizada da frase *e era não de nada nem*, que retoma os três lexemas de valor negativo do primeiro verso e não se sujeita a uma leitura semântica pela soma dos lexemas presentes, como acontece no primeiro segmento, não obstante a diversidade de leitura a que este se submete. O contraste entre as duas fases, o momento de ruptura (*pipoca ali aqui*) e o com que ele rompe, é mais uma vez acentuado.

Repare-se que os advérbios *ali* e *aqui*, juntos, reforçam a puntualidade da ação verbal, localizando-a em termos espaciais, segundo a perspectiva do enunciador. O par opõe-se, em termos estruturais, a *além*, porque aquele conecta-se a uma das ocorrências do lexema *pipoca*, ao passo que este, à outra. *Ali aqui* e *além* opõem-se também semanticamente, pois, a nosso ver, se a intenção fosse estabelecer a distribuição espacial do *pipocar* em relação à pessoa do enunciador, o advérbio mais apropriado seria o *lá*, em virtude de ele, segundo Pontes (1992: 15), indicar o ponto mais extremo no *continuum* espacial, que vai, em termos de proximidade-distância em relação ao enunciador, do *aqui* ao *lá*, passando pelo *ali*<sup>7</sup>. *Além*, portanto, neste contexto, parece significar a transição definitiva para a fase posterior.

Os dois versos finais resumem este processo de transição de uma para outra fase. Veja-se, por exemplo, o verbo *desanoitece*, de valor ‘terminativo’, formado a partir do incoativo *anoitece*. É interessante observar que o prefixo de negação *des-*, quando adjungido à forma *anoitece*, faz com que o processo verbal seja flagrado não mais em seu começo mas em seu término, isto é, o estado de noite encontra-se em seu fim. A intenção parece ser evidente: *desanoitece* é uma forma cognata de *noite*, o que garante a referência ao estado anterior (*e era noite*) e à conseqüente gradativa saída dele (*des - anoitece*).

*Tudo*, no verso final da composição, contrapõe-se à quantificação negativa *nada*. O verbo *mudou* contrasta com a forma verbal *era*, por revestir-se de caráter perfectivo.

Vale salientar que esta análise tem como eixo principal o como foi organizado o plano da expressão. Não fosse essa a organização do material fônico o efeito de sentido não teria sido assegurado. Tem-se aqui um caso claro em que o sentido do texto é fundamentalmente gestado na confluência dos dois planos da linguagem (conteúdo e expressão), com predominância da expressão. Segundo Eco (1986), casos há em que o plano da expressão prescinde do do conteúdo. Se isto se dá efetivamente é caso para investigação futura.

Fortaleza, outubro de 1999.

## REFERÊNCIA BLIOGRÁFICA

- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1990). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.  
\_\_\_\_\_. (1988). *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual.
- CAMARA Jr., Joaquim Mattoso (1984). *Dicionário de lingüística e gramática*. Petrópolis: Vozes.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes.
- DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques (1975). *Lingüística e poética*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix/EDUSP.

- ECO, Umberto (1986). *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1986). *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FIORIN, José Luiz (1994). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. (1979). *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, J. (1993). *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática.
- MATEUS, Maria Helena Mira et alii (1989). *Gramática da língua portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- PONTES, Eunice (1992). *Espaço e tempo na língua portuguesa*. Campinas: Pontes.
- SCHIMÍTI, Lucy Maurício (1889). *Caetano Veloso: memória e criação*. Assis: Universidade Estadual Paulista (Dissertação de Mestrado).
- TATIT, Luiz (1994). *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta.
- \_\_\_\_\_ (1996). *O cancionista*. São Paulo: EDUSP.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê.
- TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas (1984). *Dicionário Tupi-Português*. Santos: Traço.
- VELOSO, Caetano (s/d). *Alegria alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca.

---

**Notas:**

<sup>1</sup> Cumpre observar que a nasalidade tem o poder de causar um ‘efeito de véu’ (Delas e Filliolet, 1975: 157), responsável pelo apagamento das sonoridades orais correspondentes às oclusivas homorgânicas, efeito este a que se costuma atribuir culturalmente a idéia de escuridão.

<sup>2</sup> A propósito desta canção, Schimíti (1989: 209) afirma que se trata de uma letra não-discursiva e que permite ver-se ‘claramente o espoucar de efeitos sonoros, dominando a composição e abafando o estabelecimento do nexos semântico’.

<sup>3</sup> Obviamente não estamos desprezando o caráter menos aberto de /a/ em sílaba postônica, em relação ao /a/, realizado em sílaba tônica. O que salientamos é que, dos vocóides em posição postônica, este é o mais aberto.

<sup>4</sup> Note-se que moderno é, neste particular, o elemento regional, uma vez que *pipoca moderna* é, segundo o próprio autor, uma referência à banda de pífaros de Caruaru, de cuja informação musical nasceu o germe para o movimento tropicalista, capitaneado sobretudo pelas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A esse respeito, Caetano Veloso diz, em seu livro *Alegria, Alegria* (s/d: 160-1): ‘Em 67 Gil passou um tempo no Recife. De lá ele trouxe o pique para o tropicalismo. E, principalmente uma fita cassete com o som da banda de pífaros de Caruaru. Desde então, a pipoca moderna ficou em nossa cabeça, alguma coisa transando entre os neurônios, umas joiázinhas de iluminação. De lá até aqui não perdi a esperança. (...) Sou feliz na pipoca desse canto e isso é muito firme. Estou inteiro quando há esse canto de pipoca moderna.’

<sup>5</sup> Assim entendido, *nada* pertence à classe dos *quantificadores*, que, segundo Mateus et alii (1989: 192-5), é um especificador que serve, como o próprio nome deixa ver, para quantificar os nomes. Incluem-se nesta classe os pronomes indefinidos e os numerais da gramática tradicional.

<sup>6</sup> Os termos *substantiva* e *adjetiva* são aqui utilizados na acepção que lhes atribui Camara (1991: 77-80), que considera o nome sob uma tríplice perspectiva funcional: substantiva, adjetiva e adverbial.

<sup>7</sup> A autora, à página 16, oferece o seguinte quadro representativo das relações semânticas que vigoram entre os advérbio *aqui, aí, ali e lá*, em função da pessoa e da distância:

| Pessoa         | Distância |     |    |
|----------------|-----------|-----|----|
| 1 <sup>a</sup> | aqui      |     |    |
| 2 <sup>a</sup> | aí        |     |    |
| 3 <sup>a</sup> |           | ali | lá |