

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

**PESSOAL DO CEARÁ: A IDENTIDADE DE UM PERCURSO E O
PERCURSO DE UMA IDENTIDADE**

José Américo Bezerra Saraiva

Tese apresentada à Coordenação
do Doutorado em Lingüística da
Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial para a
obtenção do Grau de Doutor.

Fortaleza, fevereiro de 2008.

"Liber, libertas."

Ficha Catalográfica elaborada por:

Laninelvia Mesquita de Deus Peixoto – Bibliotecária – CRB-3/794

Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

lanededeus@ufc.br

S246

Saraiva, José Américo Bezerra

Pessoal do Ceará [manuscrito]: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade / por José Américo Bezerra Saraiva. – 2010.

356 f. ; 30 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2010.

Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

Inclui bibliografia.

1-ANÁLISE DO DISCURSO. 2-MÚSICA E LINGUAGEM 3-PESSOAL DO CEARÁ (MOVIMENTO MUSICAL) – ANÁLISE DO DISCURSO. I- Costa, Nelson Barros da, orientador. II - Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística. III – Título.

CDD (22ª ed.)782.42164014

Esta tese constitui parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Doutor em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca Central da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho desta tese é permitida, desde que seja feita em conformidade com as normas da ética científica.

José Américo Bezerra Saraiva

Tese defendida em 29 de fevereiro de 2008

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (UFC)
Orientador

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes (FFLCH-USP)

Profa. Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (UFPB)

Profa. Dra. Márcia Teixeira Nogueira (UFC)

Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante (UFC)

DEDICATÓRIA

- A meus pais, sempre.
- À minha querida companheira Máira e a meus filhos, Vivi e Bia, força, razão e fé, que em outro lugar não encontro.
- À Rá Guimarães, por ter me ensinado a ler efetivamente aos meus 14 anos.
- À Aline, sobrinha-afilhada, cuja existência é uma celebração à vida.

AGRADECIMENTOS

- À Profa. Dra. Bernardete Biasi Rodrigues, por ter sido a minha primeira orientadora oficial.
- Ao Prof. Dr. Nelson Barros da Costa, por haver levado adiante a função de orientador desta tese.
- Ao Prof. Dr. Paulo Mosânio Teixeira Duarte, por ter tido papel fundamental na minha formação acadêmica até o Mestrado.
- À Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante, pelo exemplo de pesquisadora e pela disponibilidade para ajudar.
- À Profa. Dra. Márcia Teixeira Nogueira e ao Prof. Dr. Leão de Alencar Júnior, por terem participado da avaliação do projeto de tese.
- Aos Professores Doutores Ana Célia Clementino Moura, Marcos Lopes e Orlando Luiz de Araújo, responsáveis pelo envio de material bibliográfico sem o qual este trabalho de tese teria sido mais pobre.
- Aos Professores Doutores Ivã Carlos Lopes e Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, pelas contribuições que deram na ocasião da defesa deste trabalho.
- Ao Saulo, ou Saulinho, menino inteligente, que pautou a melodia das canções aqui analisadas.
- À Cristina Carvalho, pela leitura criteriosa da versão final desta tese.
- À minha família, que soube compreender o momento e só ajudou na consecução deste trabalho.
- À insuperável Máira, que se desdobrou em muitas ocasiões, e aos meus dois filhos, Vivi e Bia, pela compreensão.
- Ao Governo do Estado do Ceará, por ter me concedido um ano de meia bolsa de doutorado através de um de seus órgãos de incentivo à pesquisa.

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos examinar um conjunto de dez canções (melodia e letra) do chamado “Pessoal do Ceará”, grupo de cancionistas cearenses que migraram para o centro-sul do país, no princípio da década de 1970. Temos como escopo averiguar se emerge da análise uma imagem-fim de um enunciador geral que perpassa os textos selecionados, dando identidade ao percurso do grupo e justificando a designação referida, cujas razões são objeto de muita controvérsia.

Para isto, optamos pela abordagem da Semiótica Discursiva, por ela operar com a noção de *discurso em ato*, pela qual a constituição do sujeito-enunciador de cada texto-discurso pode ser acompanhada em seu *dever*, isto é, num fazendo-se ininterrupto mediante o próprio ato enunciativo. Outros dois conceitos-chave da abordagem teórica selecionada, que favorecem esta apreensão dinâmica do ato de enunciar e do sujeito que enuncia, são os de *práxis* e de *instância enunciativas*, que repropõem as relações entre texto e contexto sócio-histórico, dando a elas uma feição dialética, em termos de modos de existência semiótica. Nesta perspectiva teórica, averiguamos se o percurso do sujeito “Pessoal do Ceará” faz sentido, ou seja, se há uma coerência narrativa unindo as diferentes fases do percurso e os seus sujeitos-enunciadores. Feito isto, concluímos pela pertinência ou impertinência da designação.

Para a análise da canção como objeto semiótico sincrético fundado na relação basilar melodia-letra, lançamos mão da teoria semiótica da canção, elaborada pelo semioticista-músico Luiz Tatit. Este teórico chega a um conjunto de categorias passíveis de aplicação tanto no exame do plano da expressão quanto no do plano do conteúdo, como preconizava Hjelmslev. Sob esta ótica, foi possível descrever as imbricações entre as dimensões lingüística e musical, típicas da canção, que concorrem para a construção de um efeito de sentido único, perdido toda vez que se opera a fissão entre melodia e letra para se estudar apenas uma delas.

ABSTRACT

In this work, we intend to examine a set of ten songs (melody and lyrics) of “Pessoal do Ceará”, a group of songwriters from Ceará who migrated to the Central and Southeastern part of Brazil, in the beginning of the 1970’s. Our purpose is to investigate if a general enunciator image emerges from the analysis of the selected texts. Besides, if this image supplies and identity to the route of the group and justifies the referred designation, which has had a lot of controversy.

For this purpose, we choose the Semiotics of the Discourse approach, since it deals with the *discourse in act* notion, through which the enunciator-subject of each text or discourse may be followed along its *becoming*, that is, it appears continuously in the enunciative act itself. Two other key-words of the selected theoretical approach which favor this dynamic apprehension of the enunciative act and the subject who enunciates consist of *enunciative praxis* and *enunciative instance*. These concepts suggest a new relationship between text and social historical context and give them a dialectical feature in regard to the ways of semiotic existence. In this theoretical perspective, we investigate if the route of “Pessoal do Ceará” makes sense, that is, if there is a narrative coherence that joins the different phases of the route and their enunciative subjects. Afterwards, we conclude if the designation is relevant or not.

In order to analyse the song as a syncretic semiotic object based on the fundamental relationship between melody and lyrics, we use the semiotic song theory, that was worked out by the semiotician and musician Luiz Tatit. He suggests a set of categories which not only can be applied in the expression level but also in the content level, such as Hjelmslev conceived. From this point of view, it was possible to describe the imbrications between linguistic and musical dimensions which are typical to the song. Also, this partnership helps the construction of a unique meaning effect, that is lost every time that melody and lyrics are set apart to study only one of them.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	19
1. Breve histórico da semiótica francesa	19
1.1. Semiótica do enunciado	26
1.2. Semiótica da enunciação	31
1.2.1. Práxis enunciativa	34
1.2.2. Instância do discurso	40
CAPÍTULO 2	51
1. Simulacro e sujeito enunciante	51
1.1. Simulacro	51
1.2. Identidade e alteridade	55
1.3. Princípios de uma dinâmica identitária	57
2. Simulacro de locução	65
3. Convergência de propostas	68
4. Sujeito discursivo e interdiscursivo	72
CAPÍTULO 3	80
1. Da semiótica do discurso à semiótica da canção	80
1.1. Discurso como campo de presença	80
1.2. Instância discursiva e práxis enunciativa	84
2. Semiótica da canção	91
2.1. Elementos para a análise de canções	91
2.2. O discurso literomusical como prática intersemiótica	92
2.3. A canção entre a música e a literatura	93
2.4. A canção como gênero: um objeto semiótico sincrético	96
2.5. A construção do sentido na canção popular	97
2.6. Critérios para o exame da melodia	100
2.7. Melodia e letra compatibilizadas	103
CAPÍTULO 4	109
1. Do <i>corpus</i>	109
2. Núcleo passional	114
2.1. A palo seco	114
3. Saída	136
3.1. Ingazeiras	136
3.2. Carneiro	149
4. Chegada	165
4.1. Desembarque	165
4.2. Aguagrande	183

5. Retorno nostálgico	202
5.1. Terral	202
5.2. Longarinas	223
6. Permanência combativa	242
6.1. Apenas um rapaz latino-americano	242
6.2. Alucinação	269
7. Apreensão narrativa	301
7.1. Fotografia 3x4	301
CONCLUSÃO	332
REFERÊNCIAS	338
ANEXOS	346

INTRODUÇÃO

Combinando uma simulação com uma dissimulação, *o discurso é uma trapaça*: ele simula ser meu para dissimular que é do outro.
(Edward Lopes)

A primeira concepção deste trabalho deve sua inspiração à tese de doutorado de Paulo Eduardo Lopes, publicada em forma de livro em 1999, sob o título *A desinvenção do som: leituras dialógicas do Tropicalismo*.

O pesquisador investiga, à luz da semiótica greimasiana (ou discursiva), a ocorrência de duas configurações discursivas¹, a da *caminhada* e a da *canção*, em textos do cenário cancional brasileiro da segunda metade dos anos 60. Mediante a comparação das letras em que estas duas configurações se apresentam, o autor tem por objetivo examinar como cada vertente da Música Popular Brasileira da época as convoca e qual o tratamento dado a cada uma delas.

De saída, Lopes (1999) identifica três vertentes que estão em constante diálogo entre si: a Jovem Guarda, a MPB e o Tropicalismo. No entanto, durante a análise das ocorrências da configuração da *caminhada* nos textos da MPB, sente a necessidade de subdividir esta vertente em dois blocos diferentes, por conta das evidências encontradas no *corpus* analisado. Assim, chega ao seguinte quadro de posicionamentos discursivos em clara relação dialógica: a MPB apostólica, ou engajada, que defendia o canto e a canção como instrumentos a serviço da revolução socialista; a MPB nostálgica, para a qual o canto e a canção assumiam um caráter lúdico-idílico, instaurador de um tempo-espaço no qual era possível refugiar-se para proteger-se da dura realidade cotidiana; a Jovem Guarda, em que o canto e a canção representavam mais um elemento, entre tantos outros, de acesso aos valores burgueses; e o Tropicalismo, em que o canto e a canção serviam tanto para

¹ “As configurações discursivas aparecem como espécies de micronarrativas que têm uma organização sintático-semântica autônoma e são susceptíveis de se integrarem em unidades discursivas mais amplas, adquirindo então significações funcionais correspondentes ao dispositivo de conjunto” (GREIMAS e COURTÉS, [1979] s/d: p. 73). Nas palavras de Fiorin ([1988] 2005: p. 107), “uma configuração discursiva é um lexema do discurso que engloba várias transformações narrativas, diversos percursos temáticos e diferentes percursos figurativos”, como a da “infância”, por exemplo.

denunciar a opressão cultural e seus delegados quanto para desautomatizar os hábitos culturais, ao colocar a percepção da realidade em xeque na sua própria cognoscibilidade.

A cada uma destas vertentes, Lopes (1999) associa a imagem-fim de um sujeito transdiscursivo, uma espécie de instância responsável pelo agenciamento dos valores presentes nas letras das quais constam as duas configurações investigadas. Trata-se do que ele denomina sujeito epistemológico transdiscursivo, adotando sugestão de Greimas e Fontanille (1993). Em outras palavras, trata-se de uma *persona* transdiscursiva única, uma invariante, reconstituída pela análise das letras.

Ao procedermos à leitura do trabalho de Lopes, duas idéias nos acompanharam, ambas diretamente relacionadas ao tema de nossa tese. A primeira foi a de que o quadro descrito por ele não se vê substancialmente alterado no início da década de 70, quando os cearenses começam a despontar no cenário musical brasileiro. Tendo acompanhado à distância os acontecimentos da esfera cancional do final dos anos 60 e sofrido seus influxos, os cearenses não poderiam deixar de se posicionar quanto às questões que então eram consideradas palpitantes. O País se encontrava sob o impacto da censura institucionalizada e recrudescente, patrocinada pelo regime militar, e a questão do engajamento da arte era atualíssima. O tema da distinção entre o que era arte popular e arte erudita pautava freqüentemente as discussões sobre “baixa” e “alta” culturas travadas na “imprensa cultural” brasileira. A presença do elemento estrangeiro e o destino que se lhe deveria dar na cultura nacional não saíra da ordem do dia. A polêmica em torno da identidade brasileira e, na esfera musical, por exemplo, o papel do samba puro como gênero genuinamente nacional ainda era motivo de muita polêmica.

Embora o Tropicalismo tenha, para alguns, rompido com muitos destes falsos dilemas, o contexto sócio-histórico não era favorável à sua superação. Os mesmos temas ainda estavam em debate, conforme se pode constatar pelo depoimento de Gilberto Gil sobre o Tropicalismo, concedido à Revista *Fatos e Fotos*, em 1977, citado por Favaretto ([1979] 2000), de cujo texto extraímos a elucidativa passagem abaixo:

O que é popular, o que não é popular, elétrico e não elétrico. Aquelas coisas todas que se discutiu na época. Vulgar e não vulgar, político e não político, alienado e não alienado. Todo aquele mundo de conceitos, que, aliás, são ainda hoje [destaque nosso] manipulados pela imprensa. O repertório continua o mesmo. (p. 27)

A segunda idéia é a de que seria bastante proveitoso se pudéssemos investigar, à luz da semiótica discursiva, a produção cancional do denominado “Pessoal do Ceará”, principalmente porque tal designação tem sido objeto de muita controvérsia.

Mas, ao contrário de Lopes (1999), não pretendemos partir da suposição da existência do grupo como dotado de uma identidade coletiva. Lopes assim o faz com relação a três das vertentes acima aludidas (MPB, Tropicalismo e Jovem Guarda), porque assume, desde o princípio de seu trabalho, os posicionamentos discursivos que eram dados como estabelecidos pela dinâmica histórico-cultural característica da época. Porém, num ponto mais avançado da pesquisa, premido pelas evidências encontradas no *corpus* analisado, sente-se, como dissemos, no dever de reconhecer dois grupos no que chamou MPB: a MPB nostálgica e a apostólica. No entanto, esta divisão em dois segmentos da MPB também já havia sido esboçada por Menezes ([1982] 2000) em seu estudo acerca da obra de Chico Buarque. Lopes confirma-as em suas análises e convoca outros nomes da esfera cancional brasileira para delas fazer parte.

Lopes tem como objetivo de pesquisa, assim nos parece, examinar os posicionamentos discursivos identificados *a priori*, isto é, dados como existentes já no ponto de partida da análise, abordando o modo como são convocadas as configurações da *caminhada* e da *canção* em seus textos e o tratamento que cada um destes posicionamentos lhes confere.

No nosso caso, ao contrário, é a própria existência de um posicionamento que está em questão. Por esta razão, o nosso foco não é o contexto de produção propriamente dito, embora não deixemos de considerá-lo sempre que necessário.

Para nós, interessam os textos em que uma possível imagem-fim de um sujeito “Pessoal do Ceará” se potencializa na recorrência do dizer no dito, sobretudo quando ela se constrói dialogicamente com base nos simulacros que os textos fornecem, tanto de seu enunciador, quanto de seu enunciatário. Interessa-nos a imagem-fim do sujeito responsável pelo discurso calcada nos simulacros de si e do Outro, este entendido como alteridade da qual a identidade do enunciador se aparta em termos constitutivos. Isto se explica porque a existência do grupo não é uma evidência, tampouco se revela como ponto pacífico entre aqueles que se detêm na questão.

Na verdade, muito se tem discutido se a denominação “Pessoal do Ceará” é apropriada ou não àquele grupo de cancionistas cearenses que saíram do Estado no princípio dos anos setenta.

Por um lado, se partirmos dos depoimentos de alguns dos seus membros, detectamos opiniões divergentes e até conflitantes. Para alguns, não havia nota que os harmonizasse. Eram, na verdade, um grupo que só assim poderia ser tratado em função da origem comum de boa parte de seus componentes. Um grupo heterogêneo, portanto, com propósitos diversos e concepções variadas de seu ofício. Para outros, a questão comum era a da inserção no mercado fonográfico brasileiro, isto é, a profissionalização do grupo, o que demandava certa organização e o desenvolvimento de estratégias para difundir a sua produção. Vistos por este ângulo, os cearenses representavam informação nova no cenário cancional brasileiro da época e, como informação nova, deviam vencer as resistências “naturais” ao novo. Para outros ainda, o elemento aglutinador era o desejo de intervir nas esferas cultural e política, tendo como centro irradiador o campo cancional, que já havia dado provas de sua pujança nestes domínios.

Este panorama se confirma quando lemos, por exemplo, alguns depoimentos para jornais ou revistas da época, como o de Fagner, transcrito em Bahiana (1980), como os de Ednardo, coligidos na página oficial do compositor na internet, ou quando lemos aqueles reunidos por Pimentel ([1994] 2006) e obtidos numa fase posterior ao período “heroico” de consolidação da música cearense no cenário cancional brasileiro. Boa parte dos depoimentos, alguns dos quais colhidos no calor da hora, favorece o acompanhamento da problemática da denominação no seu próprio devir e permite a apreensão das nuances das avaliações realizadas por membros do próprio grupo quanto à etiquetagem “Pessoal do Ceará”.

Por outro lado, se o foco da atenção voltar-se para trabalhos que abordaram o assunto da identidade do cantar cearense, verificaremos que alguns estudos procuram apontar um ou mais traços partilhados pelos membros do grupo denominado “Pessoal do Ceará”, construindo, assim, a nosso ver, uma invariante que se assemelha a um sujeito, um modo de dizer, um *ethos* próprio ao sujeito discursivo ao qual se aplica a denominação em foco: em outros termos, uma imagem-fim do enunciador geral de uma totalidade de discursos.

Assim, Pimentel ([1994] 2006), num estudo de caráter sociológico, pioneiro sobre o assunto, procura situar os cearenses nas polarizações características da produção cultural

do final dos anos sessenta e início dos setenta (a arte e a política, o regional e o nacional, p. ex.) e sugere a atitude de resistência cultural como traço comum e inerente ao fazer cancional do chamado “Pessoal do Ceará”. A seu ver, outros traços identificadores do espaço simbólico de representação e de visão de mundo dos cearenses, direta e estreitamente vinculados à atitude de resistência cultural, são: a urbanidade como código referencial e existencial, como conjunto de influências culturais e musicais; a contemporaneidade dos temas abordados em suas canções; a forte relação amorosa com o lugar de origem; o impulso em migrar; a relação muitas vezes disfórica com o lugar para o qual migraram; o resgate das tradições culturais etc.

Costa (2001), por sua vez, desenvolve o tema em uma secção de sua tese de doutorado, em que identifica elementos comuns à produção dos cearenses. Do ponto de vista verbal, por exemplo, destaca, entre outros, o resgate das tradições populares, a relação amorosa com o lugar de origem, a incorporação de elementos concretistas e o gosto pela intertextualidade. No plano musical, dá relevo ao cultivo das tradições e ritmos nordestinos (maracatu, xote, xaxado, baião e frevo), ao gosto pelo pop-rock inglês e americano, à predileção por harmonias simples, ao modo agressivo e nervoso de tocar violão e ao jeito inovador de cantar. Não se detém, no entanto, muito tempo no assunto, pois o escopo de seu trabalho não se restringe à investigação desta posição enunciativa, mas incide sobre a descrição dos posicionamentos do discurso cancional brasileiro como um todo, mormente a daqueles que ocupavam a cena enunciativa no período de 1973 a 1985.

Carvalho (1984), em trabalho dedicado aos primeiros dez anos da trajetória de Ednardo, registra que a designação “Pessoal do Ceará” teve a preferência de todos, muito embora o rótulo lhes parecesse elitista e discriminatório. Segundo o autor, aceitaram, enfim, o epíteto, na expectativa de que depois as coisas se esclarecessem.

Os estudos supracitados, por conta do enfoque teórico ou da abrangência do escopo, não se detiveram na análise minudente dos textos produzidos pelos cearenses. E, até onde sabemos, não há um trabalho que investigue a produção do “Pessoal do Ceará” a partir da análise exaustiva de um *corpus*, em que se procura identificar invariantes que poderiam, em termos hipotéticos, constituir as evidências necessárias para a postulação de um sujeito transdiscursivo (epistemológico, para Lopes (1999)), um posicionamento discursivo único ou um modo de dizer característico do grupo. O presente trabalho de tese tem por objetivo completar esta lacuna, ao analisar, a partir de uma abordagem semiótica do discurso, os textos produzidos por este grupo de cearenses, nos anos setenta.

Perguntamo-nos se a produção literomusical do “Pessoal do Ceará”, analisada na perspectiva da Semiótica Discursiva, revelará ou não a existência de um sujeito transdiscursivo único, um modo de dizer próprio do grupo assim designado. A questão é saber se o discurso do grupo representa ou não, no cenário musical brasileiro, um posicionamento discursivo singular, forjado num contexto sócio-histórico e cultural de intensos debates, em que cada posicionamento discursivo constrói sua identidade a partir das alteridades que o atravessam e com as quais dialoga, polêmica ou contratualmente.

Como vimos, a questão é controversa. Deparamo-nos com uma diversidade de julgamentos que vai desde o só reconhecimento da origem comum de boa parte dos membros do grupo até a apreensão de um conjunto de traços, de estatuto variado, que dá unidade ao seu fazer artístico. Para colocar o problema sob nova luz é que nos propomos analisar um conjunto de canções na perspectiva da Semiótica Discurso, no intuito de reconstruir o enunciador de cada canção selecionada para análise, a figura-fim criada por cada enunciação particular, para, em seguida, por comparação, averiguar se é possível falar de uma invariante discursiva identificável como sujeito, imagem-fim, do “Pessoal do Ceará”.

É preciso que se diga, desde já, que, emergindo um sujeito transdiscursivo da análise, ele deve ser encarado como efeito de discurso, como sujeito que não tem existência real fora do discurso enunciado. Trata-se, efetivamente, de uma imagem-fim criada no e pelo conjunto de textos analisados, que pode obviamente manter muitas interseções com os sujeitos existentes reais, a totalidade dos membros do grupo ou com parcela dele.

Esta ressalva não deve ser desprezada, sob pena de se crer na existência de um projeto comum compartilhado por todos os membros do grupo. Quer-se dizer com isso que importante, de fato, é averiguar se há uma imagem-fim de um sujeito transdiscursivo único nos textos analisados. A denominação “Pessoal do Ceará”, atribuída ao grupo logo no disco de estréia, pode, de fato, ser uma jogada de *marketing*, como defendem alguns, pode ser uma atitude que responde às solicitações contingentes do momento em que o grupo surgiu e pode até ser fruto do acaso. Não é isto que está em questão aqui. Interessa examinar se as canções que vieram a lume no primeiro lustro dos anos 70, em seu conjunto, contribuíram para a constituição de um *ethos* que se colasse à designação do

grupo (“Pessoal do Ceará”) no imaginário do público ouvinte, sobretudo se levarmos em consideração aquelas canções que exploram as configurações da *imigração*² e da *canção*.

O sujeito decorrente da análise deste recorte discursivo, isto é, dos textos do “Pessoal do Ceará” que exploram as duas configurações em foco, constitui-se, assim, efeito de estilo, ou modo de dizer, que se pode depreender a partir do dito. O postulado básico que nos orienta é o de que todo discurso-enunciado pressupõe a imagem-fim de um sujeito, ou seja, de um *ethos* de seu enunciador, passível de reconstituição a partir das recorrências de um modo de dizer, que, por sua vez, remetem a um modo específico de ser no mundo, isto é, remetem a um sujeito na qualidade de efeito de sentido. Este modo de habitar o mundo, por seu turno, implica as relações intersubjetivas nas quais ele se forja, pois todo e qualquer discurso é fruto de um intenso e constante diálogo com outros discursos.

Neste ponto particular, a semiótica discursiva compartilha da visão dialógica da linguagem elaborada por Mikhail Bakhtin (Bakhtin (Volochinov) [1929] 1995, [1929] 2005 e [1979] 1997), segundo a qual não há discurso totalmente original, isolado na sua eventicidade, realizado no vazio, elaborado *ex nihilo*. Cada enunciação particular é sempre uma atitude responsiva ativa, consciente ou não, ao discurso do outro, do qual o sujeito enunciador não pode ser separado, porque, no mínimo, eles estão sob o efeito das coerções de um mesmo sistema lingüístico ou das mesmas combinações fixadas pelo uso, de cujos repertórios a enunciação se nutre.

A identidade do sujeito enunciador corresponde, então, a um simulacro para cuja construção concorre a presença em discurso da alteridade. Esta alteridade não se apresenta apenas como discurso citado, porque a constituição identitária do sujeito enunciador passa necessariamente pela figura complementar do que ele se dá como representação do outro, mesmo que esta presença não esteja explicitada como discurso do outro, isto é, mesmo que ela não esteja marcadamente separada da voz do enunciador.

O nosso trabalho de tese tem por escopo, enfim, analisar o conjunto dos textos mencionados, tomados *a priori* como uma totalidade discursiva, para apreender as recorrências do dizer, com o fito de averiguar se emerge dele a imagem-fim de um sujeito enunciador único, simulacro de si, construído a partir das relações com o outro.

² *Imigração* será empregado como termo geral que congloba as formas *migração*, *emigração* e *imigração*. Este termo corresponderá, pois, à seguinte definição mínima: “deslocamento orientado do lugar de origem para outro”.

Para cumprir este desiderato, recorreremos à semiótica discursiva, de cujos delineamentos passaremos a tratar no primeiro capítulo. Nele, elaboramos um breve histórico com o propósito de refletir sobre os estágios pelos quais passou a teoria desde seu discurso fundador até as contribuições mais recentes. Neste passeio histórico, o conceito de enunciação, o como se chegou a ele e o papel que ele desempenha no corpo da teoria é o que interessa de perto ao nosso trabalho. Apresentamos ainda neste capítulo as noções de práxis enunciativa e de instância discursiva, caras a uma semiótica do discurso em ato, por serem responsáveis pela dinamização das imbricadas relações entre texto e contexto, no incessante processo de interpretação e de produção do sentido, que caracteriza a semiose.

No segundo capítulo, promovemos o exame de algumas noções semióticas que relacionamos com a idéia de constituição de identidade. Exploramos, por exemplo, os conceitos de simulacro (Greimas), imagem-fim (Discini), dinâmica identitária (Landowski), sujeito e não-sujeito (Coquet), sujeito discursivo e sujeito interdiscursivo (Discini), e assinalamos pontos de convergência teórica entre eles, que podem auxiliar grandemente aquele que se volta para a questão da construção da identidade do sujeito enunciante. É com base em Fontanille (1998 e 1999), e mais especificamente no conceito de *discurso em ato*, desenvolvido no capítulo anterior, que a propositura destas convergências ganha força, pois, como sentencia o autor, enunciar é já tomar posição e, conseqüentemente, construir a identidade de quem enuncia.

No terceiro capítulo, apresentamos a proposta de abordagem da canção popular desenvolvida por Tatit (1994), que irá nortear as nossas análises. Antes, porém, retomamos algumas noções que estão na base desta proposta, como a de tensividade-fórica, por exemplo. Exploramos o conceito semiótico de campo discursivo e reconhecemos que o referido autor opera com esta noção, mesmo que não faça referência explícita a ela. Também neste capítulo, destinamos uma secção para considerações acerca do estatuto da canção popular, definida como objeto semiótico sincrético, e sua relação com outras searas da produção artística: a musical e a literária. Concluimos o capítulo com a apresentação do modelo de descrição da canção popular elaborado por Tatit (1994), que, seguindo as indicações de Hjelmslev e Zilberberg, procura operar com um mesmo conjunto de categorias para dar conta tanto do plano da expressão quanto do plano do conteúdo.

O quarto capítulo, por fim, é dedicado à análise de dez canções, que consideramos representativas do percurso migratório do “Pessoal do Ceará”. Tivemos, porém, a preocupação de abrir uma secção prévia para explicar os critérios de seleção das canções a

serem analisadas. Depois, procedemos ao exame das canções abordando separadamente o título, a letra e a melodia. Esta separação, no entanto, tem um caráter apenas organizacional, pois a análise, assim como o objeto analisado, poderia ser sincrética.

Ao final da pesquisa, esperamos ter reunido elementos que indiquem ou a adequação ou a inadequação do termo “Pessoal do Ceará” para designar aquele grupo de cancionistas cearenses que migraram para o Centro-Sul, na década de 1970, com o intuito de fazer canção e de participar do efervescente mercado cancional brasileiro da época.

CAPÍTULO 1

*Pluralitas non est ponenda sine necessitate.
Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora.*
(Guilherme de Occam)

1. Breve histórico da semiótica discursiva

Quatro anos após a publicação do *Dicionário de semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, [1979] s/d), que dá ordem ao campo conceitual da semiótica francesa, estabiliza sua metalinguagem e passa a constituir ponto de referência para os pesquisadores da área, vem a público um conjunto de artigos, de autoria de Greimas, que reúne trabalhos escritos depois da publicação de *Sobre o sentido* ([1970] 1975). Trata-se de *Du sens II: essais sémiotiques* (1983), coleção de textos em cuja introdução o autor declara a um só tempo a fidelidade ao projeto de pesquisa que anima a semiótica desde o discurso fundador de *Semântica estrutural* ([1966] 1976)¹ e a constatação da mudança pela qual passou a teoria desde sua origem até aquele momento.

Assumindo o “paradoxo”, é o próprio Greimas que explicita o objetivo de *Du sens II*.

*Porque o sobrevôo que tentamos nas páginas que seguem não se inspira num percurso genético acompanhando todas as sondagens do pesquisador, mas numa abordagem gerativa visando a reencontrar, saindo de um ponto de partida para um ponto de chegada, o fio condutor e o sujeito de uma prática semiótica que ultrapassa os esforços particulares.*²

Assim, se acompanharmos o mestre franco-lituano, o conjunto de textos do livro pretende perfazer a caminhada da semiótica francesa, numa abordagem gerativa, estabelecendo dois pontos, um de partida e outro de chegada, e o percurso entre eles, a fim de conferir aos seus diferentes momentos teóricos certo grau de “fidelidade” ao projeto de base, não obstante as mudanças pelas quais vem passando a teoria no fazer coletivo que a caracteriza.

¹ Fiorin aborda o tema do discurso fundador da semiótica francesa em um artigo do livro organizado por Oliveira & Landowski (1995).

² *Car le survol que nous tentons dans les pages qui suivent ne s’inspire pas d’une démarche génétique retraçant tous les tâtonnements du chercher, mais d’une approche générative visant à retrouver, en partant d’un aval vers un amont, le fil conducteur et le sujet d’une pratique sémiotique qui dépasse les efforts particuliers.* (1983, p. 7-8)

Este balanço teórico se impunha, porque os procedimentos analíticos que até então pareciam firmes mostravam-se, naquele momento, abalados por conta das reviravoltas nos paradigmas filosóficos e, por extensão, ideológicos que sustentavam a teoria.

Avanços e recuos teóricos não são incomuns num modelo que tem vocação científica, como é o caso da semiótica, pois, segundo Hjelmslev ([1943] 1975), uma descrição que se pretende científica deve obedecer ao princípio do empirismo, isto é, “deve ser não contraditória, exaustiva e tão simples quanto possível”, sendo que “a exigência da não contradição prevalece sobre a da descrição exaustiva, e a exigência da descrição exaustiva prevalece sobre a exigência da simplicidade” (p. 10)³.

Uma teoria concebida nestes termos está, portanto, longe de se acomodar num espaço abstrato típico de um modelo idealista de realidade, do qual a concretude e a multiplicidade do existente emanariam sob a capa de mera ocorrência. Pelo contrário, o princípio de exaustividade exige da teoria uma constante adequação ao objeto descrito e, por vezes, requer a reformulação da teoria, ou de alguns de seus nichos. Esta reformulação, no entanto, deve prestar contas à coerência global da teoria, sob pena de não se poder falar mais de modelo teórico, de se abdicar de uma explicação globalizante, para cair na simples descrição de fatos discursivos numa espécie de atomismo modificado, como já se viu na história dos estudos lingüísticos.

No nosso entendimento, a construção de modelos teóricos, ou simulacros explicativos, apresenta a dupla vantagem de fornecer um caráter articulado a um conjunto de conceitos e, conseqüentemente, de dotá-lo de certo poder de previsibilidade.

À luz do princípio do empirismo, então, é que se pode refutar a crítica de alguns adversários da semiótica, segundo a qual este modelo prioriza a dimensão conceitual, e seus adeptos timbram em submeter o objeto descrito ao modelo de descrição, sem conferir qualquer independência ao primeiro. Agir assim é cair no sério equívoco de ontologizar aquilo que tem natureza apenas metodológica, como adverte Eco ([1968] 1991). E a semiótica, cremos, não corre este risco.

Aliás, é o próprio Greimas (1983) que assevera que a semiótica com a qual ele sonha, “longe de se satisfazer com a pura contemplação de seus próprios conceitos, deveria

³ O princípio do empirismo está em perfeita sintonia com as proposições de Popper ([1934] 1993 e [1971] 1999) quanto à falseabilidade como critério de demarcação entre teorias.

colocar, a todo instante e a todo preço, a mão na massa e se mostrar eficaz mordendo o real”⁴.

Na feliz expressão de Fiorin:

É preciso alertar que o fazer teórico da semiótica é aspectualizado imperfectivamente, o que significa que não constitui ela uma teoria pronta e acabada mas um projeto, um percurso. Não está facta, mas in fieri. Por isso, a todo momento, está repensando-se, modificando-se, refazendo-se, corrigindo-se. (1999, p. 178)

Estar aspectualizado imperfectivamente equivale a dizer que o modelo teórico da semiótica está num fazendo-se ininterrupto, para o qual concorre o princípio do empirismo.

Na introdução de *Semiótica das paixões* ([1991] 1993), Greimas e Fontanille reforçam o caráter imperfectivo da teoria semiótica e asseveram que uma teoria com objetivo científico não pode deixar de reconhecer suas lacunas e falhas e deve, na medida do possível, procurar preenchê-las.

Por ser a metodologia semiótica: dedutiva, “quanto à forma que assume o desdobramento de seu percurso”, indutiva, “na exploração de sua instância *ad quem*”, e hipotética “em suas formulações epistemológicas *ab que*”, ela não pode se originar de um “gesto fundador acompanhado de uma sequência de deduções teorematizadas” ([1991] 1993, p. 9), mas deve prestar contas à superfície textual, para erigir-se num vai-e-vem entre teoria e prática.

Em outras palavras: a coerência teórica é condição *sine qua non* do modelo semiótico, mas, para dar conta de dificuldades que aparecem na superfície do discurso, o modelo semiótico deve supor outro modo de funcionamento hipotético para o percurso de geração do sentido, inclusive, se for o caso, para o conjunto de premissas que lhe dá sustentação. Estas alterações no funcionamento do modelo constituiriam a base para os desdobramentos hipotético-dedutivos posteriores. Neste ponto, percebe-se que ainda é a observância ao princípio do empirismo que orienta o percurso da constituição teórica da semiótica discursiva.

No *Avant-propos* ao *Semiotique du discours* (1998), Fontanille retoma o assunto da constituição do modelo, seus avanços, seus recuos e as especificidades das pesquisas realizadas sob sua égide. Como deseja elaborar um manual para facilitar o acesso à teoria, ele se vê ante a tarefa de pensar na possibilidade da organização de uma síntese histórica e

⁴ “(...) loin de se satisfaire de la pure contemplation de ses propres concepts, devait mettre, à tout instant et à tout prix, la main à la pâte et se montrer efficace en mordant sur le ‘réel’” (*op. cit.*: p. 7).

teórica da semiótica. Tarefa árdua, pois quem a quiser realizar vai deparar-se com uma quantidade considerável de pesquisas feitas a partir de perspectivas diferentes e, às vezes, até polêmicas⁵. Por isso, e tendo em vista a construção de um manual, Fontanille sugere que se deve aparar as divergências para conservar apenas as grandes linhas de convergência⁶. Neste processo, cada pesquisa particular perde em especificidade, “mas a disciplina no seu conjunto ganhará com isto, assim esperamos, e como se diz hoje em dia, em ‘legibilidade’”⁷.

Neste mesmo *Avant-propos*, Fontanille refere ainda o novo contexto científico no qual as ciências da linguagem se encontram. Um contexto em que as estruturas se tornam “dinâmicas”, os sistemas “se auto-organizam”, as formas se inscrevem em “topologias”, e o campo das pesquisas cognitivas toma o lugar do estruturalismo (1998, p. 10)⁸.

Neste novo contexto, temas exilados do campo das preocupações estruturalistas passam a constituir novo foco de pesquisa. No entanto, estes temas não são novidade em semiótica. Figuravam como parte ainda não explorada de seu objeto de pesquisa, ou porque não havia conteúdos suficientemente sistematizados para dar conta da inteligibilidade destes temas no âmbito da teoria, ou porque a semiótica, fundada na *episteme* estruturalista, desviava-se do “mentalismo” e, conseqüentemente, de todas as questões relacionadas à subjetividade. Assim, alguns temas permaneceram à margem das preocupações semióticas porque eram avaliados como puramente subjetivistas ou “ontológicos”. Neste período, por exemplo, a fenomenologia foi relegada das questões tratadas pela semiótica, muito embora tenha sido fonte constitutiva das reflexões semióticas nos primeiros anos de sua existência. Entretanto, as investigações levadas a efeito pelos semioticistas evidenciavam fenômenos aparentemente exteriores ao discurso, mas que apresentavam uma parcela de contribuição na constituição do sentido.

⁵ Estas perspectivas diferentes e o tom polêmico no âmbito da semiótica francesa podem ser facilmente flagrados no modo como se compõe o tomo 2 do *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (GREIMAS & COURTÉS, 1986), cujos verbetes são assinados por pesquisadores de diversas vertentes da semiótica discursiva.

⁶ Anne Hénault (2006) assume posição análoga quando vê cada fase da semiótica como uma síntese entre antigas e novas proposições teórico-metodológicas.

⁷ “(...) mais la discipline dans son ensemble y gagnera, ainsi que nous l’espérons, et comme on dit aujourd’hui, en ‘lisibilité’” (1998, p. 9).

⁸ No que tange à aproximação entre a semiótica e as ciências cognitivas, Greimas e Fontanille (1993, p. 16) guardam reservas. Para eles, a semiótica tem como valor científico por excelência a coerência teórica e, por esta razão, não deve postular a independência de problemáticas, o que, para eles, frisemos, parece esboçar-se nas ciências cognitivas que assumem uma feição modular.

Tatit (1997) sustenta posição análoga. Para ele, as questões tratadas em *Semiótica das paixões* não são novidade no âmbito da teoria. Na verdade, seus “autores exploraram, em última instância, um lugar teórico que sempre esteve subjacente ao esquema narratológico concebido por Greimas” (p. 13), onde figurava “um elenco de pressupostos mencionados mas muito pouco investigados” (p. 13)⁹.

De acordo com este modo de ver, preferimos não falar em ruptura de paradigma. A semiótica dos anos 80 e 90 caracteriza-se por dar relevo a questões já vislumbradas pelo modelo *standard*, postas à margem por uma ou outra razão. Vencidas as resistências, e dispondo de novos instrumentos de investigação, a semiótica pôde voltar-se para os assuntos que até então haviam permanecido na sombra.

Uma distinção, todavia, pode ser estabelecida entre duas fases da semiótica. Até meados da década de 70, as investigações sobre o sentido foram abordadas predominantemente do ponto de vista do *enunciado*¹⁰. A partir daí, o conceito de *enunciação* ganha relevo teórico e passa a constituir um novo ponto de vista. Segundo Coquet (1997, p. 211), uma semiótica da enunciação, para ele semiótica subjetal, já se esboçava desde a década de 70. Os trabalhos pioneiros de Benveniste ([1966] 1991 e [1974] 1989), que forte influência exerceu na obra de Coquet e, de um modo geral, na lingüística européia, são um claro exemplo disto.

Ao contrário do que postulam alguns, estes dois pontos de vista são complementares, um não substitui o outro. Mesmo Coquet (1997, p. 211), por exemplo, que, no âmbito da semiótica greimasiana, se volta desde muito cedo para as questões da subjetividade na linguagem, não os coloca em competição. Aponta com justeza algumas das insuficiências da semiótica do enunciado, denominada por ele semiótica objetal. Reconhece estes dois pontos de vista como duas abordagens diversas do sentido, mas adverte que a prevalência de um não torna o outro obsoleto. Pelo contrário, para ele, o campo das ciências da linguagem deve dispor de vários aparelhos conceituais.

No entanto, Coquet parece exagerar quando diz que a leitura dos textos de referência da semiótica do enunciado faz perceber certa discordância entre os textos analisados e a teoria semiótica, revelando-se então um forte impacto da teoria sobre a

⁹ Tatit (1997, p. 13) chama a atenção para o fato de que, ao lado dos conceitos de *sujeito*, *objeto*, *destinador* e *destinatário*, conceitos próprios de uma semiótica do descontínuo, a semiótica clássica já se havia com os conceitos de *junção*, *contrato*, *identidade* e *fidúcia*, todos de natureza contínua.

¹⁰ Cumpre destacar que esta primeira fase pode ser acompanhada em suas sub-fases conforme fazem Barros (1995) e Fiorin (1999).

prática descritiva (COQUET, 1997, p. 222). Não cremos, e nesse ponto discordamos de Coquet, que o resultado seja necessariamente este, isto é, que o impacto da teoria sobre a análise discursiva seja determinante na semiótica objetual, pois há de se reconhecer que o texto analisado oferece resistência ao fazer do analista (BERTRAND: [2000] 2003) e, por extensão, ao suposto poder formatador do modelo utilizado por ele. A prática analítica deve, portanto, constituir lugar privilegiado para a avaliação da eficácia da teoria. É na manipulação dos conjuntos significantes, os textos realmente existentes, que se constroem os objetos semióticos, a significação que lhes dá sustentação, e o modelo teórico-metodológico que permite tal prática não deve assumir feições dogmáticas; deve, sim, estar atento às suas lacunas para corrigi-las.

Vale salientar que Coquet (1997), na esteira de Benveniste, propõe uma abordagem dinâmica do texto (linguagem em funcionamento), que deve ser examinado como ato de discurso, como atividade de sujeitos de cujo fazer resulta o discurso-enunciado, este, sim, um já feito, pronto e acabado. Desse modo, o discurso, para ele, pode ser analisado a partir de duas perspectivas: uma estática e outra dinâmica. Fundamentado nas insuficiências que aponta na primeira abordagem, ele opta pela segunda, sem invalidar aquela para a qual reserva a designação *semiótica objetual*.

As análises de Coquet, no entanto, não transcendem o âmbito do texto. Procuram, na verdade, abordá-lo na perspectiva de sua confecção¹¹ e de sua relação com a instância enunciante, que lhe é pressuposta, do ponto de vista lógico, mas que, do ponto de vista existencial, só é apreensível no “fazendo-se” do próprio texto. Sendo assim, Coquet permanece fiel à prevalência do texto sobre qualquer outro elemento na prática analítica. A nosso ver, ele está sendo fiel ao postulado segundo o qual o texto, expressão que manifesta conteúdo, constitui o ponto de partida para todo e qualquer exame da significação. E *texto*, para ele, é definido dentro dos postulados da semiótica estruturalista, se, por estruturalista, entendermos a postura epistemológica que vê o texto como uma “entidade autônoma de dependências internas” (HJELMSLEV, 1975). Senão vejamos:

¹¹ Entenda-se por *confecção* tanto o processo de produção quanto o de interpretação de um texto.

Eu resumirei minha posição assim:

1. o texto é uma organização transfrástica; ele é articulável em unidades significantes;
2. o texto entra no paradigma da distanciação¹²; nós podemos deste modo melhor controlar a multiplicação de suas variáveis.¹³

Pelo exposto, vê-se que tanto a semiótica objetual quanto a subjetal têm no texto seu objeto privilegiado de estudo. Diferem, no entanto, na abordagem que adotam. Para nós, estas duas abordagens são duas formas de ver o texto que estão longe de ser inconciliáveis. Pelo contrário, como já dissemos, são complementares, e as atividades descritivas de uma devem pautar-se pelas da outra, a fim de que estas duas abordagens se unifiquem, na medida do possível, numa abordagem mais geral e integradora.

No que tange a esta questão, preferimos pensar como Greimas e Courtés ([1979] s/d), que, já no *Dicionário de semiótica I*, afirmavam ser a teoria semiótica “mais do que uma teoria do enunciado (...) e mais do que uma semiótica da enunciação” (p. 416). Eles, na verdade, previam como uma das tarefas da semiótica a conciliação deste dois veios de pesquisa numa teoria semiótica geral, por mais que, naquele estágio da teoria, eles parecessem inconciliáveis.

Aqui importa lembrar que Coquet se move dentro da teoria semiótica, lança mão de muitos de seus procedimentos descritivos, e acaba por sugerir temas diferentes dos até então abordados, exatamente porque o objeto analisado não se deixa formatar pelos procedimentos da análise. Novos problemas desafiam o modelo teórico e exigem a abertura de novos nichos de pesquisa em seus domínios. Logo, se efetivamente encarmos a teoria semiótica em sua imperfectividade, é lícito que vejamos nas discordâncias teórico-metodológicas a razão de ser de uma teoria que avança “às arrecuas”, como dizem Greimas & Fontanille ([1991] 1993).

Portanto, é natural que uma teoria que se pensa deste modo volte-se para estágios anteriores do seu desenvolvimento a fim de (re)estabelecer o seu percurso constitutivo. Por isso, nas secções seguintes, vamos refazer, do ponto de vista gerativo, e não genético, a história dos conceitos fundamentais da semiótica, ressaltando desde já a natureza não-exaustiva desta história conceitual. Pretendemos tão-somente traçar um esboço de alguns

¹² Para esclarecimento: seguindo orientação de P. Ricoeur, para Coquet (1997), o texto é um caso particular da comunicação inter-humana e revela uma característica fundamental da historicidade da experiência humana, qual seja, que esta experiência humana é uma comunicação feita na e pela distância.

¹³ Je résumerai donc ma position ainsi: 1. le *texte* est une organisation transphrastique; il est articulable en unités signifiantes; 2. le *texte* entre dans le paradigme de la distanciation; nous pouvons de ce fait mieux contrôler la multiplication des variables. (COQUET, 1997, p. 215).

problemas teórico-metodológicos enfrentados pela semiótica e das soluções apresentadas para eles, com o objetivo de vermos como gradativamente as preocupações com a enunciação vão ganhando corpo na teoria semiótica de inspiração greimasiana.

1.1. Semiótica do enunciado

A semiótica francesa filia-se à tradição saussuriana e hjelmsleviana e tem na obra de Propp o ponto de partida para o conceito de narratividade, central para a teoria.

Greimas viu na obra deste último autor elementos que poderiam permitir a construção de um modelo para a compreensão dos princípios que subjazem à organização dos discursos narrativos de um modo geral. Trata-se da hipótese de *formas universais* organizando a narração.

Esforçando-se por dar uma formulação mais rigorosa às descobertas de Propp, Greimas procura conferir *status* de esquema à noção proppiana de sucessão canônica de eventos, depreendida por Propp a partir dos estudos do conto popular russo. O autor parte de um exame crítico da noção de *função* proppiana, para interpretá-la como enunciado simples que põe em relação actantes. Em seguida, propõe um esquema de enunciados narrativos que pudesse constituir a base para a elaboração de uma gramática, entendida como modelo de organização e de justificação das regularidades encontradas nas narrativas.

Uma distinção, no entanto, se impunha. Trata-se da que estabelece a diferença entre *ação* e *acontecimento*. De acordo com Greimas (1983), a ação está vinculada apenas a um sujeito que se interessa por organizar o seu fazer, isto é, a um “actante interior”, enquanto o acontecimento pressupõe um “actante exterior” à ação, que, num primeiro momento da teoria, foi identificado ao narrador, mas que, dada a complexidade das tarefas que executa, foi alçado à condição de observador¹⁴.

Nestes termos, a ação passa a ser um programa de fazer, cujo *sujeito performador* corresponde a uma *posição sintática*, que, dependendo do lugar que ocupa na narrativa, desempenha o papel de sujeito ou adjuvante, destinador-manipulador ou destinador-julgador. Tem-se desta forma uma sintaxe apta a fornecer os meios para conceber-se o

¹⁴ Greimas e Courtés ([1979] s/d) definem o *observador* como “o sujeito cognitivo delegado pelo enunciadador e por ele instalado, graças aos procedimentos de debragem, no discurso-enunciado, em que é encarregado de exercer o fazer receptivo e, eventualmente, o fazer interpretativo”.

esquema narrativo como um todo organizado de programas de base que subordinam programas de uso.

O modelo narratológico de Propp é submetido a uma nova avaliação e passa a ser encarado como um encadeamento de duas histórias, cujos sujeitos desenvolvem percursos distintos e opostos. O herói é, então, o sujeito cujo percurso vai ser prioritariamente acompanhado em seu desenrolar, e seu estatuto resulta da operação moralizante do narrador ou do observador. A sintaxe semionarrativa, assim, passa a ser vista como uma estrutura binária elementar em que dois sujeitos se confrontam de modo polêmico ou contratual, estabelecendo um espaço no qual se dão os deslocamentos do objeto-valor. Com isto, estavam postos os elementos fundamentais para a definição topológica da narrativa. Todavia, a questão dos deslocamentos dos objetos entre os sujeitos da narrativa exigia um reexame das relações entre estes e aqueles.

Para escapar a uma definição psicológica ou ontológica do sujeito, lança-se mão do primado da preeminência da relação sobre os termos. Assim, o sujeito passa a ser definido a partir de sua relação com um objeto-valor. Com efeito, tanto o sujeito quanto o objeto são termos que só existem como resultantes da relação que entretêm um com o outro. A circulação dos objetos, assim, passa a ser encarada como uma sequência de conjunções e disjunções do objeto com os sujeitos. Tem-se aqui a noção de *sujeito de estado*, definido a partir de sua junção com um objeto-valor.

Porém, o sujeito de estado é uma noção estática e axiológica e não garante a circulação do objeto-valor. É necessário postular então um *sujeito do fazer* como operador sintático, complementar ao primeiro e responsável pela mudança dos estados na sequência narrativa. No nível de superfície, o sujeito de estado e o sujeito do fazer podem aparecer sincretizados num mesmo ator ou estar manifestados por atores diferentes. Isto, no entanto, não é pertinente no nível narrativo de descrição.

Outros pontos pediam, ainda, reflexão. Na análise de narrativas diversas, ocorria que alguns sujeitos se mostravam mais capazes de estar conjuntos com os objetos desejados que outros, e isto podia ser traduzido como uma questão de competência destes sujeitos. A competência, como carga modal distribuída no interior do enunciado modulando seu valor, incide tanto sobre o sujeito do fazer, constituindo sua *competência modal*, quanto sobre o objeto. Ao incidir sobre o objeto, define o sujeito de estado em seu *modo de existência*, em virtude da relação que se estabelece entre estes dois termos. Abre-

se, aqui, um campo de estudo para as modalizações do enunciado, do sujeito do fazer e do objeto, a partir das modalidades básicas do /querer/, do /dever/, do /poder/ e do /saber/.

Neste momento da teoria, firma-se o conceito de *esquema narrativo canônico* como uma sucessão de fases em relação de pressuposição. A fase central do esquema é a da *performance*, da alteração de um estado narrativo em outro, operada pelo sujeito do fazer. Para realizar esta mudança de estado, o sujeito do fazer deve tornar-se capaz, isto é, deve adquirir as modalidades do /poder/ e do /saber/ fazer, na fase da *competência*. Porém, esta sobredeterminação modal não motiva o sujeito à ação. É fundamental que o sujeito do fazer /deva/ e/ou /queira/ realizar a *performance* em foco, para que ela se efetive. Por isso, uma fase anterior é concebida por pressuposição: a fase da *manipulação*. A fase que sucede a *performance*, em que o fazer do sujeito é avaliado e julgado, é a da *sanção*.

Estas fases, assim concebidas e dispostas, garantem um ordenamento lógico e hierarquizado ao esquema narrativo, que passa a ter poder de previsibilidade, inexistente na noção propiana de sequência canônica de eventos.

Em poucas palavras: a noção de esquema narrativo compreende uma estrutura em que estados de coisa (relações entre sujeitos de estado e objetos-valor) são alterados, ou não, por um sujeito do fazer. Tais alterações dependem tanto do valor investido nos objetos quanto da competência modal do sujeito do fazer e de sua disposição quanto ao /dever/ e ao /querer/. A sequência de conjunções e disjunções entre sujeitos e objetos vê-se ainda condicionada aos contratos polêmico-contratuais estabelecidos entre os sujeitos da narrativa. Obtém-se assim um modelo de descrição das trocas dos objetos-valor entre sujeitos numa narrativa.

O modelo *standard*¹⁵, no entanto, não se restringe à análise da estrutura narrativa. Nele, concebe-se o discurso como um todo cujo processo de significação poderia ser observado a partir de um conjunto de níveis de invariância crescente do sentido, invariância que aumenta do nível superficial para o nível profundo. Trata-se de pensar o discurso em seu *percurso de geração*, desde o nível mais elementar, em que a significação assume uma estrutura simples, mas abstrata, passando pelo nível narrativo, em que os valores do primeiro nível são inscritos nos objetos e desejados pelos sujeitos, até chegar ao nível discursivo, onde se dão os investimentos temáticos ou figurativos das estruturas

¹⁵ Usamos a expressão *standard* apenas significando modelo relativamente estabilizado. Com ele não operamos um juízo de valor. Esta ressalva se faz oportuna porque, no *avant-propos* do segundo volume do dicionário de semiótica, Greimas e Courtés (1986) já chamavam a atenção para a ambigüidade com que o termo era empregado.

narrativas anteriores, para enfim manifestar-se numa linguagem. Assim simulado, o percurso gerativo do sentido se constitui de níveis de significação que vão do mais abstrato e simples para o mais concreto e complexo. Pela ordem de invariância de sentido, estes níveis se dispõem do seguinte modo: fundamental, narrativo e discursivo.

Neste ponto, a teoria semiótica já reúne os conceitos basilares para a análise de textos à luz de um percurso gerativo de sentido. Tem-se a estrutura elementar de significação, que, organizada em termos de *quadrado semiótico*, permite a observação e a explicitação das categorias estabilizadas e estabelecidas de maneira lógica no texto. Tem-se a noção de *percurso gerativo*, que prevê um percurso de adensamento do sentido, segundo o qual uma categoria como *vida x morte* seria rearticulada no nível narrativo em termos de enunciados narrativos de junção (conjunção/disjunção), estados de coisa, que, por sua vez, seriam transformados por enunciados de fazer. Estas estruturas narrativas, por sua vez, sofreriam novo investimento de sentido no processo de sua *discursivização*, isto é, receberiam uma cobertura temática que, posteriormente, poderia receber um investimento figurativo, mediante a actorialização, a temporalização e a espacialização daquelas estruturas.

Além dos conceitos centrais de *quadrado semiótico* e de *percurso gerativo*, há o de *narratividade*. Este último, alicerçado na noção de actante, constitui o princípio mesmo de inteligibilidade do texto (FONTANILLE, 1998, p. 83). Ou seja: na medida em que a narratividade, participando de uma lógica do descontínuo, é definida como “uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes” (FIORIN, 2005, p. 27), o processo de análise de um conjunto significativo reside na observação das transformações ocorridas desde o patamar mais concreto do texto até o mais abstrato, num percurso “ascendente”.

Para Fontanille (1998), a lógica narrativa se impõe como solução viável, quando se deseja ultrapassar na análise de textos os estreitos limites da frase e se quer postular um princípio de organização geral do discurso. Esta lógica permite, por exemplo, estabelecer ligações entre elementos distantes entre si, que muitas vezes estão mascaradas numa estrutura sintagmática em virtude da sucessão de suas unidades. Esta sucessão, portanto, acaba por condicionar as possibilidades de segmentação do texto, e o liame entre unidades distantes na cadeia sintagmática pode escapar à atenção do analista.

Pelo procedimento de comutação em cadeia sintagmática que adota, a lógica narrativa conduz à detecção dos contrastes, das oposições, entre os termos que estão

localizados em pontos diferentes na cadeia de um discurso. De acordo com esta lógica, as diferenças apreendidas num texto devem ser interpretadas em termos de *transformações* entre dois conteúdos, situados em lugares diversos do discurso, sendo que, na passagem de um lugar para outro, uma categoria é transformada, modulada, deformada ou invertida. Conforme assevera Fontanille (1998, p. 83), esta lógica conduz ao princípio de que, “num discurso, o sentido não é apreensível senão através de suas transformações”¹⁶.

É preciso, no entanto, fazer uma distinção entre a noção de narratividade *stricto sensu* e narratividade *lato sensu*. A primeira é uma característica dos discursos narrativos, que se organizam em formas figurativas, que, por sua vez, se manifestam nas narrativas-ocorrência. A segunda é propriedade de todo discurso, o seu princípio organizador mesmo, em que a noção de *transformação* não pode ser reduzida à de mudança narrativa. O conceito de transformação encontra-se assim generalizado, passando a significar simplesmente transformação semântica, e as transformações narrativas *stricto sensu* tornam-se um caso de figura possível das transformações discursivas. Deste modo, o conceito de narratividade é homologado à noção de transformação semântica. E, se a significação só pode ser apreendida como diferença decorrente de uma transformação semântica, a narratividade erige-se como princípio da própria apreensão da significação.

Todavia, o modelo gerativo de sentido, calcado na noção de narratividade, não explicita, por exemplo, como as estruturas semânticas do nível fundamental são constituídas e convocadas para o discurso. Ou seja, não aborda o problema da enunciação, instância em que se operam a seleção, a organização, a disposição e até a deformação das categorias presentes no discurso. Não permite igualmente apreender a razão por que são constituídas as relações semânticas apresentadas no texto.

Estas insuficiências não comprometem substancialmente o modelo nem sua eficácia descritiva quando o foco do analista é o enunciado. Quando, porém, a atenção se volta para a enunciação, como instância pressuposta pelo enunciado e responsável por sua constituição, o modelo se revela restritivo. No entanto, o processo de generalização do conceito de narratividade, que passou a ser concebida como princípio de inteligibilidade dos discursos, permite dar um salto qualitativo e fundar a semiótica do discurso.

Nesta mudança de foco, algumas correções de rota então se fizeram necessárias. As estruturas enunciadas, por exemplo, passam a ser encaradas como a resultante de um

¹⁶ (...) dans un discours, le sens n'est saisissable qu'à travers ses transformations.

conjunto de operações, e a atenção do analista volta-se para o próprio ato de enunciação, cujo conjunto de procedimentos gera o discurso-enunciado.

Além disto, as estruturas discretas apresentadas no discurso passam a ser observadas como modulações tensivas e graduais, pré-condição para a prática semiótica da categorização do vivido e sua instauração na linguagem. A *percepção* constitui-se como ponto de reflexão para a semiótica, porque é nela que se opera a passagem do contínuo para o descontínuo, quando se engendram as categorias sobre as quais se irão erigir as bases do sentido, os sistemas de valor e, conseqüentemente, os conjuntos significantes que são os textos. Uma primeira formalização desta nova problemática encontra-se ensaiada em *Semiótica das paixões*, livro em que Greimas e Fontanille ([1991] 1993) investigam as pré-condições do sentido, o patamar tensivo-fórico de geração do sentido e os estados de alma. Tais temas permitem à semiótica abordar a enunciação como ato pressuposto pela existência do enunciado.

A temática da enunciação, no entanto, vai tomando corpo pouco a pouco no seio da semiótica francesa, até culminar com a adoção do conceito de *instância discursiva*, como um lugar teórico em que se operam os procedimentos para a constituição do sentido. Dizemos teórico porque, para a semiótica francesa, a esta instância não se tem acesso senão pelo plano da expressão que manifesta um dado discurso. Em outras palavras, esta instância, complexa por definição, dada a diversidade de variáveis que nela intervêm, é sempre pressuposta pelo enunciado, e só se tem acesso a um seu simulacro, reconstruído a partir do que é efetivamente manifestado.

A seguir, procuramos fornecer um esboço de como a temática da enunciação foi se sedimentando no corpo da semiótica discursiva.

1.2. Semiótica da enunciação

As preocupações com a enunciação foram tomando corpo nos estudos semióticos paulatinamente. Conforme diz Bertrand ([2000] 2003), a história da lingüística francesa, e da semiótica de inspiração lingüística, em particular, passa por três grandes fases, que podem ser representadas, *grosso modo*, por três palavras-chave.

Como já vimos, pode-se dizer que a primeira fase, nas décadas de 1960 e 1970, se caracteriza pela presença da palavra *estrutura*. Nela, a semiótica encontra-se fortemente

marcada pelas concepções saussurianas, revisitadas e radicalizadas por Hjelmslev ([1943] 1975), fonte de inspiração para os postulados greimasianos. Os lingüistas desta primeira fase procuram investigar a língua como forma, independentemente do sujeito da fala. Focalizam o sistema da língua e procuram descrever, de modo objetivo, os mecanismos estruturais que o constituem. Nos estudos dos textos, igual procedimento era adotado: a subjetividade era simplesmente alijada da descrição.

Destaca-se nesta fase o firme propósito de eliminar da descrição qualquer dispositivo que remetesse ao sujeito da fala, por receio do retorno de um tratamento psicológico ou ontológico do sujeito aos estudos do texto. Em nome de uma abordagem objetiva do texto, a enunciação é vista apenas como instância que converte as potencialidades paradigmáticas do sistema em processo sintagmático. À luz desta perspectiva teórica é que se deve procurar compreender a frase “Hors du texte n’a pas de salut”, muitas vezes citada e fonte de inúmeros mal-entendidos, dado que ela foi cunhada a partir da concepção estruturalista do discurso, própria da semiótica dos primeiros tempos.

A segunda fase, que já se inicia na década de 1970, gira em torno da palavra *enunciação* e tem na figura de Benveniste um seu precursor. Aqui, a preocupação com a instância produtora do enunciado, instância logicamente pressuposta pela existência do enunciado e apreensível através das marcas que ela deixa nele, passa a ocupar o centro da cena. Num procedimento diferente do estruturalista da primeira fase, os lingüistas, aqui, dão relevo ao exercício da fala, passam a ver a linguagem como atividade enunciativa, determinadora do estatuto das formas lingüísticas. No dizer de Bertrand, nesta segunda fase “triumfa a pragmática, convidando a olhar o sentido ‘em ação’, na esteira da famosa obra de Austin, *Quando dizer é fazer*, que pôs em evidência a dimensão performativa da linguagem” ([2000] 2003, p. 78).

A terceira fase, na década de 1980, é marcada pela palavra *interação*. Os lingüistas desta fase priorizam a dimensão interativa, dialógica e conversacional, da linguagem. Assumem que a compreensão e o estudo da linguagem não podem ser levados a efeito sem que se considere a dimensão intersubjetiva como constitutiva do discurso. Desta forma, eles se opõem à concepção egocêntrica que caracterizou a fase precedente.

Com efeito, a semiótica discursiva não teve o seu campo de investigação substancialmente modificado, como já vimos, mas ampliado, uma vez que as preocupações com relação à enunciação e à interação redimensionaram o modelo semiótico,

incorporando áreas de pesquisa que, segundo muitos semioticistas, já estavam embrionariamente previstas no modelo clássico.

Os avanços atuais da semiótica discursiva tendem a ampliar ainda mais o alcance do modelo, por isso pode-se falar numa nova fase. Na década de 90, espaços teóricos foram abertos no modelo para dar conta da edificação do valor a partir da percepção. Assim, foi postulado um nível tensivo-fórico, reintrodutor do contínuo e das tensões não discretizáveis nas preocupações semióticas, nível este que repercute em todos os pontos da cadeia gerativa dos sentidos e tem forte influência na fase da figurativização, esta já se constituindo uma simulação da própria percepção¹⁷.

É nesta linha de raciocínio que devemos compreender a seguinte passagem de Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001), quando tematizam o *devoir* como principal característica da enunciação: “Admitamos, a título de premissa, que a predicação”, e a referenciação, ousamos acrescentar, “se aplique a um ‘espaço tensivo’ organizado em torno de um centro dêitico” (p. 154). Em outras palavras, enunciar é organizar o espaço tensivo em torno de um centro sensível, é construir um campo discursivo com cujo núcleo as grandezas convocadas mantêm relações tensivas.

Para o semioticista, este centro é um efeito-fim, convergência das relações de sentido recorrentes em uma dada totalidade discursiva; e mais que apontar para um sujeito empírico como origem do discurso, este centro o cria. O sujeito enunciante, assim, não corresponde a uma instância fonte, cuja existência precede o ato linguageiro. É, na verdade, uma decorrência dele. É por isso que os autores fazem questão de assinalar que “o ‘eu’ semiótico não se reduz ao ‘eu’ lingüístico: o ‘eu’ semiótico é um ‘eu’ sensível, afetado, muitas vezes atônico, quer dizer, comovido pelos êxtases que o assaltam, um ‘eu’ mais oscilatório que identitário” (*op. cit.*: p. 128).

Portanto, este centro dêitico não deve ser tomado apenas como uma estrutura formal. É mais um invólucro sensível, o corpo-próprio de Merleau-Ponty ([1945] 1999), a que só se tem acesso, na análise, através da apreensão das astúcias da enunciação¹⁸ e do simulacro, imagem-fim, de um sujeito enunciante, cujos procedimentos enunciativos,

¹⁷ Silva (1995), por meio da metáfora da metamorfose, tenta apreender a constituição da base figurativa de toda semiose possível. Assim, aproxima-se de Peirce (1995), que vê o processo da semiose como uma “transformação” contínua envolvendo um objeto dinâmico, um representâmen, um objeto imediato e um interpretante, quando assinala que “exagerando um pouco, diria que na transformação de uma experiência em signo ocorre uma metamorfose fundadora. Metamorfose porque não fica tudo da experiência no signo, uma forma nova que é uma redução; fundadora porque está nas raízes da semiose.” (1995, p. 32).

¹⁸ Expressão tomada de empréstimo ao livro *As astúcias da enunciação*, de Fiorin (1996).

sobretudo as operações de convocação de grandezas para o discurso e sua conversão nos diferentes níveis gerativos do sentido, constroem uma voz própria, com um tom específico, isto é, um modo singular de habitar o espaço social e com ele interagir.

De acordo com esta abordagem, o esforço dos semioticistas deveria concentrar-se na operação de passagem do “texto-relato” para o “texto-discurso” (COQUET, 1997, p. 23), para flagrar a enunciação concebida como ato. De uma concepção para outra, o texto, ainda compreendido como organização transfrástica, vê-se irremediavelmente ligado a uma ou mais de uma instância enunciante. Neste contexto teórico, merece destaque especial o conceito de práxis enunciativa, que apresentamos a seguir.

1.2.1. Práxis enunciativa

A práxis enunciativa é a operação que articula a estrutura, o uso e a história. A distinção entre *langue* e *parole*, apresentada no Curso de Lingüística Geral (SAUSSURE: [1916] s/d), perde sua eficácia metodológica, por separar de modo radical o social do individual, e surge a noção de instância enunciativa, lugar de mediação onde são articulados as virtualidades do sistema e os usos repertoriados na cultura, num dado ato de fala, visto a um só tempo como individual e social. Tudo se passa como se o sistema, funcionando como estrutura de possibilidades combinatórias, tivesse algumas destas possibilidades sedimentadas pelo uso, e a práxis enunciativa, nos atos de fala concretos, convocasse esses produtos do uso, que passariam a exercer um papel coercitivo referentemente ao próprio fazer discursivo. A história então desempenha papel crucial. É ela, na qualidade de práxis enunciativa, que fecha a estrutura e deposita na memória de uma comunidade lingüística os produtos do uso para convocações posteriores. Esses produtos, por sua vez, se depositam no sistema da língua na qualidade de primitivos, compondo o discurso social, tecido por configurações já prontas, blocos pré-moldados e prontos para serem reutilizados.

Disto resulta que a fala, antes concebida como exercício livre e individual da língua, passa a ser duplamente condicionada. Deixemos a esse respeito a palavra com Bertrand ([2000] 2003, p. 87):

Podemos, pois, dizer que “o cerceamento de nossa condição de homo loquens” se fundamenta em duas ordens de restrições que determinam a realização do discurso, as imposições a priori das categorias morfossintáticas e os limites, de ordem sociocultural, impostos pelo hábito, pelas ritualizações, pelos esquemas, pelos gêneros, e até pela fraseologia, que moldam e modelam, sem que o saibamos, a previsibilidade e as expectativas de sentido.

A fala, portanto, não pode mais ser encarada como exercício soberano de um fazer solipsista, nem a língua deve ser concebida como um todo fechado, um sistema abstrato de puras relações, infenso aos efeitos do uso a curto prazo. Esta simples polarização não mais se sustenta. Na verdade, cumpre substituir o conceito dicotômico *língua/fala* por uma tricotomia, em que se interpõem, entre a fala e o sistema, os produtos do uso que o locutor atualiza em seu discurso e que tornam a comunicação eficaz, como, aliás, sugerira Hjelmslev (1991, p. 84) ao distinguir esquema, norma e uso.

Assim entendida, a práxis enunciativa opera um vai-e-vem entre sistema e discurso. Na versão “figural” e dinâmica de Zilberberg e Fontanille ([1998] 2001), ela gerencia as formas de convivência das grandezas convocadas para o discurso e seus modos de presença, conferindo ao discurso uma espessura, uma profundidade. Para estes autores, que redimensionam, em alguma medida, as postulações de Greimas, tal mecanismo pode ser traduzido em termos de modos de existência das grandezas em discurso, grandezas estas que estariam co-presentes, mas em diferentes graus de profundidade. Acompanhem-os neste ponto:

- 1) *As formas semionarrativas (o sistema) constituem a competência enunciativa **virtual**;*
- 2) *A primeira operação da práxis é a convocação dessas formas em discurso, isto é, uma primeira ativação-seleção no percurso gerativo, que as **atualiza**;*
- 3) *Os produtos dessa convocação são de duas ordens: por um lado, ocorrências, que se **realizam** em discurso; por outro, **praxemas** (os tipos, particularmente), os quais são **potencializados** pelo uso;*
- 4) *Os produtos **potenciais** ou são postos em memória (em disponibilidade, de algum modo), ou são **realizados** por uma nova convocação em discurso;*
- 5) *Estes experimentarão, então, dois devires diferentes: ou são convocados para serem **virtualizados**, isto é, “denunciados” em prol de uma reabertura da combinatória virtual; ou, ao contrário, são por sua vez **realizados** em ocorrências, desde que o discurso explore diretamente as formas canônicas disponíveis.*

Fundamentados nesta concepção dinâmica de práxis enunciativa, que joga com o sistema, o uso e a história, Zilberberg e Fontanille ([1998] 2001) assim prosseguem:

Os modos virtualizado e potencializado correspondem ambos ao estado latente das formas disponíveis, à linguagem “em potência”, segundo Guillaume, ao “sistema”, segundo Hjelmslev. Convém provavelmente distinguir o “virtual”, puro pressuposto sistêmico do discurso, e o “virtualizado”, obtido por desprendimento de um praxema; do ponto de vista da análise discursiva, porém, esses dois modos se superpõem de maneira exata, na medida em que – memória da coletividade (sistema virtual) ou memória das operações do discurso (grandezas virtualizadas) – ambos aparecem como a memória da práxis enunciativa. Em contrapartida, os modos atualizado e realizado correspondem ao estado manifesto, à linguagem em ato, ao “processo”, segundo Hjelmslev. (p. 175)

Nesta dinâmica entre sistema e processo, representada aqui pela práxis enunciativa, as grandezas convocadas para o discurso são dotadas de uma profundidade enunciativa em função de seus modos de existência superpostos em discurso: virtual, atual, potencial e real. A fala, como ato individual de utilização da língua, já dizia Greimas (1976, p. 51-52) “se fixa e se cristaliza pelo uso, dando origem, por redundâncias e amálgamas sucessivos, a configurações discursivas e estereótipos lexicais que podem ser interpretados como tantas outras formas de ‘socialização’ da linguagem”¹⁹.

A práxis enunciativa ganha, assim, primazia, e a enunciação passa a ser encarada como “este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”, conforme propusera Benveniste ([1966] 1989, p. 82). Mas este “ato individual” se dá sob a coerção dos produtos do uso, que podem ser, por sua vez, revogados e transformados por práticas inovadoras, desde que seus novos produtos sejam assumidos pela práxis coletiva, colocados à disposição para novas convocações, para serem, novamente, desgastados e revogados. Assim, este “ato individual”, do qual fala Benveniste, se dá sob a égide da intersubjetividade, isto é, o próprio exercício individual da língua implica, como condição de sua existência, a relação constitutiva com o outro.

Não é pertinente, portanto, dizer que a história não constitui foco de interesse para os estudos da semiótica discursiva. Pelo contrário, já no *Semântica estrutural* ([1966] 1976), Greimas, como lexicógrafo que foi, demonstra a preocupação de organizar o núcleo sêmico de um lexema (*tête*) a partir de seu uso efetivo, das ocorrências devidamente atestadas. Afinal de contas, para ele, o uso refere-se à estrutura fechada pela história, e, ao mesmo tempo, nenhum sistema significante esgota as possibilidades de combinatória teórica do universo semântico, havendo, pois, sempre “uma margem de liberdade mais que suficiente às manifestações ulteriores da história” (p. 146). Aqui, mais uma vez, se

¹⁹ [La parole] se fige e se gèle à l’usage, donnant naissance, par des redondances et des amalgames successifs, à des configurations discursives et des stéréotypies lexicales qui peuvent être interprétées comme autant de formes de “socialisation” du langage.

evidencia o propósito de Greimas de ocupar-se da interdependência entre sistema e processo, como postulara Hjelmslev.

Por outro lado, a fala não é completamente determinada pelo uso social. O conceito de práxis enunciativa, conforme vimos, confere-lhe um espaço de liberdade individual que atua no momento da discursivização, a cada enunciação particular. Isto quer dizer que o sujeito que enuncia mantém relações tensivas com o sistema e com o legado estabelecido pelo uso, pela história. Nestes termos, o sujeito da enunciação, aquela instância pressuposta pelo enunciado, se constitui no e pelo próprio ato de enunciar, como efeito de sujeito, passível de reconstrução pela análise do conjunto de procedimentos adotados numa totalidade discursiva.

Como se vê, a enunciação individual não pode ser pensada fora do imenso corpo de enunciações coletivas anteriores, cujas estruturas significantes, já sedimentadas pelo uso, tanto tornam possível quanto determinam qualquer enunciação particular. Como diz Bertrand ([2000] 2003, p. 87);

Há sentido 'já-dado', depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações lexicais, fixado nos esquemas discursivos, controlado pelas codificações dos gêneros e das formas de expressão que o enunciador, no momento do exercício individual da fala, convoca, atualiza, reitera, repete ou, ao contrário, revoga, recusa, renova e transforma.

A enunciação passa então a ser concebida como um ato mediador entre o sistema social da língua e sua discursivização particular, realizado por um dado indivíduo mediante regulação intersubjetiva. E o sujeito do discurso, do ponto de vista semiótico, apresenta-se, assim, como uma instância virtual cuja existência teórica impõe-se para explicar as operações de convocação paradigmática e conversão sintagmática da linguagem. Para Greimas, esta instância virtual, mediadora entre o paradigmático e o sintagmático, é um actante, portanto, um sujeito sintático, que convoca as estruturas do sistema e manipula-as ao construir as estruturas sintagmáticas do discurso.

Mais do que simplesmente identificar a instância do discurso como este lugar de mediação, Greimas (1976), num período em que os estudos sobre a enunciação em semiótica eram ainda embrionários, já chamava a atenção para o caráter dinamizador que a instância de discurso desempenha no processo de sintagmatização das formas paradigmáticas.

O que se passa nesse lugar de mediação não é somente uma atualização da língua que se efetuará pela convocação, na cadeia sintagmática, de tais ou tais termos virtuais, com exclusão de outros termos, diferenciais, suspensos e todavia necessários ao processo da significação; é também a adoção de certas categorias semânticas – como a asserção e a denegação, a conjunção e a disjunção, para citar as mais evidentes – necessárias para permitir que o sujeito assuma o papel de operador que manipula e organiza os termos convocados, nem que seja apenas para a construção de enunciados elementares, por meio de processos chamados de predicação. O sujeito do discurso é, portanto, aquela instância que, segundo concepção saussuriana, não se limita a assegurar a passagem do estado virtual ao estado atual da linguagem: ele aparece como o lugar em que o ser da linguagem se transforma em um fazer lingüístico, o sujeito do discurso pode ser chamado, sem metáfora, de produtor do discurso.²⁰

No entanto, é na passagem infra que melhor podemos constatar a atualidade do pensamento do mestre franco-lituano. O reconhecimento do sujeito falante²¹ como instância enunciante competente que dinamiza o sistema, ao constituir-se, ao mesmo tempo, como lugar em que a língua se atualiza e lugar em que o discurso se virtualiza, leva Greimas (1976) a sugerir:

Sem levar muito longe esse tipo de extrapolação, pode-se e provavelmente deve-se inverter a problemática, revalorizando a performance discursiva; fazendo notar, por exemplo, que no plano do exercício individual da linguagem as competências localizadas são adquiridas e aumentam graças às práticas discursivas, que, no plano social, as estruturas sintáticas são susceptíveis de transformações e, por conseguinte, que – em limites a serem definidos –, o sujeito competente do discurso, sendo uma instância pressuposta pelo funcionamento deste último, pode também ser considerado como um sujeito em construção permanente, se não um sujeito a construir.²²

²⁰ Ce qui se passe en ce lieu de médiation, ce n'est pas seulement une *actualisation* de la langue qui s'effectuerait par la convocation, dans la chaîne syntagmatique, de tels ou tels termes virtuels, à l'exclusion d'autres termes, différentiels, suspendus et pourtant nécessaires ou processus de la signification; c'est aussi la prise en charge de certaines catégories sémantiques – telles que l'assertion et la dénégation, la conjonction et la disjonction, pour ne parler que des plus évidentes –, nécessaires pour qu'il soit permis au sujet d'assumer le rôle d'opérateur manipulant et organisant les termes conviés, ne serait-ce que'en vue de la construction des énoncés élémentaires, par des procédures dites de prédication. Le sujet du discours est donc cette instance qui ne se contente pas, selon la conception saussurienne, d'assumer le passage de l'état virtuel à l'état actuel du langage: il apparaît comme l'endroit où se trouve monté l'ensemble des mécanismes de la *mise en discours de la langue*. Situé en un lieu où l'*être du langage* se transforme en un *faire linguistique*, le sujet du discours peut être dit, sans que cela soit une mauvaise métaphore, producteur du discours. (GREIMAS, 1976, p. 11)

²¹ Convém destacar que Greimas (1976) procura diferenciar o *homem* que fala do *homem que fala*. O primeiro é um sujeito ontológico em cujas propriedades está, entre outras, a de falar. O segundo é um sujeito que se faz como sujeito de fala, isto é, um sujeito criado pelo discurso, a partir da relação de pressuposição que se estabelece entre discurso e sujeito. É nesta última acepção que se deve aqui compreender a expressão *sujeito falante*.

²² Sans pousser aussi loin ce genre d'extrapolations, on peut et probablement on doit inverser la problématique, en revalorisant la performance discursive; en faisant remarquer, par exemple, que sur le plan de l'exercice individuel du langage les compétences localisées s'acquièrent et augmentent grâce aux pratiques discursives, que, sur le plan social, les structures syntaxiques sont susceptibles de transformations et, para conséquent, que – dans des limites que restent à préciser - le sujet compétent du discours, tout en étant une instance préssupposée par la fonctionnement de celui-ci, peut être considéré comme un *sujet en construction* permanente, sinon à construire. (GREIMAS, 1976, p. 11-12)

Assim, sendo o sujeito discursivo uma instância mediadora entre o sistema e a sintagmatização deste em discurso, podemos pensá-lo como um ponto dêitico em cujo centro entram em tensão o sentir, individual e/ou coletivo, e as coerções de natureza sócio-histórica. O sujeito é, assim cremos, forjado na relação com o outro, determinado pelo contexto sócio-histórico, sim, mas, ao mesmo tempo, um sujeito que se individualiza na exata proporção de sua interação com esse mesmo contexto, um sujeito que mantém relações dialéticas com as coerções do meio em que vive, um sujeito individualizado pelo feixe de vivências (por mais que estas sejam coletivas) porque único e irrepetível. Não é diferente a posição que Fiorin (2006) adota quanto ao sujeito na interpretação que faz do dialogismo bakhtiniano:

O mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais. Os enunciados, construídos pelo sujeito, são constitutivamente ideológicos, pois são uma resposta ativa às vozes interiorizadas. Por isso, eles nunca são expressão de uma consciência individual, deslocada da realidade social, uma vez que ela é formada pela incorporação das vozes sociais em circulação na sociedade. Mas, ao mesmo tempo, o sujeito não é completamente assujeitado, pois ele participa do diálogo de vozes de uma forma particular, porque a história da constituição de sua consciência é singular. O sujeito é integralmente social e integralmente singular. Ele é um evento único, porque responde às condições objetivas do diálogo social de uma maneira específica, interage concretamente com as vozes sociais de um modo único. A realidade é centrífuga, o que significa que ela permite a constituição de sujeitos distintos, porque não organizados em torno de um centro único. (p. 58)

Este sujeito, assim compreendido, isto é, como tensão que tem lugar no ato enunciativo, deixa marcas no discurso, mais ou menos explícitas, através das quais ele, sujeito da enunciação, pode ser reconstituído, senão em sua inteireza, pelo menos parcialmente. Em outros termos, o sujeito da enunciação é uma resultante da análise. Ele não é homologável ao ser existente “real”, cuja complexidade é inapreensível. Trata-se sempre do simulacro do sujeito pressuposto pelo enunciado. Aqui, a semiótica francesa se encontra bem próxima das postulações de Merleau-Ponty ([2005] 2006), para quem, parece-nos, a consciência de si é um construto sempre renovável a cada nova enunciação.

Sejam quais forem as condições exteriores – corporais, psicológicas, sociais – das quais depende o desenvolvimento da consciência, e mesmo que esse se faça apenas pouco a pouco na história, aos olhos da consciência de si adquirida, a própria história da qual ela provém não passa de um espetáculo que dá a si mesma. Uma inversão de perspectiva acontece diante da consciência adulta: o devir histórico que a preparou não estava antes dela, só existe para ela, o tempo durante o qual ela progredia já não é tempo de sua constituição, mas um tempo que ela constitui e a série dos eventos se subordinam à sua eternidade. Esta é a resposta perpétua do criticismo ao psicologismo, ao sociologismo, ao historicismo. (p. 318-319)

Se o instante da enunciação for comparável à eternidade merleau-pontyana, à qual se subordina a série dos eventos reconstituídos, então seu sujeito se constrói no próprio ato de enunciar, ele se faz ao fazer, isto é, ao construir o enunciado, procedendo às convocações do repertório discursivo sócio-historicamente depositado pelo uso em memória e atribuindo-lhe uma forma discursiva particular em cada texto. Esta operação enunciativa pressupõe um lugar teórico no qual ela se dá. Este lugar teórico é a instância de discurso, assunto da secção que segue.

1.2.2. Instância de discurso

Falar em práxis enunciativa é admitir a precedência do ato enunciativo sobre seus actantes. É assumir o discurso como um fazer, ou melhor, como um fazendo-se, na mediação entre as formas semionarrativas e sua realização em discurso.

Assim, o actante da enunciação, sincretismo de enunciador e enunciatário, só pode ser reconstituído com base no objeto-enunciado. Os indícios para a reconstrução do sujeito de uma totalidade de discurso devem ser buscados nas recorrências do dizer no dito.

Assumindo este modo de ver, é que vamos buscar em Fontanille (1998), Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001) e Zilberberg ([2002] 2006) alguns conceitos para pensarmos a reconstituição do sujeito enunciante do discurso, sendo o discurso aqui encarado como ato a partir do qual o actante da enunciação se singulariza ao dizer, no e pelo dito.

Fontanille (1998), por exemplo, postula que o primeiro ato do enunciador ao enunciar seu discurso é tomar posição, ao mesmo tempo perceptual e afetiva, quanto às grandezas enunciadas, ou seja, seu primeiro ato é o de posicionar-se com relação ao que enuncia. Por este ato, o enunciador cria um campo discursivo ao seu redor.

Retomando o axioma da fenomenologia de Merleau-Ponty ([1945] 1999) e adaptando-o à semiótica, Fontanille defende que “enunciar é tornar presente alguma coisa com a ajuda da linguagem” (1998, p. 92). Assim, enunciar guarda semelhança com perceber, porque a percepção, para a semiótica, já se constitui como linguagem na medida em que ela é significativa. Este “tornar presente”, por sua vez, pressupõe um corpo capaz de sentir a presença. Ora, se estivermos atento ao primado semiótico da predominância da relação sobre os termos, deveremos admitir que a própria presença, entendida como conjunto de grandezas convocadas em um dado discurso, é constitutiva de um corpo, o

primeiro actante da enunciação para o qual a presença se dá como tal. Então, se, do ponto de vista (onto)lógico, o corpo próprio, este primeiro actante da enunciação, é um pressuposto do discurso, a sua reconstituição só se pode efetivar pela análise do discurso, este visto como campo de presença pressuponente do corpo de seu enunciador. Assim, este corpo se constitui como centro de referência sensível que reage à presença do entorno. É por esta razão que Fontanille (1989, p. 93) assevera que “a *dêixis* do discurso (o espaço, o tempo, e assim o ator da enunciação) não é uma simples forma; ela está ao mesmo tempo associada a uma experiência sensível da presença, uma experiência perceptível e afetiva”.

Aqui, é importante mencionar, mais uma vez, a contribuição de Coquet (1997), cujos estudos exerceram forte influência no tratamento das questões enunciativas no âmbito da semiótica discursiva. Para Coquet (1997), a atividade significativa propriamente dita é inseparável da experiência concreta da fala, e o discurso é o ato fundador do sujeito, que, ao enunciar, enuncia-se a si mesmo e se afirma no e pelo discurso. Sua teoria da significação prioriza o sujeito e encara o discurso como ato, ao fundar, no seio da proposta greimasiana, uma semiótica enunciativa de cunho fenomenológico, sobretudo pelo papel que o corpo nela ocupa como fonte primeira da significação. Vejamos sumariamente os seus principais postulados.

Para Coquet (1997), o universo de significação se funda sobre uma base actancial, e seus actantes devem ser definidos mediante a posição que ocupam e as transformações a que se sujeitam quanto ao ato perceptivo e ao ato enunciativo. Segundo o autor, concebem-se três actantes posicionais: o *primo-actante*, o *segundo-actante* e o *terceiro-actante*.

O *primo-actante* apresenta-se dividido em duas instâncias: o *não-sujeito* e o *sujeito*. O *segundo-actante* designa o objeto implicado pelo ato do discurso, e o *terceiro-actante* é a instância de autoridade de poder. Centremos, por ora, a nossa atenção no *primo-actante* e nas relações entre as duas instâncias que o compõem por conta do papel que o corpo nele exerce.

No âmbito do *primo-actante*, o *não-sujeito* é a instância que apenas predica, sem a assunção deste ato. A predicação operada por ele resulta de sua relação direta com os objetos por meio das qualificações derivadas das sensações e percepções recebidas. Uma vez que “o tempo da experiência e o tempo do julgamento não são simultâneos”²³, o *não-sujeito* simplesmente desempenha sua função como instância da percepção e é anterior ao

²³ (...) “le temps de l’expérience et le temps du jugement, ne sont pas superposables”. (COQUET, 1997, p. 16)

ato de assunção das estruturas da linguagem, próprio do *sujeito*. A noção de *não-sujeito* equivale à noção de *corpo*, ou *corpo próprio*, na medida em que sua atividade constitui a base permanente para a enunciação do sujeito, cuja assunção do percebido implica, no ato enunciativo, o desligamento da imanência sensível, a projeção para fora dela e o estabelecimento de uma distância entre o *eu-que-sente-e-percebe* e o *eu-que-enuncia*²⁴.

As reflexões de Coquet contribuíram enormemente para alterar o ponto de vista da semiótica sobre a enunciação, e seu modo de encará-la não se incompatibiliza com as postulações greimasianas, muito embora a semiótica dita estrutural cuidasse de apreender o sentido a partir do enunciado efetivamente realizado, pronto e acabado.

Bertrand ([2000] 2003) também defende o ponto de vista de que a diferença entre as duas semióticas (objetal e subjetal) pode ser minimizada. Segundo ele, se não nos prendermos aos problemas suscitados pela diferença de metalinguagem, a oposição dos dois paradigmas pode ser atenuada. Acompanhem-lo em suas considerações.

(...) a relação entre as duas instâncias do não-sujeito e do sujeito retomaria o primado do ele sobre o eu, tal como defende Greimas na fórmula já citada: “o ‘ele’ é, ao lado do cavalo, uma das grandes conquistas do homem”. Na perspectiva greimasiana, a invenção do ele é assimilada à debreagem, que rompe a imanência do sujeito consigo mesmo, tal como a exprimem a disposição passional e a linguagem emocional, o grito e o estupor, partilhados pelos animais e pelos homens. O ego é, pela assunção que lhe permite dominar a significação, um eu que, no ato da asserção, retoma-se, projeta-se, assume-se e se faz ele. (p. 107)

Enunciar é, pois, tomar posição, é construir versões sensíveis e inteligíveis do mundo, é criar perspectivas a partir das quais o vivido se apresenta sempre redimensionado pelo próprio ato enunciativo. Zilberberg ([2002] 2006, p. 194), a este respeito, é categórico: “o discurso não descreve: a todo instante, ele toma posição e sanciona”.

O discurso toma posição simplesmente porque não há como enunciar um processo sem considerar a sua focalização sob, pelo menos, quatro focos enunciativos diferentes: o aspectual, o de perspectiva, o diatésico e o modal. Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001) lançam mão do processo *eu danço* para exemplificar. Mostram, por exemplo, que, na enunciação deste processo, pode-se: 1) focar a sua fase incoativa: *eu me ponho a dançar*;

²⁴ O muito citado e, por isso, desgastado poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, descreve este fenômeno característico do ato de enunciar. Reproduzimo-lo aqui para efeito de comparação: *O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. // E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm. // E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração.* (PESSOA, 1986, p. 98-9).

2) topicalizar o sujeito agente: *sou eu quem dança*; 3) adotar a diátese factiva: *a música me faz dançar*; e 4) aplicar-lhe o foco modal de caráter cognitivo: *eu sei dançar*. Estas seleções estão sob o controle da instância de discurso, que, realizando-as, efetiva-se, no mesmo ato, como campo de discurso, com um centro e seus horizontes. Aqui, passamos a palavra aos autores, pois não lograríamos ser mais preciso e sucinto.

O foco em perspectiva (a topicalização) e o foco diatésico (ativo, passivo, factivo etc.) dizem respeito à orientação informativa ou actancial do processo, e modulam em consequência o “fluxo de informação” de um sujeito de enunciação considerado como uma instância perceptiva, ao mesmo tempo caracterizada pela direção (o ponto de vista que ele adota) e pela intensidade e tempo de seu foco (as modulações do fluxo de atenção). O foco modal, assim como a aspectual, são focos mediatos, parciais e indiretos do processo. Uns e outros baseiam-se na imperfeição e no efeito particularizante de todo “foco”, a aspectualização e a modalização ainda mais do que os dois primeiros. (p. 247)

Eles explicam:

Com efeito, a perspectiva temática e a diátese escolhem um “primeiro plano” para fixar a atenção, mas as outras grandezas, mantidas no plano de fundo, não desaparecem da cena atualizada em discurso. Em contrapartida, a aspectualização desiste de tratar o processo como um todo, e segmenta-o para realizar apenas uma das fases, ficando as outras potencializadas (quando são “requisitadas” pela primeira) ou então virtualizadas (quando são excluídas pela primeira), conforme o caso. Quanto à modalização, ela se baseia mais particularmente na potencialização do processo, na medida em que a consideramos não sob o ângulo de sua realização em discurso, mas sob o das condições prévias desta realização: “eu devo dançar” suspende de fato a atualização do processo em si, em proveito de um de seus pressupostos, a condição deôntica. (p. 247)

É com base nestes postulados que se pode afirmar, com Zilberberg e Fontanille, que todo discurso toma posição. Apenas a força das coerções, estabelecidas pelo sistema ou pelo uso, é capaz de inibir, mas não suprimir, a expressão da subjetividade do corpo do sujeito que enuncia.

Por outro lado, um dos papéis do sujeito da enunciação, salientemos, é re-sensibilizar, no próprio ato enunciativo, os produtos das enunciações anteriores com os quais ele dialoga. Pode-se dizer que o discurso sanciona as grandezas convocadas para ele já no nível profundo da geração do sentido, sobredeterminando os termos da estrutura fundamental com a categoria tímica (euforia / disforia). Se o discurso sempre toma posição e sanciona, então, o sujeito dele decorrente modula-se na tensão entre afirmar-se como singularidade ou submeter-se completamente às injunções sócio-históricas a que está exposto.

Neste ponto particular, a contribuição de Zilberberg ([2002] 2006) é esclarecedora. Este autor, que complexifica o nível tensivo do percurso de geração do sentido, apresenta-o articulado em duas dimensões: a intensidade (os estados de alma, o sensível) e a extensidade (os estados de coisas, o inteligível). Segue-se daí que qualquer grandeza convocada para o discurso vê-se determinada quanto à intensidade e à extensidade, sendo que a primeira rege a segunda, porque os estados de coisas dependem dos estados de alma.

Pode-se, então, dizer que a enunciação é, em primeiro lugar, uma tomada de posição no que concerne a estas grandes dimensões da sensibilidade perceptiva, a intensidade e a extensidade, uma vez que a posição sensível assumida pelo corpo próprio destina-se a instalar uma zona de referência a partir da qual as grandezas semióticas são agenciadas. A tomada de posição é, para a intensidade, um *foco* e, para a extensidade, uma *apreensão*. Nos termos de Fontanille (1998), estas duas operações assim se explicam:

*O foco opera sob o modo da intensidade: o corpo próprio se volta então para o que suscita nele uma intensidade sensível (perceptiva, afetiva). A apreensão opera em compensação sob o modo da extensão: o corpo próprio percebe posições, distâncias, dimensões, quantidades.*²⁵ (p. 93)

Encarados por este prisma, *foco* e *apreensão* são operações realizadas pelo corpo próprio no momento da percepção. Não dependem estas operações de um sujeito consciente de seus atos, que assume deliberadamente as “posições” que enuncia. Trata-se na verdade do substrato de um sujeito fenomenológico cujo corpo é afetado por variações do contínuo, pelas modulações do entorno, que captam sua atenção, transformando-o num sujeito intencional²⁶, à semelhança do *não-sujeito* postulado por Coquet (1984 e 1997).

Este sujeito, imerso no contínuo tensivo-fórico, anterior a qualquer categorização, procura estabilizar a massa fórica atribuindo-lhe uma forma, por isso a dimensão da extensidade é regida pela da intensidade. É o sujeito afetado, na qualidade de corpo, que procura estabelecer, a partir do *foco*, as morfologias dos estados de coisas, na *apreensão*. Nas palavras de Zilberberg ([1998] 2001, p. 128):

²⁵ La visée opère sur le mode de l'intensité: le corps propre se tourne alors vers ce qui suscite en lui une intensité sensible (perceptive, affective). La saisie opère en revanche sur le mode de l'étendue: le corps propre perçoit des positions, de distances, des dimensions, des quantités.

²⁶ Nas ciências cognitivas, a abordagem de Maturana, em *A ontologia da realidade*, p. ex., pode ser assimilada à da semiótica discursiva, dada sua base fenomenológica, sobretudo no que tange ao papel que o corpo desenvolve na *autopoiesis*. Em *Cognição, ciência e vida cotidiana* (2001), Maturana afirma que “somos observadores no observar, no suceder do viver cotidiano na linguagem, na experiência da linguagem. Experiências que não estão na linguagem não são” (p. 28).

*O “eu” semiótico habita um espaço tensivo, ou seja, um espaço em cujo âmago a intensidade e a profundidade estão associadas, enquanto o sujeito se esforça, a exemplo de qualquer vivente, por tornar esse nicho habitável, isto é, por ajustar e regular as tensões, organizando as morfologias que o condicionam.*²⁷

O discurso, como campo de presença que é, torna algo presente por intermédio da linguagem, e a própria percepção encontra-se nele simulada. Assim, qualquer grandeza em discurso encontra-se qualificada em termos de intensidade e extensidade. Esta é a primeira tomada de posição do sujeito enunciante²⁸.

Ora, uma vez que a semiótica se ocupa do parecer do sentido e não de seu ser, é o enunciado-discurso, entendido como campo de presença e de agenciamento de valores, que deve constituir a base para a apreensão do sujeito enunciante. E assim pensa Greimas (1974), para quem “a enunciação é um enunciado no qual apenas o actante-objeto é manifestado” (p. 2). Expliquemos.

Ao abordar o tema da enunciação, Greimas (1974) já chamava a atenção para o fato de não se poder chegar a ela senão por intermédio do enunciado, por mais complexo que este fosse. Greimas vai além e sugere que a enunciação deve ser encarada, sob a ótica da narratividade, como um outro enunciado, dotado da estrutura elementar que envolve sujeito, predicado e objeto, na qual o actante-objeto é o próprio enunciado. Neste modelo, sabe-se do actante-sujeito pelo actante-objeto, mediante a função que os coloca em relação: o ato enunciativo. Segundo o autor lituano, entre enunciação e enunciado, mesmo quando aquela se encontra simulada neste, não vigora uma relação metafórica, como consensualmente se pensa, por influência de Jakobson (s/d), mas uma relação metonímica, da parte com o todo, em que o enunciado é a parte e a enunciação é o todo. Isto é, para Greimas, enunciado e enunciação se relacionam por hipotaxe.

²⁷ *Profundidade* é um termo emprestado de Merleau-Ponty ([1945] 1999) e deve ser entendido, neste contexto, como equivalente a *extensidade*.

²⁸ Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001, p. 15-22) apresentam o exemplo da definição da palavra “cão” em dois dicionários franceses (*Littré*, século XIX, e *Micro-Robert*, século XX) para demonstrar que esta tomada de posição é inevitável, até mesmo em dicionários, que primam pela objetividade e procuram fornecer prioritariamente a definição denotativa de um termo. Mostram que, enquanto o primeiro dicionário lança mão do classem /doméstico/ para definir “cão”, o segundo opta pelo classem /mamífero/, numa clara preferência por um traço que, num gradiente classemático, distancia o definido do corpo-que-sente-e-percebe, ou seja, confere-lhe profundidade. Esta diferença de profundidade classemática é acompanhada por uma flutuação do gradiente de afetividade, de modo que, quanto mais funções o animal cumpre junto ao homem, isto é, quanto mais próximo está, maior será a afetividade entre eles. Na definição do *Littré*, que aproxima pelo uso do traço /doméstico/, há também uma afetividade maior, pois o cão é definido como um “quadrúpede doméstico, o mais apegado ao homem, pois cuida de sua casa e seu rebanho e ajuda-o na caça”, ao passo que no *Micro-Robert* ele é um “mamífero doméstico de que se contam numerosas raças treinados para cumprir certas funções junto ao homem”.

Assim, de acordo com o simulacro concebido pela semiótica discursiva, tudo se passa como se o sujeito enunciante, no ato de enunciar, projetasse para fora de si, uma vez que o puro vivido não é comunicável, categorias semânticas que vão instalar o universo de sentido e que serão determinadas do ponto de vista da intensidade e da extensidade. Esta cisão, que recebe a designação de *debreagem* em semiótica, uma espécie de “esquizia” inaugural, cria simultaneamente representações actanciais, temporais e espaciais do enunciado e representações do sujeito, do tempo e do espaço da enunciação. A enunciação deve, assim, ser estudada como ato que cria, por um lado, o enunciado, e, por outro, o sujeito a quem se pode atribuir o enunciado dela resultante.

A *debreagem* tem um carácter disjuntivo, porque é através dela que o mundo se destaca do simples vivido, incomunicável por definição. Na *debreagem*, o vivido perde em intensidade, mas ganha em extensidade. É através deste ato inaugural que novos espaços, novos tempos e novos actantes podem ser colocados em cena. Portanto, a *debreagem* se caracteriza por pluralizar a instância de discurso, que, pelo menos virtualmente, pode comportar uma infinidade de espaços, tempos e atores.

O avesso da *debreagem* é a *embreagem*. Ela tem um carácter conjuntivo, na medida em que, por meio dela, a instância de discurso visa a retornar à posição original, ao simples vivido, ao corpo próprio, isto é, ao simples pressentimento da presença. Como este retorno é impraticável, a *embreagem* pode apenas construir-lhe o simulacro. Ela renuncia à extensidade e se concentra novamente restabelecendo a intensidade perdida, ao propor uma representação do simulacro do momento da enunciação (agora), do lugar da enunciação (aqui) e do actante da enunciação (eu/tu).

Desse modo, a unidade do sujeito da enunciação é apenas aparente, é um efeito de sentido resultante da simulação da posição original do corpo próprio no instante do vivido. Por isso, Fontanille (1998, p. 95) adverte, quanto ao simulacro dêitico de uma instância única do discurso:

Esta observação deve ser compreendida como uma precaução teórica: a unidade do sujeito da enunciação não sendo senão um efeito mais acentuado da embreagem, a situação ordinária da instância de discurso é a pluralidade: pluralidade de papéis, pluralidade de posições, pluralidade de vozes.

Nesta passagem, Fontanille chama atenção para o fato de que nenhum *eu* instalado no discurso, nem mesmo numa autobiografia narrada em primeira pessoa, pode ser assimilado ao sujeito da enunciação propriamente dito, sujeito empírico que sente e

percebe em imanência, sujeito ontológico do puro vivenciado. Ele é sempre um simulacro construído, um *eu* que é, efetivamente, um *ele*, criado na separação debreante do ato criador do discurso. Toda embreagem pressupõe uma debreagem que lhe é logicamente anterior, já que a debreagem é a condição de existência tanto do enunciado como do sujeito da enunciação.

Vale observar que, não sendo a enunciação propriamente dita senão um pressuposto do enunciado, o *sujeito enunciator* debreado em discurso corresponde a um autor implícito, criado no e pelo próprio ato enunciativo. Este autor implícito pode ou não manter pontos de contato com o autor real, a figura de “carne e osso” do mundo extralingüístico, uma vez que ele pode simular em discurso a imagem de uma pessoa completamente diferente de sua suposta autêntica personalidade. O *sujeito enunciator* debreado em discurso não equivale ao autor empírico real, que não pertence ao texto. Com efeito, a operação de projeção do *eu* da instância enunciativa no enunciado, denominada debreagem enunciativa²⁹, constrói o que em semiótica chama-se enunciação-enunciada, uma simulação da instância enunciativa, ou seja, uma simulação da enunciação propriamente dita, que, por seu turno, não abandona jamais seu estatuto de pressuposto. Se cotejarmos este modo de ver a instância enunciativa e a construção de seu simulacro no enunciado com o legado da Retórica Clássica, perceberemos facilmente que o enunciator do discurso aproxima-se do conceito aristotélico de *ethos*, como a voz, o modo de dizer, que ecoa numa construção discursiva.

Assim entendida, a enunciação é a instância de mediação entre o esquema e o uso (produto e processo), que tem como primeiro ato de sua constituição a debreagem, que, por sua vez, implica uma tomada de posição. Para Landowski ([1989] 1992), enunciar é uma função (nos termos hjelmslevianos) que relaciona dois functivos: o sujeito enunciator e o discurso-enunciado. Por meio desta concepção sintáctica da enunciação, ele procura relacionar o sujeito competente para enunciar e o enunciado como produto do ato enunciativo. Em interessante formulação, o autor assinala: “a ‘enunciação’ não será, pois, nada mais, porém nada menos tampouco, que o *ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser*;

²⁹ A denominação *debreagem enunciativa* foi colhida em Fiorin (1996), que realiza uma exaustiva pesquisa dos mecanismos da “breagem”. Além da debreagem enunciativa, projeção do *eu-aqui-agora* no enunciado, o autor reconhece a debreagem enunciva, relacionada à colocação em discurso das coordenadas enuncivas (*ele-lá-então*), ao lado de duas espécies de embreagem, a enunciativa e a enunciva. A embreagem, por sua vez, diz respeito à neutralização das categorias breantes (*eu-aqui-agora / ele-lá-então*) e se chamará *enunciativa*, se a neutralização se fizer em proveito das categorias enunciativas, ou *enunciva*, se ela se der em benefício das categorias enuncivas.

correlativamente, o ‘enunciado’ realizado e manifestado aparecerá, na mesma perspectiva, como *o objeto cujo sentido faz o sujeito ser*” (p. 167).

Na verdade, o autor fundamenta-se nas postulações de Greimas e Courtés ([1979] s/d), que fornecem as bases para a apreciação da enunciação como ato, no âmbito da semiótica discursiva. Vejamos o que estes autores afirmam acerca do conceito de *enunciação* já naquele estágio da teoria:

O mecanismo da enunciação, de que não se pode evocar – no estado atual bastante confuso das pesquisas – a não ser as grandes linhas, corre o risco de perder o impulso se nele não se inscreve o essencial, aquilo que o faz vibrar, aquilo que faz com que a enunciação seja um ato entre outros, a saber, a intencionalidade. Ao mesmo tempo em que recusamos o conceito de intenção (pelo qual alguns tentam fundamentar o ato de comunicação, repousando este numa “intenção de comunicar”) – quanto mais não fosse porque ele reduz a significação a uma única dimensão consciente (como ficaria então o discurso onírico por exemplo?) – preferimos o de intencionalidade que interpretamos como uma “visão de mundo”, como uma reação orientada, transitiva, graças à qual o sujeito constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que se constrói a si próprio. Dir-se-á então, para dar-lhe formulação canônica, que a enunciação é um enunciado cuja função-predicado é denominada “intencionalidade”, e cujo objeto é o enunciado-discurso. (p. 147)

Importa destacar aqui o papel fundamental da enunciação, como ato de linguagem. Ela é um ato criador por excelência, tanto do enunciado quanto do sujeito da enunciação. Por essa razão, Fiorin (1996) traça um paralelo entre a enunciação e o *Gênesis*, em que a linguagem tem o dom de fundar a ordem, em que o mundo se cria pela palavra, ao mesmo tempo em que o criador se faz a si mesmo no ato de criar o mundo pela linguagem.

Vale ainda destacar outro ponto que consideramos crucial. Trata-se da feição despseudologizada e desideologizada do sujeito da enunciação. Não se quer dizer com isso que o sujeito está infenso à ideologia ou às idiosincrasias que o definem. Pelo contrário. Concebendo a enunciação e seu sujeito nos termos acima, a semiótica tenta defender-se simultaneamente de um psicologismo voluntarista e de um determinismo sócio-histórico, nos quais o sujeito apresenta-se ora superestimado ora subestimado em sua autonomia, para, enfim, reconhecê-lo como um dos functivos da função enunciação, depreensível a partir do discurso-enunciado, o outro functivo da mesma função. Segundo este modo de conceber o sujeito da enunciação, só é viável descrever-lhe o ser pela análise do seu fazer, isto é, o sujeito é identificável a partir do conjunto de dispositivos postos em ação no ato enunciativo, dos valores convocados para o discurso, em suma, de um modo de dizer que reverbera um modo de ser-dizendo, ou um *ethos*.

Bevidas (2000) parte das mesmas postulações para relacionar estilo e sujeito. Buscando conciliar as abordagens da semiótica greimasiana e da psicanálise lacaniana, fala do sujeito de discurso como efeito de sentido, decorrente do exame e da descrição das recorrências formais de uma totalidade de discurso. Para ele, que, neste ponto, pauta-se em Bertrand (1985), o sujeito não é uma entidade ontológica, fonte do estilo. Mas, o estilo, como recorrência do modo de dizer no dito, é que origina um efeito de individuação, para o qual concorrem não só a dimensão consciente do sujeito enunciante, mas também a sua dimensão inconsciente.

Sujeito e estilo, portanto, estão intimamente imbricados, um sendo a contraface do outro. Todavia, para se saber do sujeito, não há outro procedimento a adotar senão aquele que toma como ponto de partida o conteúdo expresso, em que o sujeito se faz ver pelo próprio ato de enunciar. Assim, até mesmo a dimensão inconsciente do sujeito só se faz apreensível pela captação da denegação do que foi negado na dimensão consciente, mediante as fissuras manifestadas em discurso: lapsos, atos falhos e demais formações do inconsciente³⁰.

O sujeito que enuncia se faz conhecer, então, como imagem-fim reconstruída, no momento da recepção de um dado discurso, por aquele que o recebe, em função das reiteraões do modo de dizer no dito. Retomando Bertrand (1985), Bevidas (2000) é explícito no que concerne à relação entre estilo e sujeito:

Noutros termos, como reivindica Bertrand, 'é o estilo que é primeiro e é através dele que formamos a imagem de um sujeito'. Este se mostrará como 'figura terminal', a qual a análise e a descrição podem reconstruir passo a passo na 'configuração específica' do seu discurso, do seu estilo. Ir do sujeito ao estilo é 'postular a existência pré-estabelecida' do sujeito, portanto, prévia ao discurso, prévia ao simbólico. Ir do estilo ao sujeito é, completa Bertrand, 'instalar o sujeito [...] como forma a construir, sem cessar mascarada e designada pelas formas através das quais ela se mostra'. (p. 232)

Em seu modo de abordar o sujeito que enuncia, a semiótica, cremos: 1) amplia-lhe a noção, dado que ele se faz na tensão, mais ou menos intensa, entre o influxo de um corpo-que-sente-e-percebe e os influxos do contexto sócio-histórico que este corpo re-sente a cada nova enunciação; 2) e confere-lhe, ao mesmo tempo, um estatuto teórico-metodológico que o torna depreensível a partir do discurso-enunciado.

³⁰ Fontanille (s/d), num estudo sobre o *lapso*, põe em destaque os mecanismos da *práxis enunciativa*, sem a qual não é possível uma interpretação satisfatória do fenômeno. Em outros termos, o *lapso* decorre da *práxis enunciativa* e é em função dela que deve ser examinado, porque os mecanismos produtores dos *lapsos* não diferem daqueles que produzem os demais enunciados (p. 43-44).

Outro ponto de igual importância nas duas últimas citações é que nelas não se reduz o sujeito à sua dimensão consciente. O sujeito é um efeito que emerge do discurso paradoxalmente como fonte e produto, na intersecção de forças diversas cuja dominância e recessividade só podem ser definidas *a posteriori*, mediante análise e catálise, conforme sugerira Hjelmslev (1975).

No próximo capítulo, desenvolveremos uma reflexão acerca da noção de simulacro, fundamental para nós que investigamos o sujeito como imagem-fim de uma totalidade de discurso. Buscaremos, ainda, apontar algumas operações realizadas pelo sujeito enunciante na construção do simulacro do enunciador, este entendido como o responsável pelo efeito de individuação da instância enunciante, capaz de dar a impressão, para o receptor de um discurso, de manutenção da identidade de um sujeito que enuncia e que desenvolve um percurso.

CAPÍTULO 2

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio
(Mário de Sá-Carneiro)

Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela
E oculta mão colora alguém em mim.
(Fernando Pessoa)

1. Simulacro e sujeito enunciante

1.1. Simulacro

Simulacro, conforme o dicionário de Greimas e Courtés (1886), apresenta basicamente duas acepções em semiótica discursiva. A primeira corresponde a um sinônimo de modelo. Nestes termos, a teoria semiótica é um simulacro, um modelo, de produção e interpretação do sentido: um simulacro do percurso gerativo do sentido, esvaziado de qualquer pretensão ontológica, porque não tem a meta de descrever o processo de geração real do sentido, com as inevitáveis implicações de ordem psicológica e sociológica. Na segunda acepção, o termo serve “para designar o tipo de figuras, com o componente modal e temático, por meio das quais os actantes da enunciação se deixam mutuamente apreender, uma vez projetados no quadro do discurso enunciado”¹ (p. 206).

Na segunda acepção do termo, o foco se volta para a interação entre os actantes da comunicação e as imagens-fim que eles se dão de suas competências respectivas. Esta segunda acepção também não tem pretensões ontológicas. Tem por objetivo, na verdade, apresentar o sujeito da enunciação como *sujeito semiótico*, que, antes de ser “uma substância”, ou sequer “a emanção (reflexo) de uma substância primeira que lhe seria exterior e que o determinaria”, é forma, “produto de uma organização formal (discursiva), um *efeito de sentido*” que se pode tomar “como o pressuposto ou a resultante do discurso realizado” (LANDOWSKI, [1989] 1992, p. 168).

Aqui, a noção de sujeito semiótico é caudatária da noção de narratividade *lato sensu*, que permite, por sua vez, examinar a enunciação como enunciado, consoante

¹ “(...) pour désigner le type de figures, à composante modale et thématique, à l’aide desquelles les actants de l’énonciation se laissent mutuellement appréhender, une fois projetés dans le cadre du discours énoncé”.

propusera Greimas (1974). De fato, é a possibilidade de ver a enunciação como um enunciado mais amplo que permite projetarem-se as estruturas narrativas sobre a enunciação, para promover o que Landowski ([1989] 1992) chama de *narrativização da enunciação*. Assim fazendo, a semiótica interpreta o processo de comunicação à luz das estruturas narrativas, cujos actantes passam a ser vistos como functivos reconstituíveis pela relação pressupositiva que mantêm com o enunciado-discurso.

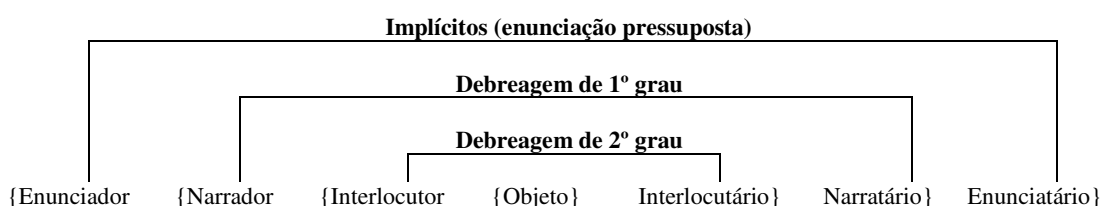
Ora, como já se disse, é no fazer enunciativo que tanto o enunciado quanto o sujeito da enunciação são gerados. Portanto, se concebermos a enunciação como uma espécie de enunciado mais amplo, o sujeito da enunciação, na produção do discurso, será o simulacro resultante do sincretismo de dois outros simulacros: o do enunciator e o do enunciatário. Além destes simulacros, o jogo enunciativo pode instaurar no discurso os actantes da enunciação enunciada, simulando, por *debreagem*², a enunciação propriamente dita. Em seguida, os actantes da enunciação enunciada podem delegar a fala para outros actantes, que, por sua vez, podem fazer o mesmo com relação a outros actantes ainda, e assim por diante. Neste processo de *debreagens* sucessivas, acontece que toda enunciação simulada no interior de um discurso referencializa o simulacro da enunciação anterior, conferindo-lhe uma impressão de realidade. Mas, é bom que se diga, esta referencialização não passa de um efeito de discurso. Por isto é que podemos dizer que não lidamos, em discurso, senão com simulacros. Senão vejamos.

Se a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e se este é o ponto de referência das relações espaço-temporais, ela é o lugar do *ego, hic et nunc*, isto é, do eu, aqui e agora. Como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do “sujeito”, tomado como ponto de referência. Assim, a enunciação é a instância constitutiva do enunciado, cujo centro, visto numa perspectiva puramente formal, é o *eu* que enuncia, num *aqui* e num *agora*. E o enunciado, por sua vez,

² Aqui, cabe uma observação de caráter conceitual. Para Fiorin (1996), que neste ponto segue Greimas, a *debreagem* se biparte em *debreagem enunciativa* e *debreagem enunciva*. A primeira se configura quando, no ato de instalação do enunciado, projetam-se, nele, as categorias *eu-aqui-agora*; a segunda, quando se projetam as categorias *ele-lá-então*. A *embreagem*, por sua vez, se dá quando uma operação discursiva tem por efeito neutralizar estes dois conjuntos de categorias, quando um é usado em vez do outro, num dado contexto. Fiorin (1996) postula, igualmente, dois tipos de *embreagem*, a *enunciativa* e a *enunciva*, dependendo do conjunto de categorias em favor do qual se realiza a neutralização. No entanto, há autores, caso de Bertrand ([2000] 2003), por exemplo, que já vêem, na *debreagem enunciativa*, uma operação *embreante*, na medida em que a projeção das categorias *eu-aqui-agora* cria, por si mesma, o efeito de retorno à enunciação, ou seja, simula a enunciação no interior do enunciado. No nosso trabalho, optamos pela terminologia de Fiorin, pela simples razão de ter ele realizado um exaustivo trabalho acerca do assunto, com farta exemplificação: o seu *As astúcias da enunciação*.

é o estado resultante, independentemente de suas dimensões sintagmáticas, desta práxis enunciativa.

A instância enunciativa pode ser simulada no interior de um enunciado, criando-se assim ilusões enunciativas em que o *eu* enunciador assume papéis diferentes. Destarte, temos o par *enunciador / enunciatário* como actantes implícitos por figurarem como pressupostos do ato enunciativo; o par *narrador / narratário*, categorias projetadas no interior do enunciado, sujeitos da enunciação simulada no texto; e o par *interlocutor / interlocutário*, sujeitos que interagem num outro quadro enunciativo simulado pelo narrador. Vejamos o quadro abaixo (Barros, 1988, p. 75).



Conforme o quadro deixa ver, o objeto-discurso se constitui no interior de um quadro enunciativo, que pode ser simulado, por debreagens de primeiro e segundo graus, no interior de outro quadro enunciativo, e assim sucessivamente, de modo que se simulam níveis de enunciação, dispostos hierarquicamente, no interior do qual o discurso-objeto deve ser analisado.

Sendo a enunciação um jogo de construção de simulacros, o processo comunicativo não pode ser, portanto, reduzido à mera circulação de mensagens num dado contexto, como sustentavam alguns adeptos da teoria da informação. A enunciação, examinada sob o prisma da narratividade, tem, no programa de persuasão-manipulação-interpretação intersubjetiva, próprio do processo comunicativo, a construção de simulacros como um dos procedimentos básicos³. E o enunciado, por sua vez, não é apenas objeto de transmissão de saber, mas um objeto-discurso construído e manipulado pelo sujeito da enunciação.

³ Cremos que esta é uma questão de suma importância para a semiótica discursiva, porque a distingue de algumas correntes da pragmática ou da análise do discurso, uma vez que, para o semiótico, o contexto no qual se dá uma interação discursiva é sempre uma construção levada a efeito pelos que dela tomam parte. A exemplo do que postula a Teoria da Relevância, de Sperber-Wilson (*apud*: SILVEIRA e FELTES, 2002), o contexto não é um dado *a priori*, ele é construído pelos actantes da comunicação. Cremos que esta postura pode ser radicalizada: um historiador, um sociólogo ou um etnólogo, por exemplo, podem crer que estão reconstituindo o contexto real de uma interação efetiva pelas informações que fornecem, mas eles, na verdade, estarão recompondo, em uma estrutura narrativa, a situação comunicativa e a dinâmica identitária dos actantes que dela participaram, isto é, estarão re-encenando o vivido ao enunciar-lo. A noção de *contexto*,

Veja-se bem que, mais uma vez, não é do sujeito “real” que se fala aqui, e o emprego do termo *simulacro* procura deixar isto claro, pois simular é um *fazer-crer* que envolve tanto o enunciado como a enunciação. Neste processo, portanto, são simulacros o sujeito da enunciação, o enunciador, o enunciatário etc.

Como ensina Barros (1988, p. 136-142), em semiótica, quando o enunciado é analisado na perspectiva de sua produção, pode-se compreender o sujeito da enunciação como um simulacro resultante do sincretismo entre enunciador e enunciatário⁴. Mas, se o enunciado for examinado sob o ponto de vista da estrutura da comunicação, enunciador e enunciatário serão entidades discretas próprias da sintaxe comunicacional, em que o enunciador desempenha o papel de destinador-manipulador, e o enunciatário, o de destinatário-julgador da comunicação.

Tudo se passa, então, como se o sujeito da enunciação, ao produzir o enunciado, convocasse as estruturas sêmio-narrativas virtuais para atualizá-las em discurso, e, neste processo de discursivização daquelas estruturas, ele assumisse o duplo papel actancial de enunciador e enunciatário. Mas, ao comunicar o discurso-enunciado, o sujeito da enunciação se discretizasse e assumisse apenas o papel de enunciador, apresentando-se, neste caso, o processo de discursivização como um lugar de troca entre enunciador e enunciatário.

Dito de outro modo, o enunciador é o actante instaurado pelo simples ato de o sujeito da enunciação enunciar, que, ao enunciar, constrói perspectivas das estruturas sêmio-narrativas atribuídas àquele, considerado, por isso, seu responsável. Por outro lado, no mesmo ato, o sujeito da enunciação cria o enunciatário como lugar virtual cuja ocupação “efetiva” será obra do enunciatário que receberá o enunciado. Este processo, como vimos, pode ser simulado no interior do enunciado, dando origem a novas estruturas de comunicação pela instauração de novos actantes, actantes da enunciação enunciada, como, por exemplo: narrador / narratário e interlocutor / interlocutário.

na concepção narrativa da enunciação, é, portanto, sempre a de um contexto semiotizado, produto de leitura e de interpretação; é, numa palavra, simulacro. É por tal razão que Landowski ([1989] 1992) diz que, quanto às determinações psicológicas, ideológicas etc, que incidem sobre o discurso, a tarefa da semiótica é a de “procurar definir um princípio de pertinência que permita integrá-las no âmbito de uma teoria global, e não mais tratá-las como variáveis *ad hoc* ou sobredeterminações externas. A questão é, pois, a da ‘semiotização’ do contexto, ou melhor, da elaboração de uma *semiótica das situações*” (p. 150), em que o contexto é tomado como linguagem.

⁴ Modo de ver este também endossado, por exemplo, pela análise do discurso francesa, em que o *enunciatário* é denominado *co-enunciador*, em virtude de sua função co-autoral, isto é, de seu papel como um dos pólos determinantes para a construção do discurso.

O sincretismo dos papéis de enunciador e enunciatário evidencia-se, principalmente, em discursos sem narrador explícito, em que os acontecimentos são apresentados objetivamente, como se se desenvolvessem por si mesmos. Nestes discursos, constrói-se, com efeito, um único lugar de observação em que enunciador e enunciatário se encontram sincretizados⁵. Trata-se, nas palavras de Fontanille (1998), da figura de um observador, entendido como o agenciador dos pontos de vista que regulam os modos pelos quais o enunciado pode ser apreendido, e os pontos de vista são, para Fontanille, as perspectivas que exploram “a orientação discursiva para fazer face à imperfeição constitutiva de toda percepção”⁶ (p. 127). Noutros termos, trata-se de um recurso do qual o enunciador pode lançar mão para manipular o enunciatário, ao eleger um ponto de vista, generalizante ou particularizante, por exemplo, e ao simulá-lo no discurso, como sendo a sua própria posição de enunciação, posição esta fundamental para reconstruir-se a significação.

Mas, repitamos, tanto o enunciador como o enunciatário são simulacros, construções discursivas, assim como o são os actantes do enunciado⁷. Veremos mais adiante (secção 2, deste capítulo) que, no campo do fazer cancional, assim o ensina Tatit (1987), estes simulacros em construção têm alto relevo, uma vez que o ato de comunicação de uma canção envolve, no mínimo, dois níveis que se sobrepõem e se imbricam com amiudada frequência: a locução principal e a simulação de locução.

1.2. Identidade e alteridade

No dicionário de semiótica, Greimas e Courtés ([1979] s/d) dão o termo **identidade** como um não-definível que se opõe ao termo **alteridade**, igualmente não definível. Claro está que, ao procederem assim, os autores esquivam-se de fornecer-lhes uma definição positiva e os colocam no rol dos primitivos semióticos indefiníveis. Desejam, com efeito, destacar o seu valor relativo a fim de torná-los interdefiníveis, porque pensam na relação

⁵ Estratégia empregada, por exemplo, no discurso científico, em que enunciador e enunciatário sincretizam-se na figura do observador.

⁶ “... l’orientation discursive pour faire face à l’imperfection constitutive de toute perception.”

⁷ É também por esta razão que, ao descrever o discurso humanista devoto, Maingueneau ([1984] 2005) fala de “interincompreensão regulada”. Segundo este autor, um discurso, dentro de um dado espaço discursivo, não polemiza com outro discurso, contra o qual se insurge, mas com a tradução que faz dele. Assim, o que está em jogo numa polémica não são identidades discursivas autônomas, mas representações discursivas em que tanto a identidade quanto a alteridade são construções discursivas, são simulacros de discurso.

fundamental de pressuposição entre os termos da estrutura elementar da significação: as relações de conjunção e de disjunção.

No mesmo verbete, os autores fornecem outras definições para os termos, todas fundamentadas no seu caráter relacional e interdependente. Assim, “a identidade serve para designar o traço ou conjunto de traços (em semiótica: semas ou femas) que dois ou mais objetos têm em comum” ([1979] s/d, p. 223). Trata-se de uma operação metalingüística que implica ao mesmo tempo a alteridade e a identidade, uma não podendo subsistir sem a outra, pois, se, por um lado, a identificação da igualdade entre objetos implica certo grau de diferença entre eles, por outro lado, não se pode falar de diferença, caso não se tenha a igualdade como pressuposto.

Ainda neste verbete, identidade se define como permanência na mudança, isto é, como a persistência de um indivíduo no seu ser ao longo das transformações narrativas *lato sensu*. Na identidade, o indivíduo se mantém o mesmo, não obstante as modificações de que é sujeito ou que o afetam. Nesta definição, observa-se novamente a relação de mútua dependência entre os dois termos, a identidade correspondendo à permanência, e a alteridade, à mudança.

Admitindo que o primado da relação sobre os termos está na base do procedimento da semiótica, Landowski ([1997] 2002) não vê possibilidade de sentido senão quando ele se faz apreender como universo articulado a partir da identificação de diferenças. Somente o reconhecimento de uma diferença “permite construir como unidades discretas e significantes as grandezas consideradas e associar a elas, não menos diferencialmente, certos valores, por exemplo, de ordem existencial, tímica ou estética” (p. 3).

Para Landowski ([1997] 2002), o sujeito não escapa a esta lógica. De fato, a identidade do sujeito não pode constituir sentido a não ser pela relação que ele mantém com a alteridade, diferenciando-se dela. Assim:

Também ele condenado, aparentemente, a só poder constituir-se pela diferença, o sujeito tem necessidade de um ele – dos “outros” (eles) – para chegar à existência semiótica, e isso por duas razões. Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou (...) da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída. (p. 4)

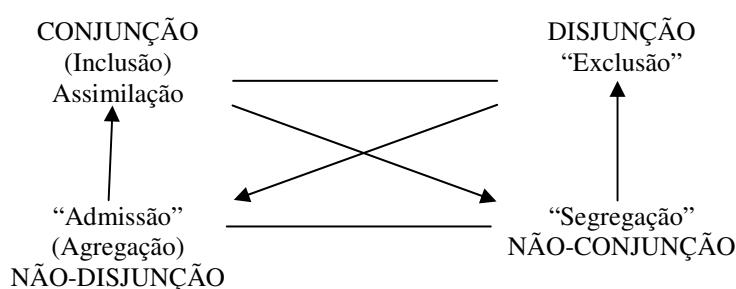
Este modo de ver é relevante na medida em que coloca em cena um jogo de “simulacros em construção”, de imagens-fim dos sujeitos, em sua identidade e alteridade, fundados na relação mútua e indissociável da qual todos dependem.

Nestes termos, não há como enunciar senão construindo e marcando posição, isto é, constituindo-se transitiva e reflexivamente em relação a alteridades: sujeitos (sujeito / destinador / destinatário) e objetos.

1.3. Princípios de uma dinâmica identitária

Para pensarmos a dinâmica identitária, tomamos emprestado a Landowski ([1997] 2002) a organização esquemática das práticas semióticas da constituição da identidade e da alteridade, sem adotarmos, no entanto, a cobertura zoosemiótica fornecida por ele, por julgarmos-la excessivamente figurativa⁸.

Esta dinâmica tem o mérito de apresentar, em um quadrado semiótico, os quatro processos por meio dos quais uma identidade se forja no contato com os valores e com a(s) alteridade(s) que a atravessam. Landowski ([1997] 2002) pensa a dinâmica identitária como um estado, sempre instável, que envolve a tensão entre quatro configurações: a assimilação (conjuntiva), a exclusão (disjuntiva), a admissão (não-disjuntiva) e a segregação (não-conjuntiva). É na correlação entre estas posições que a dinâmica da identidade se tece. Veja-se o quadro abaixo:



Quando sugere estas quatro configurações, Landowski ([1997] 2002) está pensando a enunciação na perspectiva da narratividade, como um processo em que os actantes da

⁸ O autor descreve os estilos *esnobe*, *dândi*, *urso* e *camaleão*, consoante o *outro* se poste diante do um (o homem do mundo em perfeita conformidade com o seu meio) como um sujeito conjunto, disjunto, não-conjunto ou não-disjunto, respectivamente.

comunicação se definem mutuamente, e de modo dinâmico, mediante a maneira como se apresentam uns para os outros. Como diz o autor:

Ora, estes princípios não constituem, em si mesmos, determinações que se possam considerar como simples e unívocas. Efetivamente, não se trata aí de dados que caracterizam cada um dos parceiros independentemente das circunstâncias de seu encontro com o outro, mas ao contrário de determinações que se constituem somente em situação e se transformam no próprio âmbito da interação. Pouco importa saber se este ou aquele sujeito é “por essência” adepto da disjunção – ou de outra coisa (supondo que qualquer psicologia, ainda a inventar, permita sabê-lo); o que conta em compensação é o fato de que, em tal contexto preciso e em função de tais condutas particulares, o sujeito considerado possa eventualmente – e talvez deva mesmo em certos casos – parecer como tal a seu parceiro, pois é a partir da “leitura” que será assim feita de seu comportamento que o outro regrará sua própria conduta a seu respeito – e reciprocamente, claro, segundo um processo recursivo teoricamente até o infinito. (LANDOWSKI, 2002, p. 52)

Na base desta estrutura está a tensão entre a conjunção e a disjunção, ou, em termos hjelmslevianos, a tensão entre a relação “e...e” e a relação “ou...ou”, de que Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001), por exemplo, aproximam as correlações que se estabelecem entre os gradientes da intensidade e da extensidade, na constituição do valor.

Estes dois autores reconhecem dois tipos de correlação entre os functivos valenciais que originam a função valor. A correlação conversa, quando mais intensidade pede mais extensidade ou menos pede menos, e a correlação inversa, quando mais intensidade requer menos extensidade e vice-versa. Estes dois tipos de correlação dão lugar a dois modos de convivência entre as duas macro-valências (a intensidade, dimensão do sensível, e a extensidade, dimensão do inteligível) e “liberam um espaço de acolhimento plausível para os dois grandes princípios introduzidos pela antropologia, a saber, o princípio da *exclusão*, que tem como operador a disjunção, e o princípio de *participação*, que tem como operador a conjunção” (*Op. cit.*: p. 27).

Na tensão que envolve estes dois princípios, duas operações podem ocorrer. No regime de exclusão, o operador *triagem* (disjuntivo) exclui participantes, cujo processo, se levado ao limite, resulta na “confrontação contensiva do *exclusivo* e do *excluído* e, para as culturas e as semióticas que são dirigidas por esse regime, à confrontação do ‘puro’ e do ‘impuro’” (*Op. cit.*: p. 29). No regime da participação, o operador *mistura* (conjuntivo) faz com que excluídos participem, produzindo a “confrontação distensiva do *igual* e do *desigual*: no caso da igualdade, as grandezas são intercambiáveis, enquanto no da desigualdade, as grandezas se opõem como ‘superior’ e ‘inferior’” (*Op. cit.*: p. 29).

Baseados nestes dois tipos de regime, Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001) reconhecem dois tipos de valores, ou regimes axiológicos: os *valores de absoluto* e os *valores de universo*. Os valores de absoluto implicam, como operadores, a triagem e o fechamento, até o ponto no qual se tem intensidade máxima com um mínimo de extensidade, “uma definição válida do *uno*, ou do *único*” (p. 47). Nos valores de universo, verifica-se o contrário: uma intensidade nula com uma extensidade máxima, uma definição do *universal*. Estes dois regimes de valores, no entanto, são dependentes um do outro e não têm senão um valor relativo, por isso os autores prevêm a distensão em cada complexo admitindo uma sintaxe canônica: *triagem – fechamento – abertura – mistura – triagem*, e assim se expressam: “no caso dos valores de absoluto, parece que a triagem e o fechamento intervêm como operadores principais, tendo por benefício a concentração, enquanto os valores de universo pedem o concurso da mistura e da abertura, tendo por benefício a expansão” (p. 29). E completam: “identificamos a exclusão-concentração, regida pela triagem, e a participação-expansão, regida pela mistura, como as duas principais direções capazes de ordenar os sistemas de valores” (p. 49).

De acordo com os autores, tanto os valores de absoluto como os de universo aplicam-se às profundidades da intensividade e da extensividade. Do ponto de vista intensivo, os operadores que intervêm são a *abertura* e o *fechamento*, enquanto, do ponto de vista da extensidade, a modulação se dá entre a *triagem* e a *mistura*.

Assim, para eles, as valências próprias a essas operações suscitam a seguinte tipologia de valores:

- a) *os valores de universo supõem a predominância da valência da abertura sobre a do fechamento e a predominância da valência da mistura sobre a da triagem; em relação à primeira, a abertura vale como livre e o fechamento como restrito, ou até apertado; em relação à segunda, o misturado é avaliado como completo e harmonioso e o puro é depreciado como incompleto ou mesmo imperfeito ou desfalcado;*
- b) *os valores de absoluto supõem a predominância da valência do fechamento sobre a da abertura e a predominância da valência da triagem sobre a da mistura; em relação à primeira, o fechado vale como distinto e o aberto como comum; em relação à segunda, o misturado deprecia-se por ser disparatado (...), e o puro aprecia-se justamente por ser absoluto, sem concessão. (FONTANILLE E ZILBERBERG, [1998] 2001, p. 53)*

Do exposto, pode-se concluir que: a) se a constituição da identidade é processual e dependente do discurso-enunciado, como defende a semiótica, o sujeito do discurso se faz conhecer na e pela própria atividade enunciativa, como um simulacro; b) este simulacro, na qualidade de objeto semiótico, reconstituível a partir da leitura dos textos de um dado

corpus, tomado como totalidade discursiva, é o resultado das operações de abertura e fechamento e de triagem e mistura agenciadas em discurso; c) essas operações se dão em razão de uma base axiológica e de um fundo tensivo, presentes em todas as fases do percurso de geração do sentido; d) a base axiológica e o fundo tensivo, presentes em todo discurso, simulam o sujeito na sua dimensão sócio-histórica e individual, respectivamente; e) no percurso gerativo do sentido, a base axiológica e o fundo tensivo ganham gradativamente maior densidade sêmica, e, no nível discursivo, sobretudo através da seleção dos temas e das figuras, o sujeito revela-se em sua porção ideológica.

No nosso trabalho, interessa, portanto, a constituição da identidade como um processo em que se dão as operações de *abertura / fechamento*, *triagem / mistura*, *tensão / relaxamento* e *expansão / concentração*, na base das quais se forjam os simulacros discursivos. Por conseguinte, no que tange à alteridade, temos mais interesse pela tradução que o sujeito enunciativo faz do outro com quem dialoga, polêmica ou contratualmente, do que o como este outro efetivamente se apresenta. Sendo tudo simulacro, interessa-nos o simulacro do outro concebido pelo si, mesmo porque as identidades se forjam num intrincado de combinações em que a interpretação do outro para o si é o que acaba preponderando, como já o fazia saber Maingueneau ([1984] 2005) por meio das noções de interincompreensão regulada e tradução interdiscursiva.

Além do mais, desejamos acompanhar a construção dos simulacros de si que as canções em que pontificam as configurações da *imigração* e da *canção* apresentam para os leitores-ouvintes. Estes simulacros se forjam num processo contínuo de conjunções e disjunções, conforme sugere Landowski ([1997] 2002), que envolve não só o conjunto de objetos-valor convocados para o discurso, mas também as relações intersubjetivas, isto é, as relações que o si entretém com as representações, em seu discurso, das alteridades com quem dialoga.

Em suma, parece-nos que a dinâmica identitária proposta por Landowski pode ser homologada aos princípios da *exclusão* e da *participação*, às operações de *triagem*, *mistura*, *fechamento* e *abertura*, aos valores de *absoluto* e de *universo*, como sugerimos. Por isso, a impressão de que existe um centro de referência em cada discurso não é absolutamente falsa, sobretudo para aquele que recebe o discurso, uma vez que este centro é construído a partir daquelas operações.

É oportuno reiterar, aqui, que admitir o centro de referência não significa assumir,

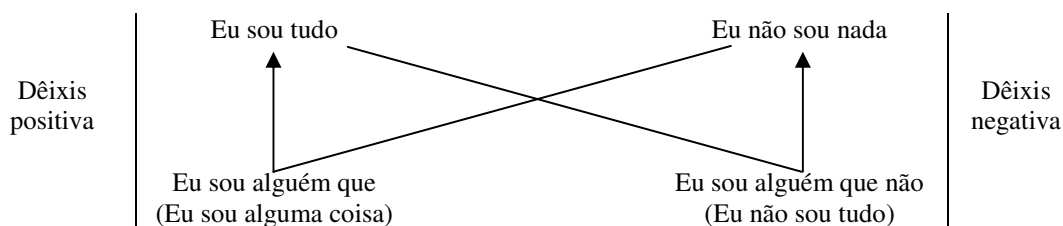
conjuntamente, a idéia de um sujeito empírico, como fonte única do discurso. Aderimos às teses da dispersão do discurso e do sujeito descentrado de Foucault ([1969] 1997 e [1970] 2002) e não estamos em desacordo com Pêcheux e Fuchs (1975), que nos alertam para os esquecimentos (de natureza ideológica e inconsciente) que estão na base da *ilusão discursiva de sujeito*. Esta nossa posição não deve surpreender, pois, conforme já salientamos, a *debreagem* tem a propriedade de ser pluralizante, ou seja, ela, ao dissociar a pessoa da não-pessoa, instala, no mesmo ato enunciativo, uma diversidade de não-pessoas (de “eles”).

No entanto, quando falamos de simulacro, queremos focar nossa atenção precisamente na construção discursiva do sujeito enunciante. São os simulacros de sujeito que nos interessam, simulacros estes que se tornam tanto mais “ilusoriamente” estáveis quanto mais a enunciação é simulada no enunciado, isto é, quando se cria um efeito de centro de referência a partir do qual as operações de *abertura / fechamento*, de *triagem / mistura* e de *expansão / concentração* podem ser acompanhadas como dinâmica em que se forja um simulacro do si para a apreensão, no nosso caso, realizada por um público-ouvinte.

Para Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001), por exemplo, este efeito de centro é uma decorrência da embreagem, dado seu caráter homogeneizante. Estes autores consideram, ainda, a *debreagem* e a *embreagem* como verdadeiros avatares das duas operações (extensiva / intensiva) da práxis enunciativa, aplicadas à própria instância de discurso. O simulacro do sujeito enunciante surgiria, assim, de um movimento centrípeto, de concentração, que finda por simular um centro de percepção, a exemplo daquele que a operação de *debreagem* desfaz ao pluralizar a instância discursiva.

Neste ponto, cremos poder aproximar das proposições de Fontanille e Zilberberg a contribuição fundamental de Coquet (1985), concernente à constituição do sujeito na sua relação com o objeto. Este autor sugere quatro posições de sujeito num quadrado semiótico, em função da identidade que podem assumir. Reproduzimo-lo abaixo, com algumas alterações para efeito de comparação com a proposta de dinâmica identitária de Landowski ([1997] 2002) e com as postulações de Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001).

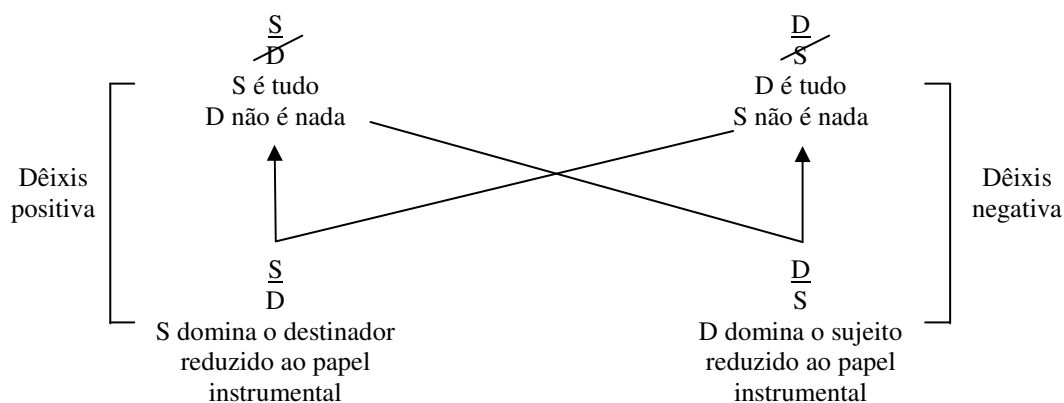
Quadrado da identidade



No quadrado, o processo de individuação de um sujeito dá-se no termo neutro, eixo que subsume os subcontrários, quando ele se afirma como sujeito ao atribuir-se uma imagem na dêixis positiva (*eu sou alguém que*) conjuntamente com outra na dêixis negativa (*eu sou alguém que não*). Na posição *eu sou tudo*, Coquet põe o sujeito cuja identidade é total e positiva, isto é, um *eu* que deseja todo objeto de valor, que pode tudo e que sabe tudo. Na posição *eu sou alguém que*, está o sujeito cuja identidade é parcial e positiva, quer dizer, um *eu* que assume objetos de valor, saber e poder específicos. Na posição *eu não sou nada*, localiza-se o sujeito de identidade total e negativa, ou seja, o *eu* que não almeja qualquer objeto de valor, que nada pode e que nada sabe. Na posição *eu sou alguém que não*, tem-se um sujeito de identidade parcial e negativa, um *eu* que não assume objetos de valor, saber e poder específicos. Segundo sua classificação, o primeiro e terceiro sujeitos são produto de um foco generalizante, enquanto o segundo e o quarto decorrem de um foco particularizante. Logo, sendo o sujeito, para Coquet, aquele que assume e não apenas predica, é na conjunção do *eu sou alguém que* e do *eu sou alguém que não* que a identidade do sujeito se forja.

Comparando este quadrado com o fornecido por Landowski ([1997] 2002), não é difícil constatar as convergências entre eles. Subjacente ao quadrado da identidade de Coquet, estão as operações básicas indicadas por Landowski: conjunção / disjunção. No entanto, Coquet parece considerar a modulação da categoria conjunta (conjunção / disjunção) pela intensidade. Assim, para ele, a conjunção excessiva (intensa) origina um sujeito pleno e a disjunção excessiva (intensa) um sujeito nulo, e, cremos, ambos marcados pela falta de identidade, que, segundo vimos, se define pela diferença com relação à alteridade e pela seleção dos objetos-valor eufóricos e disfóricos, isto é, pela reunião da diferença positiva *eu sou alguém que* com a diferença negativa *eu sou alguém que não*.

Coquet (1984, p. 58) fornece outro quadrado, homologável ao da identidade, em que o sujeito (S) se apresenta em relação com um destinador (D), ou *terceiro-actante*, referentemente ao qual se mantém ou não autônomo.



Sobrepondo os dois quadrados, verifica-se que Coquet (1984) sugere uma tipologia actancial bastante interessante. Em primeiro lugar, ele reconhece a dimensão do *não-sujeito*, que apenas predica e não assume a predicação, completamente dominado pelo destinador, “assimilado à sua função”, a qual não pode deixar de cumprir (p. 65). Trata-se, numa aproximação possível, do *corpo próprio* na subitaneidade da presença, puro afetado, na eventicidade da percepção e da emoção. Em segundo lugar, apresenta o *sujeito*, que se define por sua relação com o objeto, da qual se origina um actante pessoal e autônomo, “engajado nos atos que cumpre”. No entanto, na relação ternária (é o que vemos neste segundo quadrado), o sujeito se identifica também por meio da constante tensão com os actantes sujeitos deônticos (autônomos ou heterônimos): os destinadores.

Com base no quadrado acima, podemos afirmar que a identidade do sujeito faz-se, também, na tensão entre o sujeito e o(s) seu(s) destinador(es). Observe-se que, nos extremos do quadrado, correspondendo aos termos contrários, estão as figuras de sujeitos cuja identidade é impossível determinar, ou porque se trata de um sujeito (~~S~~) nulo, completamente neutralizado pelo destinador (D), sujeito inteiramente assujeitado, segundo uma concepção sócio-histórica determinista, ou porque diz respeito a um sujeito (S) pleno, independente de qualquer destinador (~~D~~) e senhor absoluto de seu ser e fazer, de acordo com uma concepção voluntarista de sujeito. Segundo o quadrado nos instrui, a identidade do sujeito enunciante também deve ser buscada na tensão que se estabelece entre o centro

de referência e a presença (no campo discursivo) do(s) destinador(es) com os quais o sujeito mantém um contrato fiduciário. Esta tensão revela as condições semióticas do sujeito, quanto à sua competência, em sua relação com códigos prescritivos de possíveis destinadores.

Como já fazia saber Coquet (1984), não se pode conceber “um universo semiótico que não seja igualmente universo de valores”⁹. De fato, todos os elementos da gramática narrativa, “os actantes, os programas engajados, as modalidades caracterizantes são submetidos a avaliação”¹⁰ (p. 155), até mesmo o ato inicial da predicação implica uma avaliação. Acompanhemos o que afirma Coquet (1984) sobre a constituição da identidade e o processo de avaliação que acompanha as seleções operadas em discurso.

A proclamação da identidade, no caso mais simples, o levar em consideração pelo sujeito enunciante seu próprio estatuto, postula, portanto, o recurso a uma seleção dos objetos do universo. O percurso do actante se reconstrói facilmente. Ele deve a princípio efetuar uma primeira escolha entre o que, segundo ele, é ou não é objeto de valor. Depois, ele designa ou denomina os objetos com os quais ele está conjunto (definição positiva) e aqueles dos quais está disjunto (definição negativa).¹¹

A identidade do sujeito enunciante se faz, então, na dinâmica que envolve os objetos-valor, sobretudo os valores-modais, e as relações que ele, sujeito enunciante, entretém com outros sujeitos. Do ponto de vista da extensidade, é pelas operações básicas de conjunção e disjunção que o efeito de centro do discurso se faz; e, do ponto de vista da intensidade, é o valor tônico ou átono das grandezas que as aproxima ou as afasta do centro do discurso. Esta dinâmica identitária torna-se tanto mais apreensível quanto mais a enunciação é simulada no enunciado.

Claro está, e já o dissemos, que a enunciação enunciada difere da enunciação propriamente dita, porque aquela é a simulação desta no interior do discurso. No entanto, um fenômeno interessante se dá no momento da execução de uma canção, que não acontece, por exemplo, no teatro, quando um ator representa uma personagem. Trata-se do sincretismo entre o cantor e o sujeito da enunciação enunciada. Numa peça teatral, por exemplo, o expectador está habituado a separar o ator que empresta o corpo à personagem

⁹ (...) un univers sémiotique qui ne soit également univers de valeurs (COQUET, 1984, p. 155)

¹⁰ (...) les actants, les programmes engagés, les modalités caractérisantes sont soumis à évaluation. (COQUET, 1984, p. 155)

¹¹ La proclamation de l'identité, dans le cas le plus simple, la prise en compte par le sujet énonçant de son propre statut, postule donc le recours à une sélection des objets de l'univers. La démarche de l'actant se reconstruit aisément. Il doit d'abord effectuer un premier choix entre ce qui, selon lui, est ou n'est pas objet de valeur. Puis il designe ou dénomme les objets avec lesquels ils est conjoint (définition positive) et ceux dont il est disjoint (définition négative). (COQUET, 1984, p. 155)

da personagem que ele corporifica. Já no momento da execução de uma canção, o ouvinte tende a não fazer tal separação. A seguir, apresentamos algumas ponderações de Tatit (1987) que nos ajudaram a dar direção ao nosso trabalho.

2. Simulacro de locução

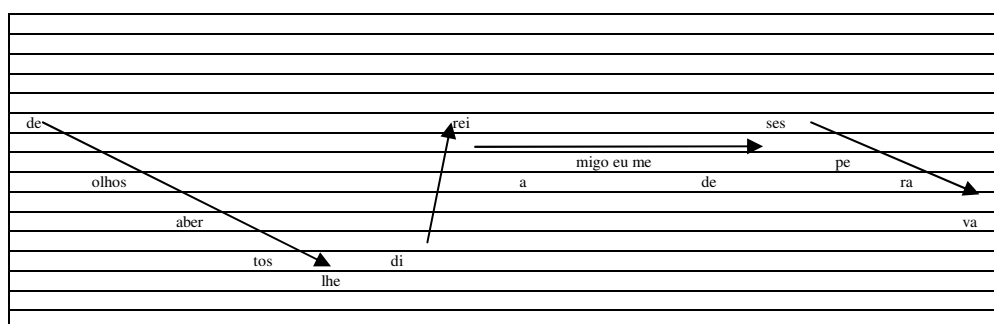
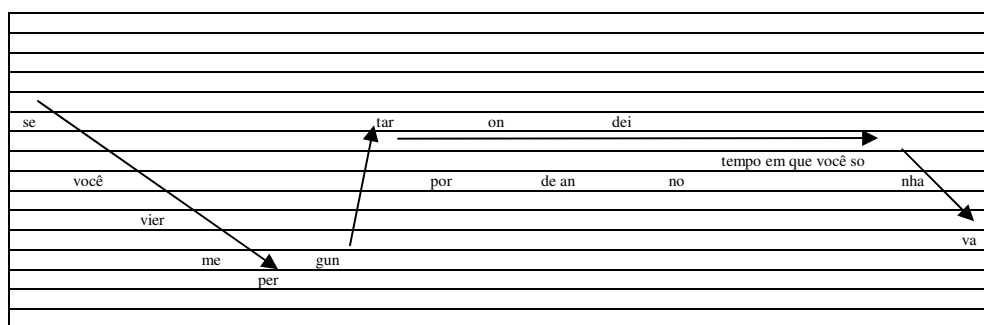
Na canção popular, ocorre um fenômeno interessante. Devido à presença de algumas características da fala na sua constituição, o ouvinte tende a recebê-la sem estabelecer as devidas distinções entre o compositor, o intérprete e os elementos da enunciação enunciada. Com efeito, para o ouvinte, estes actantes se encontram numa espécie de sincretismo, em que eles se fazem um, na construção do simulacro de uma situação cotidiana em que “alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia)” (TATIT, 1987, p. 6). Isto se deve ao fato de que, para toda canção popular, são imprescindíveis as inflexões entoativas e os índices da fala¹².

Esta presença da fala na canção, por atribuir-lhe a naturalidade e a familiaridade do discurso coloquial, é responsável pelo efeito de sincretismo entre os actantes envolvidos no momento da execução de uma canção. De acordo com Tatit (1987), essa relação entre instâncias diferentes resulta da sobreposição de, no mínimo, duas situações enunciativas diferentes. A primeira é a que corresponde à comunicação principal entre o intérprete (destinador-locutor) e o ouvinte (destinador-ouvinte), em que aquele comunica sua canção a este, tentando fazê-lo envolver-se. A segunda é a que compreende o interlocutor e o interlocutário debruçados no discurso.

Este sincretismo pode ser observado na introdução de *A palo seco*, canção constante do *corpus* para análise¹³.

¹² Tatit (1996) é quem relata o momento em que começou a considerar esta hipótese: “Tive, em 1974, uma espécie de *insight* ou de susto quando, ouvindo Gilberto Gil reinterpretando antigas gravações de Germano Matias, me ocorreu a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala. De fato, *Minha Nega na Janela*, a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entoação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria da fala, estava ali presente: melodia atrelada ao texto, sem qualquer autonomia de inflexão, pouca reiteração, nenhuma sustentação vocálica. Apenas a pulsação regular mantida pelo instrumento e alguns acentos decisivos no canto asseguravam a *tematização* constitutiva do samba. No mais, a fala solta.” (p. 12)

¹³ No diagrama, procura-se distribuir as sílabas do texto em termos de semitons, para que se tenha uma idéia do percurso melódico da canção.



Nesta canção, o destinador-locutor quer que o destinatário-ouvinte reconheça uma situação de locução comum da vida cotidiana, ou seja, aquele, através de um simulacro de interação comunicativa, tenta persuadir este de que, mais do que simplesmente relatar, a canção re-encena a relação intersubjetiva como se ela estivesse sendo experienciada no exato momento de sua execução. Para construir este simulacro, o destinador-locutor, por exemplo, investe, em termos lingüísticos, nos elementos de valor dêitico. Por outro lado, do ponto de vista melódico, ele dá um tratamento que aproxima o canto da fala. Observe-se, por exemplo, que a oração condicional do primeiro segmento assume uma curva descendente, como costuma acontecer na fala, em frases declarativas. Em seguida, há um salto intervalar de sete semitons, que coloca em destaque a sílaba tônica de “perguntar” e o advérbio interrogativo da oração subordinada, tal como podemos encontrar na linguagem oral cotidiana. Depois, a oração principal do segundo segmento apresenta o mesmo perfil melódico e termina em descenso asseverativo. Esses elementos, conjugados, reforçam a presença da fala na canção, criam o efeito de iteração direta e concorrem para a sincretização dos actantes envolvidos na execução de uma canção, porque simulam um diálogo no aqui-agora em que o canto se realiza.

Sabemos, no entanto, que o *eu/me* e o *você* manifestados na canção não são o destinador-locutor e o destinatário-ouvinte, pois eles pertencem a instâncias diferentes.

São, com efeito, o interlocutor e o interlocutário, instaurados no discurso-enunciado. Porém, durante o tempo em que a canção transcorre, o interlocutor fala ao interlocutário e o destinador-locutor canta para o destinatário-ouvinte, num sincretismo de vozes que faz da locução uma coisa só. E tudo se passa como se a linguagem verbal promovesse a construção de um simulacro de enunciação, e a melodia, fortemente marcada pela entoação da fala, fosse responsável por sua presentificação. Nas palavras de Tatit (1987):

Um timbre de voz produzindo a melodia revela a entoação simultânea do IT^oR e do D^oR locutor (sincretizados), fazendo com que a locução principal e o simulacro de locução tenham o mesmo tempo de existência: o tempo da canção.

Esta identificação entre as duas instâncias assegura um sentimento de “verdade” ou de “realidade” que está na base da persuasão figurativa. (p. 10)

Este processo de persuasão figurativa do qual fala Tatit consiste em acentuar a presença da fala na canção, para dar a impressão de que o ato locutivo do destinador-cantor é real e de tal forma verdadeiro que o destinatário-ouvinte tende a assumir, não raras vezes, a posição de interlocutário. Em outros termos, este sincretismo de papéis, marcado ao mesmo tempo pelos componentes lingüístico e melódico, decorre da simulação da fala na canção. Quer isto dizer que quanto mais a canção se aproxima da fala tanto mais o efeito de figurativização enunciativa nela se adensa.

No caso do segmento de *A palo seco* em foco, é relativamente simples perceber, por um lado, a presença dos dêiticos, elementos embreantes, que, do ponto de vista lingüístico, confere a esta canção um caráter dialogal, de interação direta entre interlocutor e interlocutário, que vai reverberar, como vimos, na relação entre destinador e destinatário. Por outro lado, não é difícil também perceber a curva melódica que o segmento delinea, isenta de reiteraões temáticas, de gradações tonais e de grandes durações, quase se constituindo como fala. Neste exemplo, temos um caso em que tanto a letra quanto a melodia concorrem para a canção assumir a feição de fala, quer dizer, de uma interação cotidiana entre dois actantes, já que, “quando o locutor se materializa num timbre de voz qualquer (o cantor), o ouvinte não consegue dissociar com nitidez a comunicação principal (D^oR loc / D^aRIO ouv) de seu simulacro (IT^oR / IT^aRIO), pois o sujeito parece ser o mesmo” (TATIT, 1987, p. 10).

Se é como Tatit sugere, isto é, se a síncrese entre os actantes das duas instâncias da comunicação cancional resulta num *parecer ser* o mesmo sujeito que discursa, estamos, portanto, diante de um simulacro, de cuja construção participam o cantor e o actante da

enunciação enunciada. Mais ainda: na canção popular, dado o papel que a fala nela exerce, a comunicação simulada na enunciação enunciada finda por contaminar a comunicação principal de tal modo que o destinador-cantor parece ceder seu lugar para o interlocutor e, muitas vezes, o destinatário-ouvinte entra em sincretismo com o interlocutário.

3. Convergência de propostas

Se admitimos que a *debreagem* tem um caráter disjuntivo, e seu gesto inaugural pluraliza a instância enunciante (secção 1.2.2., capítulo 2), deveremos aceitar que ela virtualiza, no mesmo ato, a identidade do sujeito que enuncia. Ou seja, uma vez realizada a “esquizia” inicial, o enunciador do discurso é uma virtualidade¹⁴, é um *eu não sou nada*, um sujeito completamente barrado por seus destinadores (secção 1.3., capítulo 1)¹⁵.

Passado esse momento inaugural da disjunção, e na medida em que a instância enunciativa enuncia, ou constrói o discurso, como campo de presença, o efeito pluralizante da *debreagem* inicial começa a se desfazer, e inicia-se um processo de *não-debreagem* que vai dar origem a um sujeito atualizado¹⁶, fruto das primeiras seleções operadas em discurso. Neste processo, a identidade de um sujeito enunciante começa a ser gestada, em função das grandezas convocadas para o discurso e de suas relações tensivas (intensidade x extensidade) para com o centro discursivo. Simultaneamente, começa a se afirmar um sujeito enunciante como um *eu sou alguém que*. Este sujeito enunciante, por seu turno, aparta-se de seus destinadores, ao relativizar a absoluta dominância deles.

Num quadrado semiótico de postulação possível, a *não-debreagem* apontaria para a *embreagem* como seu termo complementar. Na passagem de um ponto a outro do quadrado é que começaria a se criar um efeito de centro, que o dispositivo da *enunciação enunciada* tenderia a acentuar. A culminância do processo *embreante* seria a volta ao puramente vivido, que, conforme já vimos, não se realizará jamais.

Se também aceitamos a *embreagem* em seu caráter conjuntivo, seu gesto, levado ao extremo, singularizaria a instância enunciante, realizando-a na qualidade de simulacro da

¹⁴ Este sujeito aproxima-se do sujeito desligado, concebido por Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001, p. 142), em que S' (sujeito do foco) e S'' (sujeito da apreensão) não se apropriam, ao mesmo tempo, do mundo, quando este é percebido como distribuído e dividido.

¹⁵ Neste caso, e talvez só nele, é que se poderia falar de um sujeito completamente assujeitado, asfixiado pelas pressões do contexto sócio-histórico e sem qualquer manifestação singularizante.

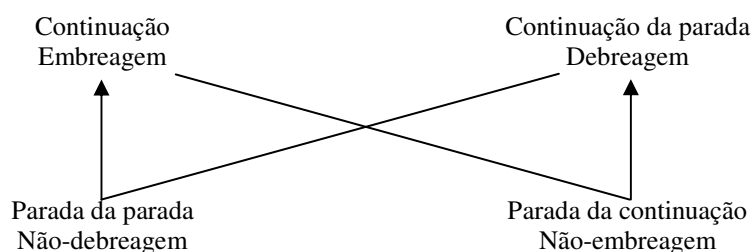
¹⁶ Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001, p. 143) defendem que a atualização reconstitui em parte a tensão entre o sujeito do foco e o sujeito da apreensão, “e permite, se não uma sincronização, pelo menos uma superposição parcial de seus atos respectivos”.

sensação e da percepção. Aqui, o sujeito está realizado¹⁷ em um *eu sou tudo*, um sujeito que barra completamente a influência dos destinadores. Neste processo, o sujeito centra-se até o limite do *não-sujeito*, corpo próprio do puro vivenciado, sujeito da afecção e da emoção.

A operação da *não-embreagem*, por sua vez, distende o sujeito novamente, descentra-o pela não-conjunção, e este sujeito, assim distendido¹⁸, pode refletir sobre o “vivido”¹⁹. O sujeito enunciante, então, re-instaura-se na relação destinador-sujeito e aparta-se dos destinadores pelo concurso de um *eu sou alguém que não*, potencializando-se como identidade não-conjunta.

Nesta dinâmica, a identidade discursiva do sujeito enunciante pode ser novamente virtualizada por uma operação disjuntiva, dando origem a um sujeito desligado, isto é, a um *eu não sou nada*, completamente barrado por destinadores.

Neste ponto, não podemos deixar de mencionar as categorias do nível tensivo propostas por Zilberberg ([1988] 2006). Este autor postula que o espaço tensivo, condição para a geração do sentido, pode ser concebido como tensão entre a parada e a continuação, conforme deixa ver o esquema infra, adaptado de Zilberberg ([1988] 2006, p. 163).



Explicuemos. Pode-se dizer que a fissura inicial, a saída do sujeito da inerência do vivido, do corpo próprio, para tornar-se o sujeito que enuncia, constitui-se como parada da

¹⁷ Para Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001), considera-se realizado o sujeito quando suas duas intâncias, o sujeito do foco (S') e o sujeito da apreensão (S''), coincidem, isto é, quando não há distância entre as duas operações básicas: foco e apreensão.

¹⁸ O sujeito distendido tem sua tensão interna diminuída, porque a apropriação do mundo não se realiza, ao mesmo tempo, pelo sujeito do foco (S') e o sujeito da apreensão (S'') (FONTANILLE e ZILBERBERG, [1998] 2001).

¹⁹ As aspas se devem ao fato de que, no ato enunciativo, não se pode retornar ao vivido propriamente dito, mas apenas simulá-lo.

continuação, ou, no nosso caso, como negação da embreagem plena²⁰. A continuação da parada requer a retomada do fluxo suspenso, e, então, a busca do sentido caracteriza-se pela negação da debreagem plena, a parada da parada. Neste processo, o retorno à embreagem representaria a volta ao corpo próprio, à continuação da continuação, como re-inserção no contínuo, que será sempre simulada, devido à fissura inicial criadora do duplo, isto é, de um sujeito-que-sente-e-percebe e de um sujeito-que-enuncia. Esta estrutura sintáxico-semântica confere um caráter aspectual aos devires do fluxo tensivo-fórico que sobredeterminam as articulações narrativas e discursivas.

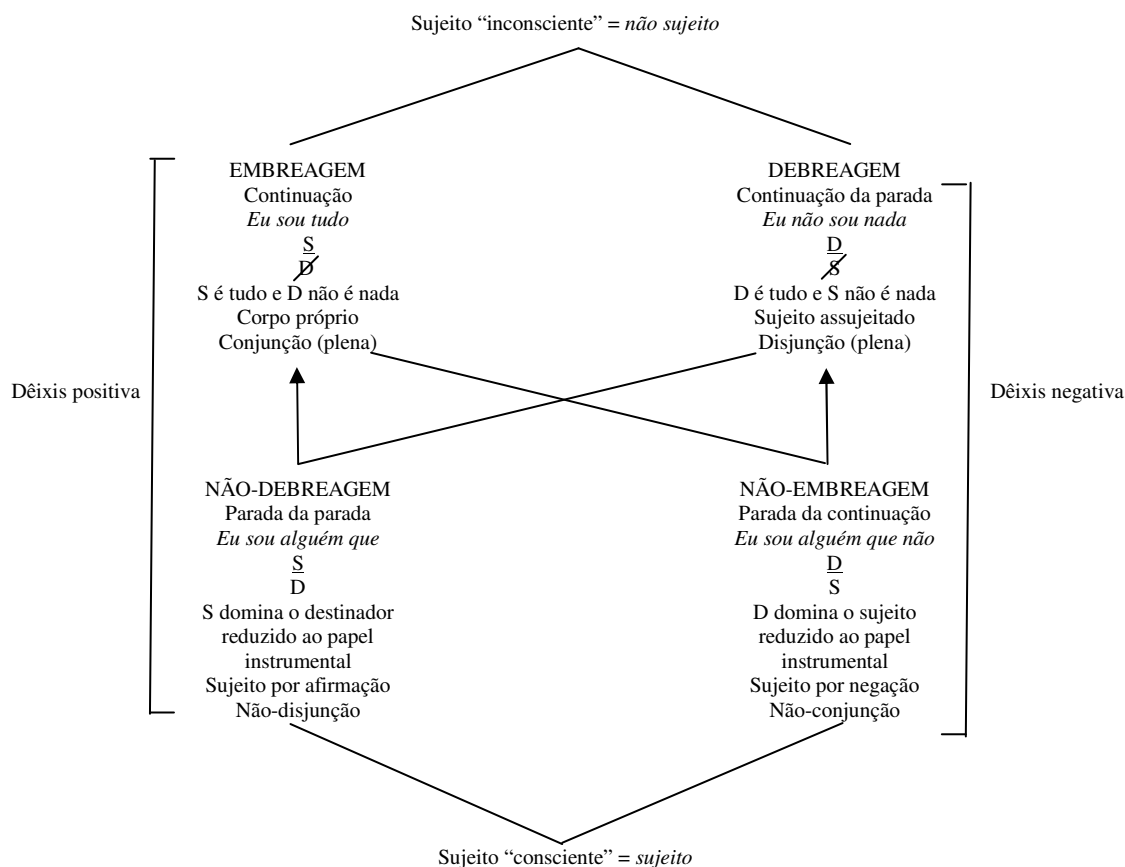
Pelo que vimos até o momento, podemos dizer que o processo de constituição identitária obedece, pois, às operações da práxis enunciativa. Assim, se, por um lado, as operações de **triagem, mistura, abertura, fechamento, concentração e expansão** estão diretamente envolvidas na construção do discurso como campo de presença e se, por outro lado, este campo de presença se estrutura em torno de um centro e de seus horizontes, podemos afirmar que as grandezas convocadas para o discurso são moduladas, com relação a este centro, em termos de intensidade e de extensidade. Quanto mais próxima do centro a grandeza estiver, mais intensidade ela terá (mais foco), e vice-versa, e mais constitutiva deste centro a grandeza será, independentemente de sua avaliação axiológica. A avaliação axiológica é que, por sua vez, pode justificar o processo de triagem e mistura, conjunção e disjunção, ao aplicar a categoria tímica (euforia / disforia) sobre os valores convocados para o discurso. Em suma, entendemos que tanto as modulações de intensidade e extensidade, avatares da embreagem e da debreagem, respectivamente, quanto as operações de triagem e mistura concorrem para o efeito de concentração e expansão, base do efeito de identidade.

Ao fim e ao cabo, talvez possamos dizer que, no quadrado da identidade proposto por Coquet (1985), temos um sujeito “inconsciente”²¹ (termo complexo entre o *eu sou tudo* (corpo próprio) e o *eu não sou nada* (sujeito completamente assujeitado)); e um sujeito

²⁰ Greimas e Fontanille ([1991] 1993) referem-se à fase da *somação* como a primeira operação necessária para conhecer; trata-se de uma operação de negação em que o sujeito separa-se do objeto, cuja perda ele, sujeito, se vê forçado a categorizar. Por meio desta primeira operação, o sujeito se funda “como *sujeito operador* e funda o mundo como objeto cognoscível” (p. 38). No entanto, antes desta disjunção, os autores falam de uma primeira: “a disjunção com a necessidade óptica pelo efeito do acaso” (p. 38). cremos que, neste caso, as duas primeiras disjunções podem ser interpretadas como a parada da continuação, nos termos de Zilberberg ([1988] 2006), ou como a não-embreagem, em que “a somação-negação aplicada a uma sombra de valor”, valência, “só pode instalar não-S1, primeiro termo do quadrado semiótico” (p. 39).

²¹ O termo inconsciente refere-se aqui “ao sujeito que não assume o discurso”. É claro que, nesta acepção, o termo guarda semelhança com a noção de inconsciente em psicanálise. No entanto, levar a efeito esta aproximação seria desviar-se do objetivo geral do nosso trabalho.

“consciente” (termo neutro entre o *eu sou alguém que* (sujeito da dêixis positiva) e o *eu sou alguém que não* (sujeito da dêixis negativa)). Assim, a identidade “consciente” do sujeito enunciante corresponde à imagem-fim resultante das modulações tensivas identificadas em discurso, dos objetos-valor convocados para ele e das relações do sujeito com seus destinadores. No quadro abaixo, buscamos representar as convergências para apreciação em conjunto do que vimos dizendo até o momento.



No quadro acima, procuramos relacionar as diferentes contribuições de alguns autores que, no terreno da semiótica, trataram, direta ou indiretamente, da constituição identitária dos actantes. A cada autor lido, ficava-nos a impressão de que aproximar as diversas abordagens do tema seria uma tarefa benfazeja, cujo resultado revelaria as convergências possíveis, se realizadas certas adaptações, aqui ou acolá, em algumas das propostas examinadas.

Parece-nos, assim, que a noção de *não-sujeito*, de Coquet, pode ser ampliada para abranger também o actante neutralizado na sua relação com um destinador onipotente, que daria origem a uma espécie de *sujeito assujeitado*. No pólo oposto, contrário ao do *sujeito*

assujeitado, estaria o *sujeito-que-sente-e-percebe*, o corpo próprio merleau-pontyano, base do presente eterno. Estes dois, por não assumirem o seu discurso, concorrem para a constituição da instância *não-sujeito*. Como seus subcontrários, encontramos dois sujeitos que assumem o discurso, avaliam as grandezas convocadas para ele e se constituem, como identidade, pelo próprio ato enunciativo, ora por negarem o domínio absoluto do destinador, afirmando-se positivamente, ora por negarem a exclusividade do corpo próprio como único diretor do processo discursivo.

Afinal, se enunciar é tornar as coisas presentes por meio da linguagem, como já admitimos, então o ato enunciativo provoca uma fissura no *sujeito-que-sente-e-percebe*, deslocando-o do simples vivido. Neste ato, isto é, no trânsito *embreagem > não-embreagem > debreagem*, o sujeito se neutraliza ao se tornar um *ele*, ao pluralizar a instância enunciante. Todavia, no processo enunciativo mesmo, faz-se o percurso contrário, *debreagem > não-debreagem > embreagem*, em que o *corpo-que-sente-e-percebe* pode ser apenas simulado em discurso, uma vez que não se volta, depois da fissura inicial, à sua inerência, isto é, à *embreagem* plena.

Fundamentado nestas razões, assumimos a identidade do sujeito enunciante como decorrente do discurso em ato, ou melhor, do processo enunciativo, no fazendo-se de uma totalidade discursiva. E, neste processo, não há como pensar o sujeito do discurso isolado da singularidade que cada texto em si constrói, nem do espaço interdiscursivo no qual ele se move. Por isso, pode-se dizer que o sujeito é discursivo e interdiscursivo a um só tempo, ou, como afirma Fiorin (2006), “o sujeito é integralmente social e integralmente singular” (p. 58).

4. Sujeito discursivo e interdiscursivo

Até o momento, vimos falando de um centro de discurso, como *corpo-que-sente-e-percebe*, e do processo de enunciação, como um momento em que este centro é simulado em discurso. Afirmamos que a enunciação é o ato linguageiro que constrói, ao mesmo tempo, enunciado e sujeito enunciante, e que ambos são constituídos na tensão entre o corpo, como centro sensível do discurso, e os influxos do contexto sócio-histórico, isto é, na tensão entre o individual e o social, por meio da práxis enunciativa. Vamos, agora, nos deter na relação entre o sujeito discursivo e o interdiscurso no qual ele se forja.

Antes de tudo, cumpre salientar que corpo, nos termos como ele é aqui compreendido, constitui um sincretismo entre sujeito e objeto, calcado na identidade destes dois actantes, um contínuo tensivo-fórico depreensível pela análise semiótica do percurso gerativo dos sentidos num texto ou num conjunto de textos, um campo de presença, enfim. Como diz Zilberberg (*apud*: Tatit, 1997, p. 41), “o corpo é sempre o centro, está sempre no centro e é nesse sentido que nós o caracterizamos como extenso: ele dirige o processo perceptivo; onde quer que se encontre, o corpo ocupa o mundo que o engloba”.

No dizer de Tatit (1997):

Nossos discursos cotidianos promovem, de certa forma, em nome de uma eficácia de comunicação, a conversão do corpo como totalidade e continuidade fórica em desigualdades e dependências (elementos de reintegração) a que chamamos 'sentido'. A semiótica da ação traduziu as relações de dependência em determinações modais descontínuas, ou seja, em modalizações. A semiótica das paixões revelou, em contrapartida, que as tensões fóricas continuam participando do discurso, mesmo após a discretização cognitiva, em forma de modulações contínuas que transparecem na superfície do texto, testemunhando a onipresença do corpo que sente. (p. 43)

Esta noção de corpo pode ser aproximada da de *ethos*, como vimos, presente na tradição retórica e redimensionada por Maingueneau (1995). Discini (2003), por exemplo, que investiga a questão do estilo, busca mostrar como o efeito de *ethos* e de corpo, sua noção correlata, são construídos, para um enunciatário, numa totalidade discursiva. Vejamos:

Importa ratificar um sistema, construído na imanência do sentido da totalidade. Sistema pressupõe conjunto de regularidades, ou uma homogeneidade regrada que, por sua vez, pressupõe uma norma, enquanto recorrências de procedimentos na construção do sentido de uma totalidade. O enunciatário, assim normatizado, incorpora a cada dia um mesmo ethos, assume a cada dia o reconhecimento de uma identidade, o que lhe dá prazer; confirma e renova descobertas, firmando um olhar sobre o mundo, na reconstrução de cada totalidade. Temos, então, na enunciação, um sujeito (S1), o enunciador, que leva outro (S2), o enunciatário, a querer e dever entrar em conjunção com o valor do valor de uma totalidade. Trata-se de um querer contínuo, provocador de um dever, também contínuo; querer e dever-fazer e ser. Essa aspectualização narrativa pela continuidade firma, no discurso, a unidade do ethos, enquanto enunciador que define um corpo, um modo de ser no mundo, e enquanto enunciatário que incorpora esse corpo. (p. 61-62)

Endossamos o ponto de vista de Discini (2003), para quem o *ethos*, como modo de dizer, e o corpo, como figura suporte deste modo de dizer, podem ser apreendidos a partir do texto-enunciado, ou, no nosso caso, de um conjunto de textos-enunciado, desde que se tome como parâmetro o espetáculo da interdiscursividade simulada no conteúdo efetivamente manifestado.

Discini (2003), assim como nós, nada vê que empece uma efetiva aproximação entre a perspectiva da semiótica discursiva e a da análise do discurso francesa, no que tange ao tratamento do estilo, tema de sua tese de doutoramento. Também Lopes (1999), autor fundamental para nosso trabalho, não identifica óbice para tal aproximação. Na verdade, ao abordar o assunto em seu trabalho de tese, refere-se ao Maingueneau de *Genèses du discours* (1984) como “um vizinho da semiótica”.

Creemos, mesmo, que as abordagens da semiótica discursiva e da análise de discurso francesa são compatíveis, ou melhor, complementares. Na nossa forma de ver, ao circunscrever um espaço discursivo, no qual posicionamentos serão investigados, o pesquisador está criando uma totalidade discursiva, que não escapa, pelo menos neste momento, de apresentar um *dentro* e um *fora*, por mais que isto desagrade a quem postula, de forma radical, o primado da interdiscursividade. Esta, na verdade, constitui um complexo tão reticulado que sua apreensão sempre é parcial, condicionada às variáveis semióticas que se elegem como parâmetros constituidores dos textos, que, com efeito, são.

Na verdade, em termos epistemológicos, pode-se dizer mesmo que a organização de um *corpus* implica, no próprio ato de sua constituição, uma isotopia (inter)discursiva, que finda por justificar por que o *corpus* compreende uns textos e não outros. Afinal de contas, subjacente à seleção de textos para análise está a questão da sua pertinência, e esta só pode ser medida em função de um princípio unificador como regra de descrição, conforme ensina Greimas e Courtés ([1979] s/d).

Por outro lado, quando se procura abordar o sujeito enunciante numa totalidade de discurso, não se pode desprezar o contexto sócio-histórico, porque as estruturas de significação contidas no(s) texto(s) analisado(s) não cessam de convocar o contexto em que elas se forjaram²². Portanto, texto e contexto estão em constante interação e separá-los, para efeito de análise, não significa, na maioria das vezes, considerá-los independentes. Mesmo porque, em semiótica, tanto o texto como o contexto são construtos indispensáveis para a constituição um do outro.

²² É sob esta ótica que vemos o trabalho desenvolvido por Maingueneau (1984), acerca da polêmica entre os discursos jansenista e humanista devoto. Nele, o autor chega a uma estrutura global de coerção semântica que relaciona e determina os dois discursos em sua polêmica. Neste trabalho, Maingueneau, no nosso entender, depreende dos discursos analisados estruturas elementares de significação (semas contrários) que os relacionam e os colocam em competição a partir do investimento fórico (euforia e disforia) atribuído, por cada posicionamento discursivo, aos termos contrários da estrutura elementar de significação. Ressalte-se que a avaliação fórica, nos dois discursos, se faz acompanhar de uma tradução. Isto é, o discurso humanista devoto traduz os termos da estrutura elementar da significação contidos no discurso jansenista para com ele polemizar, e vice-versa.

Fiorin (2002), por exemplo, tece críticas aos pesquisadores que, de um lado ou de outro da “contenda” entre semioticistas e analistas do discurso de orientação francesa, timbram em dizer que os primeiros realizam uma análise interna, e os segundos, uma análise externa. Para ele, os termos *análise interna* e *análise externa* são muito ruins, porque podem dar a entender que o primeiro tipo de análise apenas se ocupa do aspecto lingüístico, e o segundo, dos aspectos extralingüísticos. Na verdade, isto não ocorre, pois ambas as abordagens são lingüísticas, na medida em que se ocupam da constituição do sentido, e diferem quanto ao foco, isto é, a importância dada aos mecanismos intradiscursivos ou interdiscursivos. Transcrevemos abaixo o comentário conclusivo de Fiorin (2002) acerca dos embates entre as duas abordagens discursivas, por considerarmolo extremamente sensato e coerente:

Durante muito tempo, partidários de uma ou de outra teoria trocaram uma série de “acusações”. Os que se ocupavam predominantemente dos aspectos intradiscursivos foram tachados de reducionistas, dizia-se que eles ignoravam a História, que tinham uma visão empobrecedora do texto. Por outro lado, dizia-se que os que trabalhavam com as relações interdiscursivas eram cegos para os mecanismos de estruturação do texto, não reconheciam a especificidade lingüística do discurso. Na verdade, as desconfianças mútuas não precisariam existir, já que, de um lado, não se pode exigir que uma teoria explique fatos que estão fora de seu escopo explicativo, de outro, as teorias do discurso, ao ressaltar os mecanismos intradiscursivos ou interdiscursivos, estão trabalhando com aspectos complementares da textualização e não com ângulos excludentes na abordagem do uso lingüístico. (p. 41)

Segundo Fiorin (2002), as duas abordagens têm um caráter complementar, e, mais do que isto, a nosso ver, uma abordagem pressupõe a outra, já que não se concebe fazer uma análise interna do texto sem que se leve em consideração dados de natureza interdiscursiva, tampouco se concebe realizar uma análise interdiscursiva sem que se parta dos dados efetivamente presentes nos textos analisados. A diferença entre as abordagens passa a ser, então, de foco, e boa parte das razões motivadoras de disputa entre seus partidários deixa de existir.

Na verdade, parece-nos não haver razão para separar texto e contexto de produção, a não ser que, por contexto, entenda-se a situação “concreta” em que se dá a realização de um discurso e, por texto, apenas a expressão que manifesta o conteúdo de um conjunto significativo. Esta separação, como já vimos (secção 1.1, deste capítulo), é, com efeito, um equívoco. Não há contexto que não seja produto de interpretação, isto é, contexto semiotizado. O que ocorre, de fato, é que as grandezas co-presentes em um dado discurso apresentam-se sob diversos modos de existência: virtualizado, atualizado, realizado e

potencializado. E estes modos de existência, por sua vez, abrem o texto para o contexto em que o discurso se forjou.

Pensamos, como Fontanille (1998), que “o *texto* é, para o especialista das linguagens – o semiótico –, aquilo que se dá a apreender, o conjunto dos fatos e dos fenômenos que ele se presta a analisar”²³ (p. 79) e “o discurso é uma instância de análise na qual a produção, isto é, a enunciação, não poderia ser dissociada de seu produto, o enunciado”²⁴ (p. 81).

Neste ponto particular, adotamos o modo de ver de Fontanille (1998), segundo o qual:

*Com efeito, o ponto de vista do discurso neutraliza a diferença entre texto e contexto; adotar o ponto de vista do discurso é admitir, ao mesmo tempo, que todos os elementos que concorrem para o processo de significação pertencem por direito ao conjunto significante, quer dizer, ao discurso, quaisquer que eles sejam. Em poucas palavras, é apenas o ponto de vista do texto que “inventa” a noção de contexto. (p. 87)*²⁵

Todavia, como se diz em semiótica discursiva, somente o parecer pode constituir matéria de análise. O manifestado é ponto de partida para toda e qualquer investigação. O texto, e sempre o texto, mesmo que seja na sua dimensão cultural: o texto da cultura. É o texto, na qualidade de unidade significante manifestada, que permite acesso ao discurso em sua imanência e ao interdiscurso no qual ele foi forjado. Assim, assumimos, com Eco (1995), que a *intentio operis* deve ser preservada, e que há limites para a interpretação, isto é, o texto deve ser defendido de seu mero uso. Não se quer com isto dizer que os textos apresentem uma única interpretação, ou que haja uma interpretação mais próxima do texto interpretado, mas, sim, que, muitas vezes, se torna patente o seu uso para os mais diversos fins, em “interpretações” excessivamente ideologizantes, sociologizantes, psicologizantes etc.

Assim, se se quiser reconstituir o(s) sujeito(s) individual(is) ou coletivo(s) de uma totalidade de discurso, o ponto de ancoragem é o texto. É nele que se podem encontrar os indícios seguros de um sujeito que enuncia. Lembremos a esse respeito o já citado

²³ Le *texte* est (donc), pour le spécialiste des langages – le sémioticien – ce qui se donne à appréhender, l’ensemble des faits e des phénomènes qu’il s’apprête à analyser”.

²⁴ Le discours est (donc) une instance d’analyse où la production, c’est-à-dire l’énonciation, ne saurait être dissociée de son produit, l’énoncé.

²⁵ En effet, le point de vue du discours neutralise la différence entre texte e contexte; adopter le point de vue du discours, c’est admettre d’emblée que tous les éléments qui concourent au procès de signification appartiennent de droit à l’*ensemble signifiant*, c’est-à-dire au discours, et quels qu’ils soient. Bref, c’est le point de vue du texte seul qui “invente” la notion de contexte.

Landowski ([1989] 1992, p. 167), para quem a enunciação é “o ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser” e o enunciado é “o objeto cujo sentido faz o sujeito ser”.

Coquet (1997) não pensa de outro modo. No *avant-propos* de *La quête du sens*, ele afirma que, premido entre o ser-projetado e o ser-para-além-do-mundo, “o discurso, reconectado às instâncias discursivas, comporta todas as instruções das quais o analista necessita para guiar, de outro modo, a busca do sentido”²⁶.

No que tange a esta questão, fazemos eco a Discini (2003), que, ao falar de estilo e de sua reconstituição pelo analista de discurso, advoga a idéia de que o estilo deve ser buscado “na configuração de uma totalidade de discursos enunciados” (p. 28), num percurso que vai do objeto (o enunciado) ao sujeito (da enunciação), exatamente como sugerira Greimas (1974). O sujeito, por sua vez, se realiza no ator da enunciação, como uma imagem-fim do sujeito responsável por uma totalidade de discursos efetivamente enunciados. Acrescente-se que, para Discini (2003), “essa imagem-fim, simulacro reflexivo, ou seja, imagem constituída do ator para si mesmo, é também um simulacro hétero-constituído, supondo a visão que tenho do *outro*, bem como a visão que penso que o *outro* tem de mim” (p. 29), numa visão análoga à de Landowski ([1997] 2002).

Desse modo, se interpretamos corretamente a autora, a identidade de um ator discursivo, individual ou coletivo, se forja na interdiscursividade, é indubitavelmente dialógica, e sua reconstituição pode ser realizada a partir dos discursos efetivamente enunciados, tomados como uma totalidade discursiva.

Mais ainda. Se, como assinala Discini (2003):

- o ator da enunciação é o actante discursivo através do qual se realiza o sujeito da enunciação;
- para descrever um estilo é preciso (re)construí-lo, e, para tanto, é preciso reconstruir “o ator da enunciação, esse sujeito, cuja figura emerge do corpo, como caráter de uma totalidade enunciada” (p. 59);
- e “um certo *estoque de configurações discursivas*”, juntamente com o modo específico de usá-lo, “é elemento catalisador do fato de estilo” (p. 65);

²⁶ (...) le discours, rapporté aux instances énoçantes, comporte toutes les instructions dont l’analyste a besoin pour mener autrement la quête du sens (COQUET, 1997, p. 18).

então, parece que ator da enunciação e estilo são conceitos homologáveis, se não forem coextensivos. E o exame de configurações discursivas constitui uma estratégia de (re)construção tanto do estilo quanto do ator da enunciação de uma totalidade de discursos enunciados.

Para concluirmos esta seção, citamos o trecho abaixo, extraído de Discini (2003), em que se evidencia o papel do exame das configurações discursivas, não só na apreensão do ator da enunciação (sujeito epistemológico transdiscursivo) de uma totalidade de discursos enunciados, mas também nas relações interdiscursivas constitutivas de todo enunciado.

Em cada configuração discursiva, detectam-se, neste caso: um núcleo figurativo comum; invariantes temáticas; variações figurativas; variações temáticas; papéis figurativos, sendo que estes últimos se constituem por uma “forma temático-narrativa”. Trata-se de uma configuração discursiva e de uma configuração temática, entre as quais despontam isotopias, figurativas e temáticas, juntamente com papéis figurativos. Nestas isotopias figurativas e temáticas e nesses papéis configurativos, firma-se a recorrência e firma-se a unidade, mas firma-se também o diálogo, pois daí desponta a convergência ou a divergência com as vozes de um dado contexto sócio-histórico. (p. 65)

Extraí-se desta passagem, por essencial a nosso trabalho, a confirmação de que o exame das configurações discursivas (a *migração* e a *canção*, para nós) constitui uma via de acesso tanto para a (re)construção de uma *persona* transdiscursiva de uma totalidade de discurso (“Pessoal do Ceará”) quanto para a (re)constituição parcial do espaço discursivo no e pelo qual ela se forjou.

Como dissemos, nosso interesse é saber se é possível reconstituir um simulacro de si a partir do discurso do “Pessoal do Ceará”, sobretudo nos textos em que pontificam as configurações da *migração* e da *canção*, dada a grande recorrência delas em seus textos. Admitimos que enunciar é já tomar posição. Posição em relação a um campo de presença em cujo centro se encontra um *corpo-que-sente-e-percebe*, e posição em relação ao imenso corpo de enunciações já realizadas. Com efeito, o sujeito que enuncia marca posição quanto às grandezas que são convocadas para o discurso, quer sejam elas diretamente ligadas ao *corpo-que-sente-e-percebe*, quer elas estejam vinculadas aos produtos do uso potencializados pelas enunciações anteriores. Estas posições podem ser apreendidas a partir das operações (triagem / mistura; fechamento / abertura etc) realizadas em discurso. Além disto, como vimos, o efeito de centro, de individuação, ou de constituição identitária, mais se adensa quanto mais a enunciação é simulada no enunciado, principalmente no caso da canção popular. Neste gênero, em particular, o fenômeno do sincretismo dos dois níveis

de comunicação comentados acima tende a, como desdobramento, criar, no destinatário-ouvinte, a impressão de que o sujeito da enunciação enunciada é o próprio cantor-compositor.

CAPÍTULO 3

Qualquer música, ah, qualquer.
Logo que me tire da alma
Esta incerteza que quer
Qualquer impossível calma!
(Fernando Pessoa)

1. Da semiótica do discurso à semiótica da canção

1.1. Discurso como campo de presença

Antes de tudo, o discurso, segundo Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001) e Fontanille (1998 e 1999), deve ser visto como campo de presença, isto é, como um campo posicional cujas propriedades fundamentais são: 1) o centro de referência; 2) os horizontes do campo; 3) a profundidade do campo ou a relação entre o centro e os horizontes; e 4) os graus de intensidade e extensidade que medem a profundidade do campo. Explicaremos.

No ato perceptivo, o centro do campo corresponde ao corpo sensível, núcleo de intensidade máxima e extensidade mínima. Lugar onde se opera a percepção, ele é a instância de cuja existência depende a expressão do mundo natural, mundo exterior, e os conteúdos a ela correlacionados, mundo interior. O centro do campo é, desse modo, o operador da função semiótica, isto é, da correlação entre expressão e conteúdo. Os horizontes do campo, por sua vez, demarcam os domínios da presença e da ausência, ou seja, os limites do campo, onde a intensidade é mínima e a extensidade máxima.

Segue-se daí que o campo posicional é graduado em termos de densidade de presença. As grandezas próximas ao centro são mais intensas do que aquelas situadas na periferia do campo. Elas diferem apenas quanto ao grau de presença, por isso fala-se de co-presença de grandezas num dado campo posicional. Neste contexto, a ausência equivale à intensidade nula, isto é, ao que simplesmente não afeta o centro de referência. Em havendo algo situado no horizonte do campo cuja intensidade seja forte, abre-se, então, um novo campo de presença, com centro, horizontes e dinâmica tensiva respectivos.

Assim, tudo se passa como se uma dada grandeza, uma vez tendo atravessado o horizonte do campo, negando, desse modo, sua condição de ausente, se apresentasse como

correlação entre uma intensidade preceptiva quase nula e certa extensidade. Na medida em que se aproxima do centro do campo, a grandeza percebida ganha em intensidade e perde em extensidade (isto é, perde distância com relação ao centro), criando um efeito de profundidade, que nada mais é do que a distância sensível entre o centro do campo e seus horizontes. Na verdade, este efeito de profundidade só pode ser sentido se houver uma mudança na tensão entre intensidade e extensidade, quer dizer, se houver movimento entre o centro e os horizontes, aproximações e afastamentos da grandeza com relação ao centro de referência.

O campo de percepção tem, pois, uma estrutura topológica e envolve, minimamente, as posições ocupadas por seus actantes: o sujeito da percepção e a presença do objeto percebido. Com o discurso não ocorre coisa diferente. Antes mesmo de ser entendido, o discurso se impõe, como campo de presença, à percepção do enunciatário. Neste momento, o discurso se apresenta como matéria para a percepção e como tal deve ser analisado. Isto é, o discurso deve ser encarado como objeto da percepção, pois, se o primeiro ato da instância do discurso é uma tomada de posição, como já admitimos, então, é a partir desta tomada de posição que o mundo se faz presente através da linguagem.

Campo posicional que é, o discurso se apresenta para a instância enunciante dotado de profundidade. E tanto as grandezas presentes no discurso quanto a disposição delas com relação ao centro dêitico são efeitos do que Fontanille (1999) chama de presentificação. Esta presentificação, por sua vez, é tarefa da instância de discurso, que garante a presença dela no mundo ao cumprir as operações necessárias para sua realização, isto é, ao predicar. Por isto, o próprio da enunciação é o ato predicativo. É através da predicação que alguma coisa se faz presente, que o conteúdo de um enunciado se torna presente no campo do discurso.

Para Fontanille (1998), que neste ponto segue Coquet (1984 e 1997), a enunciação, primeiramente, torna o enunciado presente pela *asserção*, ao predicar de modo irrefletido, sem assumir o ato. Em seguida, ela assume este ato e toma o enunciado como coisa presente para aquele que enuncia. Neste segundo ato, aquilo que o enunciado torna presente no campo posicional mantém com o ponto de referência, isto é, com a posição da instância discursiva, certa profundidade, esta medida em termos de correlação entre as categorias tensivas da intensidade e da extensidade.

Desse modo, a enunciação se constitui como um duplo ato de predicação. Como *asserção*, ato relacionado à presença dos enunciados no campo de presença do discurso, a

predicação é dita “existencial”. Neste caso, o enunciado se situa no campo posicional apresentando-se sempre dotado de um modo de existência próprio (real, atual, potencial e virtual), isto é, um grau de presença, apreendido como correlação entre intensidade e extensidade. Para fornecer um exemplo, consideremos o enunciado *Pedro quer saber dançar*, modalizado pelo *querer* e pelo *saber*. A ação de *dançar* apresenta-se aqui suspensa pela dupla modalização. Em *Pedro dança*, a ação está realizada. Já em *Pedro sabe dançar*, o que se realiza é o verbo cognitivo. E em *Pedro quer saber dançar*, é o verbo volitivo que se realiza, e a ação de *dançar* vê-se virtualizada, já que o *querer* de Pedro não pressupõe o *saber* nem a ação de *dançar*.

Como se pode ver, um dos efeitos da modalização aplicada a um processo é o de afastá-lo do centro do discurso, desfocalizando-o e colocando-o no plano-de-fundo, isto é, na periferia do campo. Em outros termos, o processo *dançar* perde intensidade e ganha profundidade, extensidade, quando se encontra modalizado. Assim, o número de modalizações altera o modo de existência do processo no campo de presença discursivo, jogando com as categorias tensivas de intensidade e extensidade. É, pois, pela asserção que um dado conteúdo enunciado é identificado como presença num dado campo discursivo.

Mas, para além do ato de asserção, a predicação se faz como *assunção*, ao relacionar-se diretamente com aquela. É por este ato que algo surge para a posição da instância de discurso afetando-a de algum modo. A *assunção* tem um caráter auto-referencial porque se engaja na asserção, assume a responsabilidade pelo enunciado e se apropria da presença do que surge no campo discursivo, tornando-se, assim, seu ponto de referência.

De acordo com esta concepção do ato predicativo, só podemos falar da diferença de presença discursiva de grandezas e, por conseguinte, dos gradientes dos modos de sua presença, se estas grandezas estiverem situadas no campo posicional da instância de discurso e se elas forem medidas em termos de proximidade-distância (e do movimento que conduz de uma à outra e vice-versa) em relação ao centro do discurso. Desse modo, o discurso passa a ser analisado na perspectiva da enunciação, ou seja, das operações que produzem a significação, e, portanto, como processo de produção e interpretação de sentido, discurso em ato, ou, numa palavra, como *semiose*.

Na perspectiva do discurso em ato, a presença passa a ser, então, a propriedade básica da instância de discurso responsável pela *semiose*. Como se disse, a instância do discurso, no ato de produção e interpretação do sentido, toma posição no campo de

presença, que é, antes mesmo de um campo de exercício da capacidade de linguagem, um campo de presença sensível e perceptiva. Para dar conta deste fenômeno enunciativo, Fontanille (1998 e 1999) alude a duas funções básicas que podem ser expressas em discurso: a função de *presentificação* e a de *representação*.

A *presentificação* corresponde à presença pura, isto é, à presença captada e medida em termos de intensidade e extensidade, e pode, segundo Fontanille (1998), ser expressa diretamente no discurso. A *representação* é sempre um produto da *breagem*¹, termo que subsume os contrários *debreagem* e *embreagem*. Quando a representação é obtida por *debreagem*, gera-se a representação de um mundo simulado como sem vínculo com a enunciação. Quando, ao contrário, a representação se fixa a partir de um procedimento *embreante*, simula-se um mundo diretamente vinculado à enunciação.

Estas duas funções mantêm entre si uma relação de pressuposição. A *presentificação* precede a *representação*, uma vez que aquela constitui o suporte para a realização desta. A percepção no ato enunciativo, por conseguinte, ganha relevo nos estudos da semiótica discursiva, pois o ato de *representação* está estreitamente vinculado à *presentificação*, dela, inclusive, dependendo.

Ora, esta relação de pressuposição põe o sujeito como centro do discurso, como a instância responsável pelos procedimentos acionados na confecção do discurso, primeiro como instância sensível e perceptiva e, depois, como instância enunciante propriamente dita. Isto equivale a dizer que a dimensão enunciativa do discurso enquadra e rege, pela discursivização, as demais dimensões (figurativa, narrativa e afetiva), e uma deriva não negligenciável se afigura no campo da semiótica: a disciplina que, a princípio, procurou manter-se distante das questões enunciativas para precaver-se do retorno de um sujeito psicológico ou ontológico na análise discursiva, atualmente reconhece o seu posto e confia-lhe a tarefa de “responder por todos os estratos gerativos, desde os níveis mais profundos” (TATIT, 1994, p. 42). No entanto, a semiótica, por coerência teórica, não vai buscar o sujeito num além-texto, mas identifica-o como instância pressuposta pela própria existência do enunciado, à qual só se tem acesso via discurso manifestado em texto.

¹ O termo *breagem* é construído a partir dos derivados *debreagem* e *embreagem* e indica a reunião destes contrários num termo complexo.

1.2. Instância discursiva e práxis enunciativa

Se a instância enunciativa, conforme se admite, é a instância responsável pelo conjunto das operações que tornam um dado discurso presente no mundo, então a tomada de posição que lhe é correlata seria pura singularidade. No entanto, não é isto que acontece. Cada discurso-ocorrência está inelutavelmente ligado a uma série de outros discursos, aos quais não deixa de se referir. Por isto, cada ato enunciativo singular constitui-se a partir de um conjunto de outros atos de linguagem, que se apresentam encadeados e superpostos em um dado discurso-ocorrência. Este repertório aberto de enunciações participa da *práxis enunciativa* (secção 1.2.1, do primeiro capítulo) e sempre está subjacente ao exercício do ato enunciativo singular. Por isso, pode-se dizer que o ato enunciativo é a um só tempo individual e coletivo.

Nesta tensão entre o individual e o coletivo, a enunciação ganha destaque, pois é na instância discursiva que as decisões são tomadas e as estratégias discursivas se definem. Dispondo de um amplo leque de escolhas enunciativas, a enunciação e seu sujeito se caracterizam pelas seleções operadas em discurso, dentre as quais, Bertrand ([2000] 2003) destaca a:

escolha de perspectiva (sobretudo em função da estrutura polêmica que permite ordenar a narração, conforme, por exemplo, a perspectiva do fugitivo ou a do policial), escolha da focalização e do ponto de vista (segundo a posição adotada pelo narrador e o lugar do observador), escolha dos dispositivos de ocultação, condensação ou expansão que, pela própria textualização, determinarão entre outras coisas as formas e os gêneros de discurso. (p. 48)

Para Bertrand ([2000] 2003), então, é lícito “considerar que o percurso gerativo de sentido, subjacente ao conjunto dessas operações, mostra, em seu esquema de conjunto, os materiais que a enunciação mobiliza para se realizar e que ele constitui, por isso mesmo, um modelo enunciativo” (p. 48). De acordo com tal passagem, parece apropriado aproximar este modelo enunciativo, resultante do conjunto das escolhas realizadas pela instância enunciante, de um repertório de operações que acabam por caracterizar um modo de dizer, um estilo, enfim, um sujeito, cuja existência não pode ser desvinculada da existência do enunciado e do modo como este enunciado foi construído.

Todavia, salientemos que tais escolhas serão acompanhadas no seu próprio curso, quer-se dizer com isto que a perspectiva adotada é a do discurso em ato. Estaremos mais atentos à emergência da significação e às operações que a produzem, porque desejamos

acompanhar o texto em sua leitura-audição, já que o nosso interesse se volta para a questão do sujeito discursivo “Pessoal do Ceará”, simulacro identitário cuja existência é posta sob suspeição. Este sujeito, por sua vez, é um efeito de discurso criado a partir da leitura/audição dos textos elaborados por aquele grupo de artistas que deixou o Ceará no princípio da década de 1970.

Para tanto, a concepção de discurso como campo de presença é fundamental, pois a seleção (realização) de uma perspectiva, de uma focalização, de um ponto de vista, e a escolha (realização) dos dispositivos de ocultação, condensação e expansão, próprios da textualização, implicam as outras operações previstas pela *práxis enunciativa*: atualização, potencialização e virtualização. Em outros termos, selecionar uma grandeza para um discurso é jogar com os modos de existência em discurso de outras grandezas que com ela se relacionam.

Para acompanhar o discurso no seu desenvolvimento, como ato de produção e de interpretação do sentido, foi preciso configurar as precondições que engendrariam o ser do sentido e reformular o nível epistemológico da teoria semiótica a partir de dois simulacros: um tensivo e um fórico, como vimos. E, para Tatit (1994), os valores tensivos e fóricos introduzidos na teoria passaram a auxiliar na construção de um modelo para dar conta dos conteúdos passionais, sendo que “a dimensão passional do sujeito do enunciado espelha os desejos e os valores do sujeito epistêmico que começa, assim, a responder por todos os estratos gerativos, desde os níveis mais profundos” (p. 42).

Segundo Tatit (1997), este ser, tensivo e fórico, não está muito distante da construção de um simulacro do sujeito da enunciação, muito embora Greimas e Fontanille ([1991] 1993) jamais tenham considerado a presença deste sujeito desde as etapas mais abstratas do percurso gerativo. Para Tatit, a enunciação já se produz, como postulava Zilberberg ([1988] 2006), em *Razão e poética do sentido*:

nos termos de uma oscilação tensiva que privilegia ora os limites e as contrações, ora as progressões e as expansões do fluxo fórico. No primeiro caso, temos a criação do tempo com suas tensões expectantes e, no segundo, a criação do espaço com suas difusões e desdobramentos narrativos. O árbitro regulador de toda essa alternância rítmica é o eu em posição de sujeito enunciator. (TATIT, 1997, p. 15)

Como salienta Tatit (1997), esta etapa de precondição do sentido é um postulado teórico indispensável para o desenvolvimento dos níveis mais concretos do percurso gerativo. É, na verdade, uma dimensão que pode apenas ser concebida, mas não

formalizada, cuja presença em discurso só pode ser avaliada a partir das escolhas operadas pelo sujeito epistêmico e passional, que converte a natureza contínua destas oscilações tímico-fóricas em descontinuidades categorizáveis.

Segundo este modo de conceber o nível das precondições de geração do sentido é que se pode entender o sujeito da enunciação, como já assinalamos, se fazendo presente no discurso, a partir da primeira cisão, a cisão primordial com a imanência do vivido, em que ele rejeita um tempo fora de controle, um fluxo indeterminável e imprevisível, para, com a *parada*, promover a primeira interrupção do fluxo fórico, e, com a *parada da parada*, implementar a busca do sentido, como defende Zilberberg ([1988] 2006).

Pensando nesta etapa inicial de constituição do sentido, Tatit (1997) admite a aproximação do conceito de *corpo* ao de *foria* e, seguindo os passos de Zilberberg ([1988] 2006), defende a existência de uma unidade fundadora, de conjunção plena entre sujeito e objeto, uma espécie de elo primordial entre estes dois actantes, o que torna patente a influência da fenomenologia merleau-pontyana na semiótica discursiva. Senão vejamos.

A aproximação do conceito de “corpo” ao conceito de “foria”, com suas oscilações tensivas, sugere outra interessante aproximação conceitual – sempre no plano dos simulacros, desta vez entre espaço e tempo. Ao promover uma verdadeira intersecção da protensividade, que define a função de sujeito, com o poder de atratividade, que define o actante objeto, a noção de corpo circunscribe um espaço teórico de junção, de onde emana o sentido de unidade do ser. A epistemologia das paixões proclama, nestes termos, uma tensividade original que, na preservação do elemento uno, assegura a identidade do sujeito (protensividade do sujeito mais potencialidade do objeto) e que, na partição desta unidade básica, cria a alteridade e o próprio sentido de busca (recuperação da integridade do ser). Integração e cisão constituem imagens que articulam a dimensão espacial do modelo e ajudam a representar, desde os níveis mais profundos, as manobras contínuas e descontínuas dos discursos. (TATIT, 1997, p. 14)

A existência deste horizonte fluído no nível profundo permite não apenas pensar a primeira interrupção como cisão inaugural entre sujeito e objeto, mas, sobretudo, imaginar que, mesmo disjungido o sujeito do objeto, o elo de atratividade entre eles permanece atuante, de modo que o sujeito passa a buscar a reintegração com o objeto, da qual depende a identidade dele, sujeito. Em outros termos, “o distanciamento do objeto só intensifica os laços de conjunção com o valor, cuja figuração mais precisa é a da nostalgia da fusão plena, quando sujeito e objeto ‘faziam parte’ do mesmo *continuum*.” (TATIT, 1997, p. 16)

Segundo Tatit (1997, p. 17), graças à postulação do nível tensivo-fórico, e de seu fluxo temporal anterior à primeira cisão, em que as funções actanciais estão neutralizadas, é que podemos justificar as noções de sentimento de *falta*, de *espera*, de *desejo* etc.,

motores da *busca* e razão da narratividade. Este estado de conjunção plena, do qual o sujeito só sai pela primeira operação debreante, é, como já se disse, uma postulação teórica sem pretensões ontológicas. Trata-se apenas de um simulacro para ajudar na operacionalização do nível profundo do modelo semiótico, mas que, conforme salienta Tatit (1997), não deixa de sugerir o primeiro modo de atuação do sujeito da enunciação na constituição do sentido.

Uma vez concebido este estágio *continuum* de tensividade-fórica, que liga sujeito protensivo e objeto atrativo, sua primeira categorização ocorre no nível missivo. Neste nível, as oscilações tensivo-fóricas se apresentam na tensão entre a contenção do fluxo com a valorização das saliências (limites e demarcações), quando são privilegiados os valores *remissivos*, resultantes da *parada*, e a distensão/expansão do fluxo, com predomínio dos valores *emissivos*, resultantes da *parada da parada*. No nível missivo, as articulações de sentido devem ser compreendidas como uma sintaxe rítmica que gera as discontinuidades e as continuidades subjacentes a todo discurso, independentemente da linguagem de sua manifestação.

Este modo de conceber o percurso gerativo apresenta a vantagem de instituir, na etapa profunda de geração do sentido, categorias que valem tanto para a expressão quanto para o conteúdo, respeitando assim o princípio hjelmsleviano de isomorfismo dos dois planos da linguagem. Ele permite ainda a construção de categorias de análise aplicáveis a diferentes linguagens, o que favorece a homogeneização do tratamento analítico no que tange aos gêneros de composição sincrética, como a canção, por exemplo.

Esta possibilidade de tratamento de objetos sincréticos, em virtude do caráter temporalizante do conceito de foria, com suas oscilações tensivas, anima Tatit a elaborar uma semiótica da canção, pois ele vê cada canção como um projeto entoativo de um sujeito enunciante, o cancionista², cuja tarefa é operar a seleção e a sintagmatização dos valores lingüísticos e melódicos para a construção de uma peça cancional, a partir das diretrizes do modelo cancional brasileiro erigido ao longo do século XX.

No âmbito deste projeto teórico, a concepção temporal dos níveis fórico e missivo assume grande importância, por conta de o componente musical só poder ser apreendido

² Cancionista não é só o compositor de uma canção. Nesta categoria, incluem-se também o arranjador e o intérprete. No entanto, estamos concorde com Tatit (1996), que aponta a integração dos componentes melódico e verbal como o ponto “nevrálgico” da canção. No caso do “Pessoal do Ceará”, isto é mais patente ainda, uma vez que o compositor da canção é, muitas vezes, seu próprio intérprete.

em seu próprio curso, isto é, como um discurso em ato, em termos de continuidades e descontinuidades do fluxo temporal.

Embora Tatit não se filie explicitamente à corrente dos que falam de *discurso em ato*, cremos que, subjacente à sua proposta de análise da canção, como se poderá constatar mais adiante, pulsa este conceito, e a construção do sentido de uma canção, sobretudo o sentido melódico, só se perfaz por meio do acompanhamento dos acidentes locais, da repercussão extensa destes acidentes na totalidade da peça e da imbricação entre o componente melódico e o verbal. O conceito de *discurso em ato* aplica-se, assim, perfeitamente ao modo de exame da canção patrocinada por Tatit, principalmente porque nele o discurso cancional é analisado em termos de densidade de presença, dentro de um campo discursivo, dos três modelos de integração entre melodia e letra (secção 2.6., mais adiante).

Para Tatit, a análise de uma canção visa a evidenciar a significação subjacente aos efeitos de sentido gerados na sua escuta. Deste ponto de vista, o analista deve acompanhar a canção no seu próprio desenvolvimento, flagrando os acidentes locais e sua repercussão na totalidade do texto, com o objetivo de explicitar o conjunto de procedimentos adotados pelo enunciador na elaboração da peça cancional.

A nosso ver, é precisamente esta concepção dinâmica de discurso em ato que constitui o mote para Tatit (1994) construir seu método de análise da canção. Recorrendo aos conceitos saussureanos de sílaba e ritmo silábico, que haviam sido ampliados e aplicados por Hjelmlev também ao plano do conteúdo, e generalizados por Zilberberg para aplicação em todos os domínios semióticos, Tatit (1994) busca desenvolver uma teoria original para o tratamento deste objeto sincrético, teoria em cuja base de significação encontram-se as postulações rítmicas desenvolvidas por Zilberberg.

Assim como Saussure ([1916] s/d) descrevia a sílaba como uma seqüência sonora que envolve aberturas e fechamentos, originando fronteiras de sílaba e pontos vocálicos, numa dinâmica em que uma operação pede a outra e vice-versa, Zilberberg concebe, na esteira de Hjelmlev, o mesmo movimento rítmico marcando o conteúdo. Os valores missivos se alternam no texto de modo tal que “a intervenção remissiva, referente aos limites, convoca forçosamente um fazer emissivo, referente à extensão gradativa, para retomar a continuidade ameaçada”. E, de modo inverso, “o excesso das forças emissivas sempre resultará em *parada*, em imposição de limites comprometidos com os valores remissivos”. (TATIT, 1997, p. 19)

Para conceber esta sintaxe temporal própria aos dois planos da linguagem, Zilberberg (*apud* TATIT, 1997, p. 19-22) decompõe o tempo em quatro dimensões que operam simultaneamente: cronológica, rítmica, mnésica e cinemática. Os dois primeiros atuam na ordem intensa, isto é, entre elementos que mantêm relações de vizinhança, enquanto o terceiro e o quarto se expandem pela cadeia sintagmática, regulando as relações à distância, por isso são de ordem extensa³.

O tempo cronológico atua estabelecendo a sucessão cronológica dos fatos, criando a apreensão de um antes e de um depois, num fluxo ininterrupto em que o presente se faz passado. O tempo rítmico atua imprimindo a lei e instituindo a identidade (igualdade) e alteridade (desigualdade) dos valores, “neutralizando o sucessivo e magnetizando os contrastes temporais. É o tempo das alternâncias e da conservação do processo que substitui a fluência do cronológico pela consistência rítmica” (*op. cit.*, p. 152).

O tempo mnésico é responsável pela memória e pela expectativa. Uma vez aplicado sobre o tempo cronológico, o tempo mnésico neutraliza a sucessão ininterrupta e permite a recuperação do passado. Quando, por outro lado, incide sobre o tempo rítmico, a célula rítmica se expande por todo o texto e cria a espera. Como desdobramento da sobredeterminação do tempo cronológico e do tempo rítmico pelo tempo mnésico, “o antes e o depois cronológicos transformam-se em passado e futuro ancorados em simultaneidade no presente” (*op. cit.*, p. 152). Isto equivale a dizer que o tempo mnésico expande pela cadeia discursiva as leis rítmicas, criando memória e expectativa, controlando, assim, a evolução descontínua do tempo cronológico.

O tempo cinemático incide sobre a seqüência inteira, “acelerando ou desacelerando seus valores substanciais, já que os valores relativos não se alteram” (*op. cit.*, p. 153) . No entanto, como adverte Tatit (1997), Zilberberg já considera a questão da velocidade antes mesmo de tratar do tempo cinemático. Ao falar da tensão entre continuidade e descontinuidade, efeitos resultantes da aplicação do tempo rítmico e mnésico sobre o tempo cronológico, Zilberberg já reconhece o papel decisivo da velocidade na constituição do sentido temporal para a semiótica discursiva.

³ A oposição *intensa/extensa* é tomada de empréstimo à glossemática e adaptada por Tatit (1994) para servir ao estudo da canção, cuja coerência do texto melódico deve ser analisada em termos de tensão estabelecida entre os acidentes locais e o percurso da extensão geral da obra. Para os conceitos de *intenso/extenso*, consulte-se Greimas e Courtés (1986).

A atuação dos tempos rítmico e mnésico sobre o tempo cronológico pressupõe a expansão de leis de repetição imediata, de interação a distância, de gradação contínua, enfim, de relações de identidade cuja função básica é deter o progresso do discurso, e, com isto, assegurar, ainda que parcialmente, a integridade do sujeito. Ora, todos esses processos que evitam rupturas muito bruscas entre os elementos do discurso, mantendo seus laços de continuidade como um sujeito que não perde o valor do objeto (ou, pelo menos, o valor do valor), constituem manobras da desaceleração que visam devolver ao sujeito a duração necessária ao seu convívio com o objeto. (op. cit., p. 21)

Assim, se considerarmos, como sugere Wisnik (1989), o nascimento do som musical como uma decorrência do sacrifício do ruído, de sua ritualização, de sua domesticação, pela estabilização da matéria sonora bruta, portanto, como um produto da contensão do fluxo temporal, isto é, de uma desaceleração básica, podemos admitir, como defende Tatit (1994), que a musicalização da fala constitui também um primeiro processo de desaceleração, na medida em que, na canção, a matéria sonora da fala, interina e assimétrica, por natureza, recebe um tratamento estético que visa, em última instância, a sua conservação. Esta conservação, por sua vez, está diretamente ligada à necessidade de remotivação do signo, própria a toda linguagem de natureza estética. Ela visa a constituir o material sonoro como foco de atenção, desviando-se assim da fala, em que o material sonoro funciona basicamente como via de acesso ao conteúdo.

Este processo pode ser compreendido na base dos modos de existência semiótica. Tudo se passa como se o material sonoro da fala se realizasse nas práticas lingüísticas cotidianas apenas para conduzir o enunciatário ao plano do conteúdo de um dado texto. Uma vez alcançado o plano do conteúdo, o material sonoro da fala se virtualizaria, isto é, o foco forte se concentraria no conteúdo, que poderia ser, a partir de então, expresso por outras palavras. Na canção, por sua vez, ambos os planos da linguagem se mantêm atuantes, numa relação tensiva cujo sentido gerado depende da interação entre a linguagem musical e a linguagem verbal. Nestes termos, a *desaceleração* da qual fala Tatit corresponde a uma mudança no andamento que leva da expressão para o conteúdo, fazendo com que o sujeito da enunciação se demore no apreender a expressão e as relações semi-simbólicas dela com o conteúdo. Por esta razão é que Tatit dá relevo ao *andamento* como categoria fundamental para o exame da canção e propõe, com base neste conceito, um modelo de descrição para ela, que adotaremos e que passamos a apresentar.

2. Semiótica da canção

2.1. Elementos para a análise de canções

Conforme adiantamos, partindo dos últimos avanços do modelo greimasiano de análise do discurso, Tatit (1987, 1994, 1996 e 1997) desenvolve um método de abordagem da canção (considerada como objeto semiótico de natureza sincrética), em que fornece um meio para o tratamento isomórfico da expressão e do conteúdo, mais especificamente da melodia e da letra.

Tatit se circunscreve ao modelo greimasiano, aproveitando principalmente as contribuições de Zilberberg e de Fontanille, contribuições estas que não se incompatibilizam com o modelo clássico, como vimos, mas que o potencializam, uma vez que o habilitam a operar com a dimensão do contínuo, da modulação, da gradação⁴.

Acrescente-se ainda que a letra recebe uma descrição que perpassa todos os níveis do percurso gerativo do sentido e que a melodia é pensada sobretudo no nível tensivo-fórico, o mais abstrato deles, em função da categoria do ritmo, fundada esta nas noções hjelmslevianas de intensão e extensão (TATIT, 1994, e HJELMSLEV, [1961] 1975). Deste nível, no qual se dão as primeiras articulações do sentido, os valores tensivo-fóricos, determinantes do ritmo, se projetam sobre os demais estratos, conferindo uma fina sintonia entre melodia e letra.

É neste contexto teórico, portanto, que Tatit vem elaborando seu método de abordagem da canção, tida como objeto em que, no mínimo, duas linguagens se encontram compatibilizadas: a musical e a verbal⁵. Para ele, a fissão deste objeto em letra e música descaracteriza-o como texto.

Vale ressaltar o caráter inovador das postulações de Tatit, pois a canção, por ser um objeto intersemiótico, junção de duas linguagens, no mínimo, requer um tratamento

⁴ Uma das críticas mais freqüentes ao modelo greimasiano de análise do discurso voltava-se contra a abordagem estruturalista, que privilegiava, no entender dos críticos, o descontínuo, na medida em que lidava com oposições, diferenças, e negligenciava o contínuo, as modulações e as gradações do sentido.

⁵ Nós nos restringiremos a analisar a canção como texto em que interagem letra e melodia. Deixaremos de lado, assim, as harmonias e os arranjos de cada peça cancional, primeiro porque não reunimos competência para isto, e segundo, porque seria complexificar em demasia a execução de nosso trabalho. Temos, no entanto, consciência do importante papel que estes e outros elementos desempenham na configuração final das canções. No âmbito da semiótica mesmo, lemos cinco trabalhos orientados por Luiz Tatit que seguem seu direcionamento teórico e que nos ajudaram na compreensão dele: a tese de Monteiro (2002), e as dissertações e teses de Carmo Júnior (2002 e 2007) e de Coelho (2002 e 2007).

diferenciado, não podendo ser analisada apenas em sua dimensão verbal nem apenas em sua dimensão musical, como veremos a seguir.

2.2. O discurso literomusical como prática intersemiótica

Maingueneau (1984) adverte-nos que as diversas práticas semióticas se encontram sob um conjunto de coerções sócio-historicamente determinado e que a noção de competência discursiva aplica-se à atividade pela qual se constroem unidades discursivas, intra ou intersemióticas, em que se evidencia o recurso a um mesmo sistema semântico. Assim, o princípio da competência discursiva deve ser estendido ao fazer enunciativo de todos que participam da mesma prática discursiva, dispondo do mesmo quadro de regras, não somente aos enunciadores lingüísticos, mas também a pintores, arquitetos, músicos etc. O sistema de restrições de uma prática discursiva não se limita, portanto, ao âmbito do verbal.

Como diz Costa (2001), comentando Maingueneau (1984), “os diversos suportes semióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas injunções históricas, às mesmas restrições temáticas etc, o que se demonstra facilmente quando se observa que os movimentos estéticos (romantismo, realismo etc.) quase sempre atravessam diversos domínios semióticos (literatura, pintura, música, arquitetura etc.)” (p. 125).

Costa (2001, p. 125) advoga que “uma prática discursiva deve estender seu modo de funcionar (investimentos lingüísticos, cenográficos e éticos (de **ethos**) que realiza; alteridades que mobiliza; regras de tematização e estruturação que submete e a que se submete etc.) a diversas outras modalidades semióticas”. Segundo o autor, a preferência mesma por uma ou outra modalidade já decorre do próprio modo de funcionar da prática discursiva. Acrescente-se que, para o autor, não se deve desprezar o movimento interdiscursivo entre as diversas práticas semióticas, já que não se trata apenas da aplicação de um quadro semântico geral regendo as produções semióticas não-verbais. Há, efetivamente, uma rede contínua de interpretações, mesmo que assimétricas, entre o verbal e as demais modalidades semióticas. Em palavras suas, “o verbal, quando não faz parte diretamente, guia e organiza outros tipos de produção semiótica. Estes últimos impregnam constantemente o verbal trazendo para o discurso imagens, representações, valores de seu universo sem jamais se confundir com ele. Há assim uma relação dialógica entre as diversas semióticas resultante do traço simbólico comum que as une”. (p. 126)

À página 128, Costa (2001) menciona em que planos se podem dar as relações intersemióticas na prática discursiva da canção, a saber:

1. no plano da própria materialidade literomusical (linguagem verbal + linguagem musical);
2. no plano da evocação de movimentos somáticos por parte da melodia, que podem também ser aludidos na letra (linguagem musical + linguagem cenográfica (+ linguagem verbal));
3. no plano da figuração, no interior da letra, de um percurso descritivo à maneira de uma pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica);
4. no plano do registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco), ela pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e/ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica); etc.

Pelo exposto, vê-se que a prática discursiva do cancionista se dá no encontro de diversas modalidades semióticas, dentre as quais, se destacam duas, pelos menos: a verbal e a musical. Cumpre, então, perguntar como o gênero *canção* deve ser estudado, se se deve contemplar sua dimensão verbal, visto que a letra de música costuma circular como texto escrito, independente do acompanhamento musical, ou se primazia deve ser dada à sua dimensão musical. Ou seja, o gênero em tela deve figurar como literatura ou como música?

2.3. A canção entre a música e a literatura

Sendo a canção uma peça verbo-musical breve, portanto, um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois nela se compatibilizam dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)⁶, ela se encontra sob o domínio de duas práticas semióticas que ora a assediam ora a rejeitam. Trata-se do fenômeno que Costa (2001) chama de anexação excludente.

Sem pretender discutir a complexa questão da dicotomia popular/erudito, Costa (2001) salienta as propriedades que aproximam a música erudita do registro formal da escrita, delimitando um terreno no qual a canção parece se mover, porque se encontra mais próxima da fala. Assim, a música erudita se distancia da canção porque, enquanto aquela,

⁶ Assim é que vêm a canção tanto Costa (2001) quanto Tatit (1996), com os quais estamos de pleno acordo.

de uma maneira geral, tem maior apego à partitura, tem maior fixidez e separa o verbal do musical, esta tem menor apego às formalizações, tem menor fixidez e não separa o verbal do musical.

Muitos dos enunciadores que se colocam no campo da produção musical erudita reconhecem o caráter musical da canção, muito embora o façam como se estivessem alargando o campo do propriamente musical. Neste momento, encampam a canção como música. Todavia, o músico erudito que se dedica a fazer canções é tratado com certo preconceito por muitos dos membros desta comunidade discursiva, como se estivesse profanando uma prática semiótica considerada nobre com sua atitude herética. Daí a razão de se falar de anexação excludente. Por outro lado, muitos cancionistas procuram respaldar musicalmente seu trabalho aproximando-se de músicos eruditos⁷. Tem-se neste caso uma prática semiótica nutrindo outra e vice-versa, intercâmbio comum na canção popular brasileira.

Mas o que é freqüente mesmo é a forte demarcação entre a prática semiótica do músico erudito e a do cancionista. A tal ponto isto se verifica que Tatit (1996), ao descrever a dicção de Tom Jobim, aponta-o como um dos poucos bons cancionistas-compositores que tinha formação erudita, na história da canção brasileira. “Jobim e apenas Jobim pode ser considerado compositor-cancionista de altíssima envergadura ‘apesar’ de ter adquirido formação musical”⁸ (TATIT, 1996, p. 160). Aos olhos do autor, as duas práticas semióticas chegam mesmo a se incompatibilizarem:

Tudo ocorre como se o convívio com a música erudita, ou mesmo com a popular instrumental, apresentasse desafios bem distantes do universo criativo da canção, com as questões sonoras saltando à frente da relação texto/melodia e a instrumentação ofuscando a importância da voz. O fato é que pouquíssimos compositores do primeiro time da canção popular brasileira alfabetizaram-se musicalmente. (TATIT, 1996, p. 160)

Para Tatit, ao contrário do que se dá com Tom Jobim, os grandes cancionistas-compositores desconhecem a teoria e a notação musical. Tom Jobim credencia-se como

⁷ Para as imbricadas relações entre popular e erudito na música brasileira, confira-se o percuciente ensaio de José Miguel Wisnik, intitulado *Machado maxixe: o caso Pestana* (2004, p. 15-105), em que o autor discorre acerca do “complexo de Pestana”.

⁸ É uma afirmação forte a de Tatit, pois sabemos que outros nomes que conjugaram as duas competências pontuaram a história da música popular brasileira. Citem-se, por exemplo, Edu Lobo e Francis Hime.

cancionista-compositor, porque no seu fazer enunciativo toda a mestria de músico erudito é colocada a serviço da canção, ao invés de representar um entrave⁹.

A mesma anexação excludente se evidencia no que concerne às relações entre a canção e a literatura. A influência da voz que fala na voz que canta, responsável pelo efeito enunciativo sempre renovado a cada execução de uma canção (TATIT, 1994, 1996 e 1997), além de contribuir para a distinção entre canção e música erudita, aproxima a canção do discurso literário, na exata proporção em que a palavra ganha relevo.

Outro fator que aproxima estas duas modalidades semióticas é o fato de a canção ter uma dimensão escrita inquestionável, mesmo que prescindível, como bem frisa Costa (2002). Daí o ser a canção, mais especificamente a letra da canção, tomada como objeto de análise de disciplinas como a literatura, que procura examinar/avaliar os recursos de criação poética na canção (métrica, rima, estrofação, distribuição do texto no espaço, sentido figurado etc.)

Esta aproximação esteve bem presente na obra de alguns cancionistas. Tatit (1996) aponta os nomes de Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves como legítimos representantes do que ele denomina semi-eruditismo na canção popular, uma fase em que os cancionistas buscavam respaldar seus textos aproximando-os do registro literário. Propósito malgrado este, conforme deixa ver o autor na passagem infra:

Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semi-eruditos carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação. Entretanto, não convivendo realmente com as questões e as preocupações que movem a atividade erudita da época, pautam seu trabalho por produções obsoletas, como se a arte culta fosse uma arte à maneira dos clássicos consagrados. Não consideram, enfim, a evolução, quer na faixa erudita quer na popular. Pensam em uma escala quantitativa que vai do espontâneo aos mais altos emblemas de depuração clássica onde somente os verdadeiros artistas podem chegar. Resultado: linguagem empolada e melodias que lembram árias européias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho. (TATIT, 1996, p. 32)

Não obstante estes flertes entre as duas práticas discursivas serem constantes na história da canção popular brasileira, um casamento efetivo não aconteceu. A anexação continua a ser excludente. Basta vermos o preconceito que um Vinicius de Moraes sofreu

⁹ Acerca deste assunto, é interessante aludir à atitude de Itamar Assunção, cancionista que fez parte da vanguarda paulista da década de 1980, numa entrevista concedida ao programa *Provocações*, da Rede Cultura de Televisão. Ao ser provocado pelo entrevistador que fez referência ao seu “analfabetismo técnico-musical”, ele entoou uma de suas canções e diz que, se tivesse tido uma formação musical erudita, não teria sido capaz de compor aquela canção.

quando ingressou no campo da composição de canções ou ver setores da comunidade literária tratarem como sub-literatura o que se faz no terreno da canção¹⁰.

2.4. A canção como gênero: um objeto semiótico sincrético

Para Tatit (1996), é na junção tensiva da seqüência melódica com as unidades lingüísticas que o cancionista se constitui como um malabarista. O cancionista se propõe compatibilizar essas duas linguagens, aparando as arestas e eliminando os resíduos que poderiam comprometer a naturalidade da canção. Seu gesto enunciativo estende a fala ao canto e busca equilibrar a fala produzida no canto com o canto produzido na fala.

É na tensão entre a melodia e a letra, entre a linearidade contínua daquela e a linearidade articulada desta, que o projeto enunciativo do cancionista se perfaz. O fluxo contínuo da melodia se compatibiliza imediatamente com as vogais da linguagem verbal e sofre o atrito das consoantes, que recortam a sonoridade. “Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade” (TATIT, 1996, p. 10).

Por conta desta tensão é que Tatit advoga a centralidade da melodia na configuração do gênero canção, em detrimento das outras categorias musicais. Para ele, a melodia entoativa é o tesouro do cancionista na canção, e as tensões de cada contorno melódico ou de seu encadeamento periódico são mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal (Tatit, 1996, p. 9).

Na junção entre melodia e letra surge um gênero de natureza sincrética, em que se mantém uma tensão equilibrada entre o verbal e o musical, não sendo a canção exclusivamente nenhum deles. Os efeitos de sentido assim produzidos são *sui generis*. Nela, tudo se passa “como se o texto coletivizasse uma vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia” (TATIT, 1996, p. 19).

¹⁰ É conhecida a polêmica que se instaurou entre o acadêmico e poeta, de extração erudita, Bruno Tolentino, e o cancionista Caetano Veloso, em que aquele, incomodado pelo respaldo literário que a obra deste estava assumindo, afirmou que letra de música não é literatura. Esquivando-nos desta intrincada questão, que não pretendemos discutir, o caso serve como exemplo da anexação excludente, em que se incorpora a produção de alguns cancionistas, colocando-a na periferia do campo literário, para depois expulsá-la de lá.

Admitido o papel central da melodia, ao lado da letra, ambos em permanente tensão entre si, como elementos centrais da canção, podemos dizer que a função do cancionista consiste exatamente em disfarçar esta tensão, conferindo uma naturalidade entoativa à canção a partir da elaboração de um projeto enunciativo que busque compatibilizar essas duas forças antitéticas¹¹. Assim, para o cancionista, compor uma canção é procurar uma dicção convincente, é eliminar a fronteira entre o falar e o cantar, é tornar continuidade e descontinuidade um só projeto de sentido. O cancionista decompõe a continuidade melódica na descontinuidade articulada do texto e recompõe o texto com a entoação. “Integra as tendências contrárias com seu gesto oral” elegante. (TATIT, 1996, p. 11)

2.5. A construção do sentido na canção popular

Os efeitos de sentido na canção popular são gestados, fundamentalmente, no núcleo tensivo entre melodia e letra. Para a análise da canção, é aconselhável ao analista não perder de vista algumas particularidades deste gênero. Baseada em Tatit (1997), abaixo segue uma breve exposição de propriedades que servem para distinguir a fala da canção e que findam por caracterizar esta em oposição àquela.

Interinidade oral

Na fala, produzem-se substâncias sonoras (ou matéria) para veicular um conteúdo que, na realidade, só se torna inteligível num plano categorial e abstrato, onde se verificam oposições e interações sintáticas entre unidades de diversas dimensões (fonológicas, morfológicas, frasal e discursiva)¹², sem um vínculo mais duradouro com o suporte material. Este funciona como mera via de acesso ao conteúdo.

A fala se particulariza pelo encontro da estabilidade (gramatical) lingüística com a instabilidade (musical) entoativa, independentemente do conteúdo carregado. Na canção, este expediente aciona nossa ampla experiência com a linguagem oral e provoca um efeito

¹¹ Na realidade, o projeto enunciativo geral do compositor pode ser aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador, que são, neste sentido, também cancionistas, no entender de Tatit (1996).

¹² Estas considerações têm como base a noção de valor como diferença, ligada à tradição saussureana. Não se deve, no entanto, achar que se postula assim uma noção de língua nos moldes do estruturalismo ortodoxo. O valor como diferença nasce das relações no e entre discursos.

inevitável de “realidade” enunciativa, causando a sensação de que alguém está falando alguma coisa aqui e agora¹³.

A presença deste efeito na canção popular, variando em sua intensidade, confere a essa modalidade genérica um alto grau de aproximação com as práticas naturais. A própria eficácia da canção vincula-se diretamente ao êxito da apreensão simultânea do modo de produção da linguagem oral em seu interior. Em outros termos, o ouvinte crê, a cada execução da canção, na verdade enunciativa dela, crê que o que está sendo dito está sendo dito com verdadeiro envolvimento do enunciador.

Perenidade estética

Neste ponto, mais uma vez se evidencia a tensão entre o verbal e o musical na canção. Enquanto na linguagem oral a sonoridade se apresenta interina, até certo ponto instável, na canção, ela visa à perenização, como sói acontecer com uma obra de natureza estética. Essa tensão se deve ao fato de uma linguagem privilegiar a continuidade e a outra a descontinuidade, mesmo que articulada. É por esta razão que Tatit (1997, p. 89) diz que “a forma fonológica da expressão lingüística e mesmo as leis elementares de ordenação entoativa (baseada nas variações da ascendência e da descendência) nunca foram suficientes nem adequadas à estabilização do componente melódico da canção”.

Para Tatit (1997), a música é que fornece, através das leis de recorrência, de alternância e de gradação, entre outras, os recursos necessários para a estabilização sonora na canção. A perenidade estética é assim alcançada por meio da estabilização das alturas, das unidades rítmicas, dos contornos monofônicos e polifônicos, da base harmônica, ou seja, dos elementos não pertinentes nas manifestações da linguagem oral.

A instabilidade oral e a perenidade estética parecem ser, a princípio, excludentes. No entanto, a canção se caracteriza exatamente por harmonizar estas duas tendências num projeto enunciativo, em que o compositor-cancionista visa a construir um dado efeito de sentido. Acompanhemos o que diz a respeito o próprio Tatit:

¹³ Daí emerge o que Tatit (1987) chama de eficácia e encanto da canção.

Mantendo aspectos do modo de produção oral, com seus efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa, e assimilando, simultaneamente, as formas de conservação sonora da linguagem musical, a canção desempenha um papel cultural privilegiado na medida em que promove continuamente a perenização do instante enunciativo. Ela necessita das duas instâncias de apreensão para constituir o seu sentido.

Ora, a musicalização da fala corresponde a um processo de ritualização de uma sonoridade que, a princípio, teria função totalmente passageira. Ao adquirir leis próprias de funcionamento, que se manifestam sobretudo na ordenação melódica, a canção impõe uma desaceleração às manifestações lingüístico-entoativas retirando um pouco da sua intervenção ligeira e descontínua. No mesmo ato, deposita, ao lado das oposições intelectivas, as emoções contínuas que só a melodia por trazer. (Tatit, 1997, p. 89-90)

Na verdade, aí está o desafio do cancionista, compatibilizar estas duas tendências contrárias, equilibrando a instabilidade sonora da fala, responsável pelo frescor enunciativo presente em toda e qualquer canção, e a estabilidade rítmico-melódica, que pereniza a canção e a torna memorizável, com o objetivo de produzir certos efeitos de sentido.

Andamento

Tatit (1997) seleciona a categoria do andamento como parâmetro temporal de análise da canção. Vê na tensão entre aceleração e desaceleração valores que se correlacionam à continuidade própria do som e à descontinuidade caracterizante do ruído.

Assim é que a opção pela melodia lenta denuncia um compromisso com a continuidade, o processo, o percurso, pois aumentando-se a duração entre os elementos musicais, maior saliência é dada às etapas intermediárias e aos detalhes de condução melódica. Na melodia lenta, a alternância tonal no campo de tessitura se destaca tanto mais quanto maior for o investimento na duração. Na medida em que a desaceleração implica duração, dá-se um compromisso com o preenchimento dos “espaços” agudos e graves, configurando destaque especial ao perfil do traçado melódico.

Da opção pela melodia veloz, decorre uma maior proximidade dos elementos musicais, o que acaba por colocar em evidência os contrastes e as similaridades. Neste caso, já não há investimento na duração, nas etapas intermediárias, mas na transição, na passagem de uma etapa a outra.

Assumindo como ponto de partida o andamento (aceleração/desaceleração), a duração e a oscilação na tessitura tonal, Tatit (1997) sugere os critérios que adotaremos para o exame da melodia. Destes critérios passaremos a nos ocupar na próxima secção.

2.6. Critérios para o exame da melodia

Tatit (1994, 1996 e 1997) fala de três formas de compatibilidade entre melodia e letra, fundamentais para o exame da canção: figurativização, tematização e passionalização¹⁴.

A figurativização está presente em toda canção, na medida em que lhe confere o indispensável efeito enunciativo. Varia, no entanto, o seu grau de investimento. As canções que tendem para a figurativização se aproximam bastante da linguagem oral cotidiana, como se houvesse uma integração “natural” entre o que está sendo dito e o modo de dizê-lo na fala cotidiana. Neste tipo de integração entre melodia e letra, as ascendências e os descensos característicos das enunciações entoativas próprios da fala podem ser expandidos ou contraídos pelo cancionista, de acordo com os efeitos entoativos que ele deseja imprimir na condução das mensagens veiculadas pela letra. O cancionista, então, conduz o projeto entoativo de uma canção criando, pela melodia, os efeitos de indagação, exclamação, hesitação e asserção. Pela atuação da figurativização, a melodia em vez de se ater à métrica, aproxima-se da fala e reproduz suas marcas na condução da letra.

A preponderância deste procedimento cria um sentimento de verdade enunciativa, que aumenta a confiança do ouvinte no cancionista e faz parecer que este não está fingindo, mas efetivamente vivenciando o que diz. Este procedimento sugere ao “ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” (TATIT, 1996, p. 21), simulando de tal modo uma interação direta entre intérprete e ouvinte, que este último, não raras vezes, jura que o que está sendo dito está sendo dito para ele. Este efeito se dá, porque o cancionista, pela figurativização, “projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis da articulação lingüística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio” (TATIT, 1996, p. 21).

A tematização, por sua vez, caracteriza-se pelo investimento na segmentação, na proeminência dos ataques consonantais, na marcação dos acentos, na recorrência de motivos melódicos, na aceleração e na descontinuidade. Este tipo de tratamento melódico se coaduna com letras em que predominam uma conjunção eufórica, celebrada pelo autor. Aqui, o cancionista, ao formar a subdivisão dos valores rítmicos (TATIT, 1996, p. 22), está

¹⁴ Como exemplo de canções em que há proeminência da figurativização, da tematização e da passionalização, citem-se, respectivamente, *Sinal fechado* (Paulinho da Viola), *Aquarela do Brasil* (Ari Barroso) e *Atrás da porta* (Chico Buarque).

convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos, para criar, como na letra, um efeito de conjunção, de identidade, de concentração melódica.

Uma canção conduzida pela tematização se desenvolve sob o signo da conjunção, e a recorrência de motivos melódicos nela cria um efeito de “involução”, como se a melodia apontasse para um centro de identidade gerado por uma força de concentração, ou, para usarmos as noções de fluxo temporal de Zilberberg, de contenção do tempo.

O campo de tessitura, neste caso, é pouco explorado, e a melodia evolui horizontalmente. Esta força de concentração, por sua vez, decorre da confluência do andamento rápido e da reiteração de motivos melódicos: esta funcionando como um moderador da velocidade ao criar a previsibilidade musical e refrear o ímpeto melódico. O *refrão*, por exemplo, assume uma função similar. Em termos extensos, isto é, das relações à distância, ele se constitui igualmente como um moderador da velocidade. Por outro lado, as outras partes da canção têm uma função de desdobramento melódico. Ao atuarem como força centrífuga, imprimem um efeito de evolução e apontam para a “alteridade” melódica. O mesmo se pode dizer dos *saltos de tonalidade* ou *saltos intervalares* de uma canção temática, pois eles representam uma força de expansão melódica, na medida em que inauguram, muitas vezes, novas zonas de exploração tonal fora da previsão tematizante que o contorno até então delineava. Trata-se da presença da alteridade melódica atuando como força centrífuga.

Do exposto, extrai-se que uma canção marcada fortemente pela tematização não deixa de apresentar elementos que subvertem sua tendência involutiva, abrindo o contorno melódico para novas direções. Ou seja, em canções predominantemente temáticas, a evolução sempre tende a se insinuar, nem que seja apenas para valorizar o retorno à tendência tematizante global da composição. Assim, as forças de concentração e de expansão estão sempre atuantes na canção, sempre presentes, o que varia é o grau desta presença. Tudo se passa como se o movimento de concentração melódica, uma vez atingido certo limiar, difícil de determinar *a priori*, reclamasse a sua resolução, originando, pelo *excesso* de tematização, o sentimento de *falta* do movimento contrário.

Este movimento de expansão melódica, contrário ao movimento de concentração próprio da melodia tematizada, caracteriza o processo de passionalização. Este se efetiva quando há investimento na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, nas amplas oscilações da tessitura tonal. Através deste procedimento, o autor está sobredeterminando toda a canção com os estados passionais sugeridos, na maioria das

vezes, pelo conteúdo das letras. Ao contrário da tendência à tematização, fundada na força de *concentração* melódica, o tratamento passionalizante faz a melodia evoluir, instaurando um percurso de busca e valorizando os pontos de passagem em função de um fim, o retorno à identidade melódica, abalada pela intervenção da alteridade, na qual a melodia se demora. Assim, por contraste com a tematização, a conformação passionalizante da melodia funda-se numa força de *expansão* melódica.

Ao contrário do que acontece na tematização, o andamento é lento na passionalização. Como consequência disto, o contorno melódico é valorizado ao mesmo tempo em que prevalece a desigualdade temática. No entanto, os *saltos intervalares*, isto é, as mudanças bruscas de tom, que confirmam a tendência à exploração vertical das alturas própria à passionalização, têm também a função de atenuar o excesso de desaceleração das melodias passionalizantes, na medida em que quebram a gradação dos contornos melódicos, imprimindo um quê de imprevisibilidade na cadeia sintagmática e, conseqüentemente, certa aceleração. Em melodias deste tipo, longos segmentos de canções que contrastam em termos de tonalidade e que constituem as suas partes desempenham, no toda da obra, função semelhante à dos *saltos intervalares*. Tais *transposições* de altura funcionam como elementos de aceleração para contrabalançar a tendência à desaceleração das melodias predominantemente passionais.

Dito isto, importa destacar, novamente, que a canção deve ser analisada sem que se privilegie qualquer de suas duas linguagens, verbal ou musical. Tatit se esforça para fornecer um modelo de descrição deste objeto sincrético, sobretudo porque reconhece a presença da fala, e de suas inflexões naturais, na constituição e no desenvolvimento do gênero no Brasil. Por outro lado, o autor pondera, como vimos, que a canção se afasta da linguagem coloquial cotidiana porque, nela, o plano da expressão não possui uma função apenas interina. Pelo contrário, o modo de dizer uma canção é fundamental, seu material sonoro é constitutivo do conteúdo veiculado por ela e não mero meio de acesso a ele. Por isso, a atenção do analista deve voltar-se para a canção como objeto semiótico sincrético, em que, no mínimo, duas linguagens se hibridizam, a verbal e a musical (ritmo e melodia, pelo menos).

2.7. Melodia e letra compatibilizadas

A importância da necessária compatibilidade entre melodia e letra, como recurso para criar um efeito de sentido unificado, fica evidente neste comentário extraído de Wisnik (2003). Diz ele, que, durante o Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda incentivou sambistas a fazerem canções elogiando o trabalho para combater a malandragem. O esforço malogrou. A razão está no fato de que, embora as letras assumissem um *ethos* cívico, “essa intenção era contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que (...) opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista” (p. 206). Se admitimos, então, esta necessária compatibilidade, vamos ao como ela se processa.

Conforme foi dito, a tendência à figurativização cria um efeito enunciativo, um valor de realidade, que presentifica o momento da enunciação, como se a experiência relatada fosse um aqui-agora. A presença da fala repercute na letra da canção, e as marcas lingüísticas disto são evidentes. Todos os recursos utilizados para presentificar a relação *eu/tu* (enunciador/enunciatório) num aqui/agora, como vocativos, imperativos, demonstrativos etc., servem para criar o efeito enunciativo próprio a toda canção. Em produções deste tipo, a melodia aproxima-se da entoação lingüística, criando o efeito de que, ali, se relatam acontecimentos cujas circunstâncias são revividas a cada execução¹⁵.

No dizer de Tatit, a tendência à tematização, tanto melódica quanto lingüística, atende às necessidades gerais de manifestação de uma idéia e de sua celebração. Sobre isto, diz o autor:

A qualificação de uma personagem (a baiana, a mulata, o folião, o jovem ou o próprio narrador) ou de um objeto (o samba, a dança, o país etc.) é uma das principais formas de manifestação da reiteração na letra. A exaltação, a enumeração das ações de alguém (O escurinho ou Pedro Pedreiro, p. ex.) ou a própria construção de um tema homogêneo (a rotina em Cotidiano ou Você não entende nada ou ainda a natureza em Águas de março ou Refazenda, por ex.), funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. Este tipo de compatibilidade simples já permite a identificação de inúmeras canções quase didaticamente construídas: Falsa baiana, O que é que a baiana tem, Palco, Garota de Ipanema, Beleza pura etc. Reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à tematização. (TATIT, 1996, p. 23)

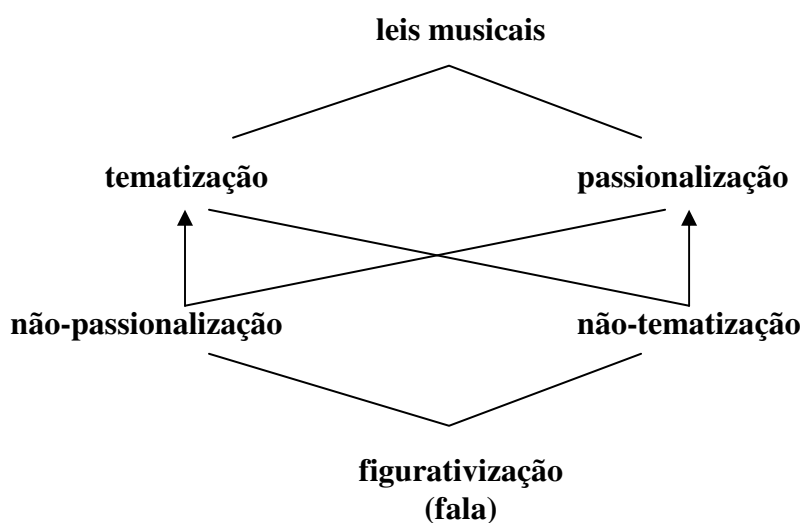
A tendência à passionalização reside no investimento na continuidade melódica, no alongamento das vogais, sintomas das tensões internas do cancionista, que, transferidas

¹⁵ Tatit (1997) exemplifica com as canções *Conversa de botequim, Acorda, amor, Da maior importância, Você não soube me amar.*

para a emissão prolongada das frequências e/ou para as amplas oscilações tonais, configuram extensamente a canção, modalizando-a com os estados passionais do enunciador. Se a tematização se dá no nível somático, a passionalização desvia o foco para a dimensão psíquica. A propósito, mais uma vez deixemos a expressão com Tatit:

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. Todas as canções românticas possuem essas características próprias do processo de passionalização. (TATIT, 1997, p. 103)

Dietrich (2004) organiza estas três tendências (sempre presentes na canção, variando apenas o grau de presença) num quadrado semiótico que permite visualizar o modo de articulação entre elas.



Segundo este quadrado semiótico, tanto a tematização quanto a passionalização representam a presença da música na canção, com suas leis de tratamento sonoro. Atuam, portanto, como forças que visam a perenizar o material sonoro da fala, imprimindo-lhe contornos melódicos que o tornem memorizável, pela contensão do fluxo temporal que o caracteriza. Ambas se conjuntam no eixo complexo que as subsumem: as leis musicais.

A fala, por sua vez, constitui o termo neutro, a subsunção dos contraditórios da passionalização e da tematização, a ausência do tratamento musical, uma espécie de “ponto

zero” em que o plano da expressão não vale como substância sonora, mas, sim, como mera via de acesso ao conteúdo.

Uma observação importante se impõe aqui. Apesar de o quadro apresentar a tematização, a passionalização e a figurativização como termos de uma estrutura semântica, devemos compreendê-las como processos que atuam simultaneamente na canção, ou ainda, como forças que exercem poder de atração, localizando cada canção, cada segmento de canção, e, por conseguinte, o próprio fazer cancional, em pontos específicos do diagrama. Isto porque não se deve conceber, por exemplo, a ação da passionalização sem a interferência das duas outras forças complementares a ela, e isto vale para qualquer uma das tendências. A exclusividade de um dos processos descaracterizaria a canção como tal, cuja existência depende da tensão entre estes três modos de integração entre melodia e letra. A escolha e a dosagem dos recursos da tematização, da passionalização e da figurativização geram efeitos de sentido diversificados na canção. Por exemplo: o mero investimento em graus tonais imediatos ou em saltos tonais intervalares age na percepção da continuidade, fazendo a composição oscilar entre os pólos do *contínuo* e do *descontínuo*, respectivamente, criando efeitos de aceleração ou desaceleração em seu percurso melódico.

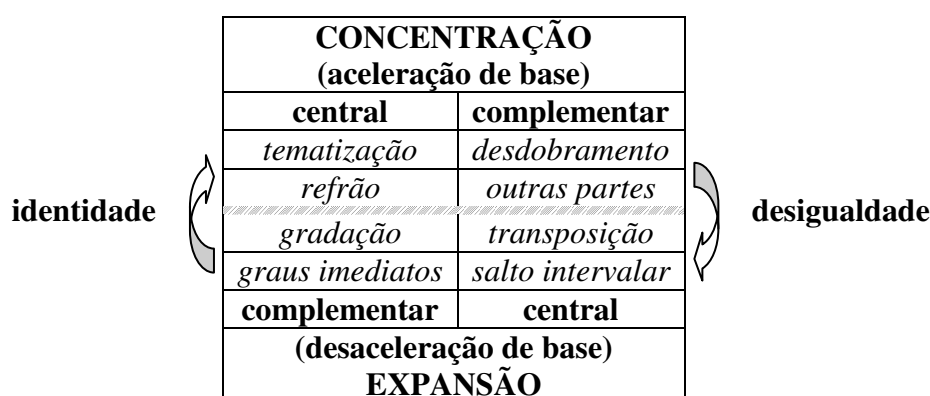
Estes três modos de integração entre melodia e letra povoam o universo da canção de consumo em dosagens variadas. Estando sempre co-presentes, variam quanto ao modo de sua existência semiótica em discurso. Assim, a realização da tematização ou da passionalização não suprime a figurativização, sempre atual, uma vez que não se pode prescindir da fala para a existência da canção. Por isto, as marcas da irregularidade modulatória da fala não deixam de comparecer no texto cancional, caso contrário, perder-se-ia o seu necessário caráter enunciativo.

Estes três modos de compatibilização entre letra e melodia mantêm, como se vê, uma relação tensiva entre si, e a presença *dominante*, *recessiva* ou *residual* delas em uma dada canção é obra das escolhas do cancionista, que visa criar um dado efeito de sentido, controlando a apreensão do ouvinte pela disposição de tais modos de compatibilização no campo discursivo.

Se, por exemplo, a presença da tematização torna-se demasiadamente forte (intensidade do foco no campo de presença discursivo), a passionalização se potencializa, como resposta ao *excesso* de concentração patrocinado pela tematização, e vice-versa. Em outras palavras, a predominância das formas involutivas (tematização e refrão) implica a

intervenção das formas evolutivas de desdobramento do contorno melódico, expandindo o campo de tessitura explorado pela canção, e vice-versa.

No que tange à relação entre os regimes de concentração e de expansão melódica, especificamente, o esquema abaixo, fornecido por Tatit e Lopes (2008, p. 26), dá a ver não somente a oposição de base que os liga entre si, mas também a complementaridade dos contrários, em virtude de a intensidade saturante da presença de um regime no campo discursivo reclamar a realização do outro, como *parada*, isto é, como contenção do *excesso*. Neste jogo, em que os contrários se insinuam toda vez que um dado regime dura em demasia, estabelece-se uma proto-sintaxe de caráter tensivo, envolvendo as duas modalidades de investimento musical no trato com a fala, concentração e expansão, cuja decorrência imediata é criar o efeito de sentido de *igualdade* ou de *desigualdade* na substância sonora.



Pelo esquema, a predominância do regime da expansão configura-se a partir de uma desaceleração de base e da restituição do percurso melódico. Nestes casos, as transposições e os saltos intervalares reforçam a tendência à expansão ao explorar o campo de tessitura tonal, mas também instauram desigualdades, funcionando como elementos de aceleração e de imprevisibilidade no percurso melódico. A gradação e os graus imediatos, por sua vez, contribuem com a desaceleração de base, mas atuam complementarmente na geração de identidades, na medida em que criam previsibilidades dentro do contorno melódico da canção. A ação simultânea destes recursos, numa canção desacelerada, imprime nela um sentido de evolução melódica e favorece, na letra, o tratamento de temas ligados à disjunção entre sujeito e objeto ou entre sujeitos. Nestes casos, os temas

melódicos progridem valorizando a condução vertical da melodia e percorrem o campo de tessitura buscando a identidade, que não encontram.

No regime da concentração, a opção de base é pela aceleração. A tematização e o refrão imprimem na canção o efeito de identidade melódica, apontando para um centro de atração. Este movimento centrípeto responde pelo efeito de involução que as canções tematizadas assumem. Tudo se passa como se, pela reiteração dos mesmos motivos melódicos, a canção não evoluísse, e, como consequência natural desta não-evolução, surgisse um efeito de desaceleração, uma vez que a reiteração melódica funciona como contensão do tempo cronológico operada pelo tempo rítmico e mnésico. O desdobramento e as outras partes da canção instauram a desigualdade por constituírem a presença da alteridade melódica num movimento que se delineava centrípeto.

Cumpre-nos encerrar a descrição dos modos de convivência entre estes dois regimes, com o trecho extraído de Tatit e Lopes (2008, p. 26), por conta do seu poder sumarizante.

os recursos centrais do regime da concentração (tematização e refrão) correspondem aos recursos complementares do regime da expansão (graus imediatos e gradação) no que tange ao critério da identidade entre seus respectivos elementos. Do mesmo modo, os recursos centrais do regime da expansão (salto e transposição) mantêm correspondência com os recursos complementares do regime da concentração (desdobramento e outras partes) no que diz respeito ao critério da desigualdade de seus respectivos elementos. Essas correspondências flexibilizam as fronteiras entre os dois modelos de tal forma que, muitas vezes, o que é complementar num dos regimes convoca as características do que é central no outro.

Apelando mais uma vez para a idéia de discurso em ato, podemos dizer que os autores admitem, de uma maneira geral, a coexistência dos dois regimes nas canções. Um e outro regime se faz sempre presente no campo discurso de uma canção, mas eles variam em termos de grau de presença. Na realidade, ambos mantêm uma relação tensiva entre si, de tal modo que a realização de um regime pressupõe a atualização do outro ou sua potencialização. Ou seja, o regime realizado em uma dada canção tem intensidade forte, está no centro do discurso, enquanto o outro ocupa o seu horizonte.

Estas duas forças contrárias atuam, como vimos, sobre o material sonoro da fala, imprimindo-lhe contornos melódicos e criando efeitos de igualdade e de desigualdade, de concentração e de expansão, enfim, de *continuidade* e de *descontinuidade*. Desse modo, a canção, como projeto enunciativo do cancionista, resulta das formas de convivência dos três modos de compatibilizar melodia e letra: a figurativização, a tematização e a

passionalização. E o cancionista, por sua vez, define-se, na expressão de Tatit (1996), como um “malabarista”, precisamente porque lida com possibilidades oscilatórias entre tensões temáticas e tensões passionais e com o processo de desativação dessas mesmas tensões, buscando o “equilíbrio” adequado para o seu projeto enunciativo, que visa, em última instância, veicular o conteúdo expresso na letra da canção.

Do exposto, depreende-se a importância do cancionista, como aquele que é responsável pelo projeto enunciativo de uma canção, como enunciador geral que opera as seleções dos componentes lingüístico e melódico, com vistas a criar um efeito de sentido único, a partir das primeiras escolhas, fundadas nas oscilações tensivas, e, em seguida, pela conversão destas oscilações tensivas no nível missivo e nos demais níveis do percurso de geração do sentido.

O cancionista é, pois, o sujeito da enunciação, o sujeito responsável pelo conjunto dos procedimentos adotados na elaboração de uma canção. E a ele não se pode chegar, senão por meio do seu próprio fazer cancional, pela identificação e avaliação das operações e das seleções realizadas por ele na confecção do discurso-enunciado. É a partir da análise das canções que se pode reconstruir a identidade do dizer, a dicção, para Tatit (1996), de um cancionista, como modo de dizer singularizante.

No próximo capítulo, vamos proceder à análise de algumas canções, melodia e letra, que podem apontar para a existência de um percurso identitário atribuível a um sujeito epistemológico “Pessoal do Ceará”. Dentre as canções selecionadas para análise, destacam-se *A palo seco*, em virtude da importância que lhe parece ter sido conferida pelos próprios cearenses, e aquelas canções em que pontificam as configurações da *imigração* e da *canção*.

CAPÍTULO 4

1. DO CORPUS

A seleção das canções para análise obedece a alguns critérios. Em primeiro lugar, optamos por nos restringir aos três primeiros LPs de cada autor, cujos lançamentos correspondem ao período em que a designação “Pessoal do Ceará” foi cunhada e se firmou no cenário musical brasileiro (ver quadro abaixo).

Cancionista	Álbum	Ano
Belchior	Belchior	1974
	Alucinação	1976
	Coração selvagem	1977
Ednardo	Ednardo e o Pessoal do Ceará	1973
	O romance do Pavão Mysteriozo	1974
	Berro	1976
Fagner	Manera frufu manera	1973
	Ave noturna	1975
	Raimundo Fagner	1976

Os nove LPs acima apresentam um total de 91 canções, das quais eliminamos nove, por serem exclusivamente (melodia e letra) de outros autores, como, por exemplo: *Dono dos teus olhos*, de Humberto Teixeira, *Riacho do navio*, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, e *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola. Das 82 restantes, desconsideramos aquelas cuja letra não era de um cearense, dentre as quais estão: *Ave noturna*, de Cacá Diegues, *Tambores*, de Ronaldo Bastos, e *Última mentira*, de Capinan. Também foram deixadas de lado as adaptações, como *Penas do tiê*, *Serenou na madrugada* e *Antônio Conselheiro (bumba meu boi)*, as três de Fagner. Desse modo, chegou-se a um conjunto de 70 canções para análise.

Deste conjunto, decidimos pinçar prioritariamente a canção *A palo seco*, em virtude da importância dada a ela pelos próprios cancionistas cearenses, já que foi gravada ainda

na década 70 pelos três cearenses de maior projeção no campo musical brasileiro. Belchior, compositor da canção, a inclui no seu disco de estréia, de 1974, intitulado *Belchior*, e a regrava em seu segundo *long play*, *Alucinação*, de 1976. Ednardo registra-a em seu primeiro disco solo, *O romance do pavão misterioso*, de 1974, e Fagner a faz figurar entre as canções de seu segundo álbum, *Ave noturna*, de 1976.

A gravação da mesma canção pelos três cancionistas, aliada à regravação dela por seu autor, poderia suscitar, por si, a hipótese de que os cearenses, pelo menos os três acima mencionados, representam uma tomada de posição no cenário literomusical brasileiro, a constituição de um *ethos*, um modo de dizer específico da cearensidade. Assim sendo, selecionamos esta canção para uma análise detida, a fim de verificar se ela pode revelar indícios de uma unidade identitária cearense no campo da música popular, nos anos 70. Afinal de contas, o ato de gravar uma dada canção constitui, pelo menos em princípio, um investimento, por parte daquele que a grava, num posicionamento discursivo ou num *ethos*.

A segunda razão que nos faz selecionar esta canção para análise é o fato de que nela um enunciador, instalado no discurso como um *eu-narrador*, vai delineando aos poucos sua identidade, alicerçada nos valores convocados para o discurso e da relação eufórica ou disfórica que mantém explicitamente com eles, para, no final, provocar o enunciatário a fim de despertá-lo para a realidade da vida. Cumpre ressaltar que a provocação, como estratégia de manipulação, pode constituir mais um elemento que justifique o destaque dado por nós a *A palo seco*, visto que ela é recorrente no conjunto cancional dos cearenses, e mais de um estudioso aponta-a como um dos traços característicos da atitude assumida pelo grupo.

A terceira razão deve-se ao fato de o enunciador se declarar sob o domínio de uma paixão, o *desespero*, estado de alma que serve para definir um modo de estar no mundo, um modo de o sujeito reagir aos estados de coisa que se lhe apresentam no mundo. Assim sendo, o ato de gravar a canção não se restringe à assunção cognitiva dos valores nela investidos. Mais do que isto: gravá-la é assumir a disposição passional do narrador, num sincretismo entre o intérprete da canção e o interlocutor da enunciação simulada no discurso (o narrador em primeira pessoa), fenômeno bastante freqüente na execução de uma canção e diretamente responsável por sua eficácia e encanto, segundo Tatit (1987). O *desespero* relatado nesta canção parece ainda ser a razão da atitude provocativa que muitas vezes os enunciadores das canções do “Pessoal do Ceará” assumem no cenário político-cultural brasileiro.

A quarta razão, não menos importante, é que *A palo seco* tem um claro caráter metaenunciativo, que se evidencia na alusão à própria canção (“canto torto”) e na manifestação do desejo do narrador acerca do papel a ser desempenhado pelo canto, não mais na esfera do narrado, mas no contexto da comunicação, isto é, no contexto da própria execução, que envolve o cantor e os ouvintes reais.

Acrescente-se a estas quatro razões o fato de a canção, já no seu título, estabelecer uma relação intertextual com o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto. Esta relação assumida pode tornar-se uma tomada de posição quanto ao modo de encarar o fazer poético, indicando um ponto de identificação entre o discurso dos cearenses e o universo de valores de João Cabral, que, no limite, poderia vir a se constituir um *archéion*¹ para os cearenses.

Estas razões constituem, a nosso ver, motivo suficiente para justificar a seleção de *A palo seco* como ponto de partida para a análise que ora empreendemos. Tal canção, em suma, representa o que vamos chamar de núcleo passional, isto é, o centro de tensividade passional a partir do qual o percurso do sujeito “Pessoal do Ceará” será pensado.

Realizado o estudo desta canção e identificado um conjunto mínimo de propriedades do sujeito em desespero, veremos, em seguida, se é ou não possível reconstituir, com base na análise de outras canções do grupo cearense e de seus sujeitos enunciantes, um percurso para o “Pessoal do Ceará”. Se tal percurso for comprovado, poderemos, em seguida, acompanhar o sujeito transdiscursivo “Pessoal do Ceará” em seu devir constitutivo, inclusive na sua relação com as alteridades que o atravessam.

As demais canções a serem analisadas, que perfazem um total de dez, foram selecionadas em função das configurações discursivas da *imigração* ou da *canção*. Demos preferência às canções em que estas duas configurações estão co-presentes.

Isto se explica, em primeiro lugar, pela alta frequência destas duas configurações discursivas na produção dos cearenses. Em segundo lugar, a configuração da *imigração*, pela constância com que aparece nas canções e pelo valor, digamos, referencial que nelas muitas vezes assume, constitui-se meio bastante adequado para examinar a imagem que o enunciador de cada texto faz de si, a imagem que tem do outro e a imagem que julga o outro fazer dele, enunciador. A configuração da *canção*, por sua vez, em virtude de seu

¹ Em Análise do Discurso, *archéion* é um conjunto de enunciadores que constitui uma fonte legitimamente para uma dada prática discursiva.

caráter metaenunciativo, revelará a concepção que se faz deste gênero em cada texto e, por via de consequência, do ofício que o envolve.

A preferência por estas duas configurações também encontra respaldo na constatação de que o percurso migratório do grupo tem como meta a expansão do seu fazer cancional, estando assim, pois, as duas configurações ligadas desde o início. Além disto, supomos que, uma vez distantes do lugar de origem, a canção muda de estatuto para os cearenses e passa a desempenhar outras funções, sobretudo no que tange ao processo migratório que os cearenses protagonizaram.

Não poderíamos deixar de registrar que, numa primeira apreciação, o estado de desespero relatado em *A palo seco* parece manter estreita relação com o fazer cancional e o processo migratório dos cearenses. O estado de desespero nesta canção parece decorrer de um *saber* do narrador acerca da impossibilidade da realização do projeto de sua conjunção com os valores considerados eufóricos por ele. Assim, frustrado em suas expectativas iniciais, o narrador mergulha no estado de desespero e não vê saída senão protestar e provocar os seus interlocutores para angariar-lhe a adesão e, mais do que isto, para instaurar, por contágio, um estado de com-paixão.

Como decorrência da eleição das duas configurações mencionadas acima, vimos impor-se um *corpus* mínimo de dez canções, que nos permitirá acompanhar o percurso migratório do “Pessoal do Ceará”, desde o seu começo. Assim, além de *A palo seco*, decidimos analisar detidamente *Ingazeiras*, *Carneiro*, *Desembarque*, *Aguagrande*, *Terral*, *Longarinas*, *Apenas um rapaz latino-americano*, *Alucinação* e, enfim, porque representa uma retomada narrativa de todo o percurso migratório, *Fotografia 3x4*. Esta última canção, aliás, faz contraponto com *A Palo seco*, pois pode ser vista como o desdobramento cognitivo do núcleo passional nela relatado.

Desse modo, as secções da análise subsequente estão organizadas em função deste suposto percurso migratório e de cada uma de suas fases, como demonstra o quadro abaixo.

FASE DO PERCURSO	CANÇÃO
Núcleo passional	<i>A palo seco</i>
Saída	<i>Ingazeiras</i>
	<i>Carneiro</i>
Chegada	<i>Desembarque</i>
	<i>Aguagrande</i>
Retorno nostálgico	<i>Terral</i>
	<i>Longarinas</i>
Permanência combativa	<i>Apenas um rapaz latino-americano</i>
	<i>Alucinação</i>
Apreensão narrativa	<i>Fotografia 3x4</i>

Feitas estas observações sobre o *corpus*, gostaríamos de dizer que dividimos a análise de cada uma das canções em três partes: uma primeira, em que tecemos comentários sobre o título; uma segunda, onde descrevemos a letra; e uma terceira, dedicada à análise da melodia.

Não obstante tenhamos nos restringido a analisar este conjunto de dez canções, cumpre dizer que recorreremos, sempre que oportuno ou necessário, a outras das setenta canções mencionadas acima. Na verdade, o número das canções adiante analisadas poderia ser ampliado sem prejuízo para a coerência do percurso migratório que desejamos traçar, mas isto se tornaria contraproducente, primeiro, por conta da extensão que este trabalho já ganhou, e, segundo, porque pouco acrescentaria aos resultados aqui alcançados. Serviria, no máximo, para mostrar que as conclusões tiradas a partir destas dez canções aplicar-se-iam perfeitamente a muitas outras.

2. NÚCLEO PASSIONAL

Se diz *a palo seco*
o *cante* sem guitarra
o *cante* sem: o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz *a palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino.
(João Cabral de Melo Neto)

2.1. A *palo seco*

se você vier me perguntar por onde andei
no tempo em que você sonhava
de olhos abertos lhe direi
amigo eu me desesperava
sei que assim falando pensas
que esse desespero é moda em 73
mas ando mesmo descontente
desesperadamente eu grito em português
tenho 25 anos de sonho e de sangue
e de América do Sul
por força deste destino
o tango argentino me vai bem melhor que o blues
sei que assim falando pensas
que esse desespero é moda em 73
e eu quero é que esse canto torto
feito faça corte a carne de vocês

(Belchior, in: *Belchior*, 1974)

Do título

A *palo seco* é uma canção de caráter metadiscursivo, isto é, trata-se de uma metacanção, canção que fala de canção e de um jeito específico de cantar.

Nestes termos, de imediato, cabe mencionar a intertextualidade que se evidencia entre a canção e o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto, também de valor metadiscursivo, em que o poeta pernambucano, numa leitura biisotopante do poema, faz o elogio a um tipo de canto ligado à tradição flamenca e, como ocorre amiúde em sua obra, propugna a favor de um modo de fazer poesia.

Costa (2001), embora não identifique citação textual do poema na canção, assinala a temática comum que os une. Outros elementos, no entanto, de natureza interdiscursiva¹, podem ainda ser apontados, além dos já mencionados pelo autor.

A figura da “faca”, presente na canção, não está inteiramente ausente do poema, na medida em que neste há palavras pertencentes ao mesmo campo semântico: *desarmado*, *lâmina*, *arma*. Note-se, por exemplo, que no poema de João Cabral a voz assume a forma de lâmina, e um contínuo metafórico se estabelece entre *voz*, *canto*, *lâmina* e *faca*, perfazendo um campo de interdiscursividade que envolve os dois textos. Acrescente-se a isto o fato de a figura da *faca* ser presença constante na obra de João Cabral, em que, de modo geral, tal figura constitui metáfora de um modo nordestino de ser e de viver. Para reforçar o que dizemos, é suficiente lembrar que dois de seus livros receberam os seguintes títulos: *Uma faca só lâmina*² e *A escola das facas*. Assim, parece inequívoca a interdiscursividade que envolve, em particular, estes dois textos.

Se se levar em consideração que *palo seco* é um tipo de canto em que se privilegia a voz humana, desacompanhada de instrumentação musical, um tipo de canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural³, pode-se começar o esboço de uma estética do estritamente necessário, do indispensável, a estética da economia da escassez, própria do modo de compor de João Cabral, antípoda de Jorge Amado, que, para ele, representa uma estética de **faca engordurada** com “resto de janta abaianada”⁴.

Ora, se admitirmos esta retomada interdiscursiva do poema cabralino pela letra da canção de Belchior, seremos levados a ver em João Cabral um dos autores que irão constituir um possível *archéion* dos cearenses. Esta hipótese torna-se mais aceitável quando consideramos que os tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso, elegem como

¹ Para Fiorin (1999), *intertextualidade* é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo, e *interdiscursividade* é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro.

² Este é, na verdade, um longo poema publicado separadamente em forma de livro pelo próprio autor, em 1955.

³ Para o poema “A palo seco”, de João Cabral, consultem-se os anexos no final deste trabalho.

⁴ Excerto do poema *Graciliano Ramos*, extraído de MELO NETO, João Cabral. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994: *Falo somente com o que falo: / com as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca: // de toda uma crosta viscosa, / resto de janta abaianada, / que fica na lâmina e cega / seu gosto da cicatriz clara.* (O poema vem transcrito nos anexos)

autores de referência os baianos Jorge Amado e Gregório de Matos⁵, autores que primam pelo excesso⁶.

Neste ponto, não se pode desprezar o fato de que, principalmente Belchior, compositor da canção em apreço, estabelece uma relação polêmica com o grupo dos tropicalistas. Para constatar isto, basta vermos que Caetano Veloso parece constituir, em textos de Belchior, um seu antípoda, um anti-sujeito, cujo programa narrativo corresponde, para o cearense, a um antiprograma⁷, cujos valores são antivalores. Para citar apenas alguns exemplos, dos quais nos ocuparemos mais adiante, tomemos estes três excertos abaixo:

(1)

*Mas trago de cabeça uma canção do rádio
em que o antigo compositor baiano me dizia:
- 'Tudo é divino. Tudo é maravilhoso'*

(...)

*Mas sei que nada é divino
Nada é maravilhoso
Nada é secreto
Nada é misterioso
Não*

(Apenas um rapaz latino-americano)

(2)

*Veloso, 'o sol (não) é tão bonito' pra quem vem
Do Norte e vai viver na rua.*

(Fotografia 3x4)

(3)

*Meu bem,
vem viver comigo, vem correr perigo,
vem morrer comigo, meu bem, meu bem, meu bem.
Oh! Oh! Meu bem
que outros cantores chamam baby!*

(Coração selvagem)

(4)

*Eu preciso é disto mesmo
Que você diz que eu preciso
Uma cara mais alegre
E uma roupa colorida
Mais parecida com a vida
Que só muito amor consegue*

(Moto I)

⁵ No ano de 1972, em seu retorno do exílio em Londres, Caetano Veloso lança o *long play Transa*, em que retoma Gregório de Matos na faixa *Triste Bahia*. O texto encontra-se nos anexos.

⁶ É sabido que Caetano Veloso sofre influência de João Cabral de Melo Neto, mas não quanto à temática ou ao *ethos* cabralino. Parece-nos que a presença de João Cabral na obra de Caetano Veloso deve-se ao que aquele apresenta de novo no tocante à questão formal, que coloca o poeta pernambucano como um precursor da Poesia Concreta.

⁷ A noção de antiprograma na semiótica greimasiana revela o caráter polêmico de todo e qualquer discurso. Caráter polêmico este recuperável mediante a localização/identificação de algumas estratégias discursivas, das quais a negação é um exemplo.

Nos exemplos (1) e (2), temos um caso de heterogeneidade marcada⁸, em que o enunciador cita, polemizando com ele, o discurso de Caetano Veloso, ao retomar trechos, devidamente aspeados, de *Divino maravilhoso* e *Alegria alegria*, respectivamente. No exemplo (3), não obstante a referência ao discurso do baiano seja menos explícita, ela é recuperável na palavra “baby”, título de uma canção de Caetano Veloso, gravada por Gal Costa. Belchior parece afirmar o elemento nacional ao empregar reiteradamente o termo equivalente em língua portuguesa, num período em que havia uma profusão de músicas estrangeiras ocupando os espaços midiáticos. Na época, muitos compositores advogavam a idéia da incorporação do elemento estrangeiro, num processo antropofágico, em que não havia espaço para a xenofobia. A música *Baby*, de Caetano Veloso, é emblemática neste período, por polemizar, na visão de Lopes (1999, p. 182), com o discurso da MPB (como um todo), que postulava como uma das suas principais bandeiras a defesa de uma canção “brasileira”, com “raízes” em nossas “tradições” culturais etc. Em (4), por fim, encontramos mais uma vez clara referência a *Baby* na retomada do “você precisa” deontologizante que caracteriza esta canção, mas assumido pelo enunciador de *Moto I* de modo algo irônico. Também aqui salta à vista a menção a outro traço típico do movimento capitaneado pelo compositor baiano, a “roupa colorida”, tida como constituinte da corporalidade do *ethos* tropicalista.

No caso de Belchior, não se pode dizer que ele se filie a esta vertente musical purista. No entanto, no diálogo polêmico que ele trava com os tropicalistas, sua tomada de posição se dá também pela contraposição a um tema caro a eles: a incorporação do elemento estrangeiro. Nestes termos é que julgamos poder ser interpretada, por exemplo, a frase “desesperadamente eu grito em Português”, pronunciada pelo enunciador de *A palo seco*, que parece também aqui marcar posição com relação aos tropicalistas, protagonistas, na avaliação do sujeito desta canção, de um passado musical a ser combatido, por “antigo” e ultrapassado, como veremos.

E não pára por aí: as citações e alusões proliferam. Na letra de *Velha roupa colorida*, de *Alucinação* (1976), segundo disco de Belchior, percebe-se flagrantemente, no título, uma referência aos tropicalistas e ao movimento *hippie*, mas agora, de modo diferente do que ocorreu em *Moto I*, o sintagma “roupa colorida” vem acompanhado de um modificador axiologizante, de caráter depreciativo.

⁸ O conceito de heterogeneidade discursiva, fundado em Bakhtin, foi desenvolvido por Authier-Revuz, em “Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autres dans le discours”, in DRLAV, n° 26, 1982.

Estas canções, em particular, ao lado de outras (*Como nossos pais*, por exemplo), não só parecem constituir um balanço avaliativo de um passado cultural e, especialmente, um diálogo de tom polêmico com a geração de cancionistas que precedeu a chegada dos cearenses ao cenário musical brasileiro, como também parece ser uma tomada de posição frente a este passado, aliada à consciência de um presente no qual algo de novo está sendo gestado. Esta ordem de coisas se faz evidente na oposição que se estabelece no binômio **novo/antigo**, a tônica da letra de *Velha roupa colorida*, também presente em *Apenas um rapaz latino-americano* e em várias outras canções do “Pessoal do Ceará”, como veremos mais adiante.

No caso específico de *A palo seco*, se refizermos a rede da interdiscursividade urdida a partir da figura de João Cabral, como ensaiamos, podemos reconstruir a polêmica entre os dois posicionamentos, o baiano (antigo) e o cearense (novo), o que reforçaria a idéia de uma economia da escassez oposta a uma economia do excesso.

Palo seco tem outros significados que reforçam esta leitura. É também uma família tipográfica que reduz o signo a seu esquema **essencial**, em que as maiúsculas reassumem as formas fenícias e gregas e as minúsculas se conformam à base de **linhas retas e círculos unidos** e refletem a época em que nascem a industrialização e o funcionalismo. Estes tipos monolineares se constroem com **linhas retas e figuras geométricas básicas** como o círculo e o retângulo⁹.

Mais: se a isto acrescentarmos a informação de que João Cabral tinha conhecimentos de tipografia e prensou, ele próprio, alguns de seus livros, seremos levados mais uma vez a admitir a presença da propriedade semântica do *estritamente necessário* no significado desta expressão como relevante para a seleção operada pelo poeta¹⁰. Num plano isotópico transdiscursivo, em que esta propriedade se vê reiterada, é que podemos estabelecer uma relação plausível entre a figura de João Cabral e as duas acepções de *palo seco*, para identificarmos aí um possível elogio à economia do estritamente necessário, contrária a todo excesso, contrária à prolixidade discursiva.

Parece-nos que a canção de Belchior em análise se filia a esta estética, e a intertextualidade sugerida pelo título constitui um indício. Cremos que há um princípio de continuidade entre o que postula João Cabral, que, segundo um de seus críticos, Marly de

⁹ Informações colhidas no site http://www.imageandart.com/tutoriales/tipografia/familias_estilisticas/.

¹⁰ Há ainda um terceiro significado para a expressão *a palo seco*, que pede confirmação. Trata-se de um modo de navegação em jangada, quando a vela não é molhada para reter o vento. Neste caso diz-se navegar *a palo seco*.

Oliveira¹¹, pratica uma poesia antilírica, “uma poesia dedicada ao intelecto e, de certa forma, mais presa à **realidade**” [destaque nosso], e a letra da canção de Belchior, que também faz apelo ao sentido de realidade, realidade algo desesperante, oposta ao espaço mítico do sonho, conforme veremos a seguir.

Da letra

Em termos discursivos, a letra da canção simula a interação entre um interlocutor e um interlocutário, num diálogo possível, hipotetizado pelo primeiro, que, postado num agora, lança no futuro condicional a pergunta motivadora do seu arrazoado. Esta simulação enunciativa vai do começo da canção até a resposta dada pelo interlocutor “Amigo eu me desesperava”. Tal cena enunciativa, hipotética, encontra-se lingüisticamente marcada pelos tempos verbais do futuro do subjuntivo, pretérito perfeito, pretérito imperfeito e futuro do presente, quase todos apontando diretamente para o presente implícito da enunciação.

Ora, já vimos que há na canção, como ensina Tatit (1987), uma comunicação principal entre o destinador-cantor e o destinatário-ouvinte, constitutiva de uma cena enunciativa de primeiro plano, e pode haver uma outra, entre o interlocutor e o interlocutário, quando se tem simulada no enunciado uma interação de segundo plano, ou seja, uma simulação da cena enunciativa no interior do enunciado.

Nestes termos, ao destinador-cantor cabe o papel de manipulador, na medida em que este quer fazer o destinatário-ouvinte aderir de tal modo ao conteúdo manifestado na canção que este queira ouvi-la. Ora, para executar um *fazer*, um sujeito deve estar modalizado por um *saber* e um *poder*. É o que ocorre com o cancionista de talento. Ele possui a necessária competência para elaborar peças literomusicais, num sincretismo de linguagens equilibrado, que tem por objetivo persuadir seus potenciais destinadores-ouvintes. Neste processo, são de suma importância os recursos naturalmente empregados na fala, que, na canção, são redimensionados.

Simular a enunciação no enunciado constitui uma destas estratégias persuasivas bastante freqüentes no terreno da canção popular. É exatamente isto que se dá no caso desta primeira parte de *A palo seco*. Este segmento da letra apresenta os actantes da enunciação (“eu” (“me”) / “você”) projetados no enunciado, por isso mantém com a

¹¹ Texto que constitui o prefácio da Obra Completa de João Cabral, publicada pela Aguilar.

situação enunciativa de primeiro plano, que envolve o destinador-cantor e o destinatário-ouvinte, certa proximidade. No entanto, com ela não se confunde totalmente, pois, conforme já assinalamos, os tempos empregados não são todos do sistema enunciativo, isto é, os que remetem para o momento de execução da canção. Acrescente-se também que a espacialização discursiva não pertence ao sistema enunciativo.

Na segunda parte da canção é que as instâncias de primeiro plano e de segundo plano efetivamente se sobrepõem, melhor dizendo, se sincretizam. Note-se a mudança do tempo verbal. O presente, que denota eventos concomitantes com o agora da enunciação, é o tempo que passa a ser empregado. Há aqui um sincretismo total entre os papéis actanciais do interlocutor e do interlocutário com o do destinador-cantor e o do destinatário-ouvinte, respectivamente¹². Com isso, o efeito enunciativo da canção se adensa, e tudo se passa como se o “eu” da letra fosse o cantor, e o “você”, o ouvinte.

O espaço também se encontra demarcado, seja de modo explícito, como em “América do Sul”, seja de modo implícito. Neste último caso, trata-se do espaço concernente à língua portuguesa e ao tango argentino. Por não se tratar de espaço geográfico propriamente dito, mas espaço de pertença, identificação (posicionamento?¹³), é que ele pode se opor ao “blues”, este tomado talvez como um antivalor.

O núcleo gerador dos sentidos deste texto, no entanto, é o sentimento de *desespero*. Para nos certificarmos disto, basta vermos que o radical aparece reiterado no texto três vezes, sob formas diferentes: “desesperava”, “desespero”, “desesperadamente”.

Pode-se dizer que, em termos narrativos, o enunciador¹⁴ deste discurso externa um estado de alma, ou uma paixão, para a semiótica discursiva¹⁵. E paixão, como vimos, deve ser entendida, em semiótica, como efeito de sentido de qualificações modais que modificam um sujeito de estado.

¹² Um sinal claro deste sincretismo é o fato de o próprio Belchior, quando da regravação desta canção no long play *Alucinação*, em 1976, adaptar a letra ao contexto enunciativo da época, alterando 73 para 76. Coisa análoga se dá com Fagner, que no mesmo ano grava a canção em seu *Ave Noturna*. É claro que isto não se tornou prática freqüente, porque há aspectos propriamente textuais que exercem pressão e desestimulam modificações, como a rima, por exemplo.

¹³ É interessante notar que este sentimento de pertença se coaduna com a posição que Belchior assume frente ao elemento estrangeiro aculturante, mais precisamente à anglofilia. Em *Coração selvagem*, de 1977, Belchior, como vimos, canta *Oh! Oh! Meu bem / que outros cantores chamam baby!*, passagem que nos parece assimilável a esse jogo entre *português*, *tango argentino* e *blues*, de *A palo seco*.

¹⁴ Entenda-se aqui enunciador como um sincretismo entre o destinador-cantor e o interlocutor.

¹⁵ Como diz Barros (1988), antes mesmo de voltar-se para a questão de como a semiótica deveria tratar a paixão, os semióticos realizaram um levantamento dos estudos até então empreendidos, mormente na lógica e na psicanálise, e constataram que todos tinham uma preocupação predominantemente taxionômica. Então, em semiótica, a paixão passou a ser encarada, em primeiro lugar, como processo, incrustado nos programas narrativos.

Saliente-se que a descrição das paixões faz-se, em boa parte, em termos de sintaxe modal, isto é, de relações modais e de seus arranjos sintagmáticos. Não há fazer uma descrição de paixões sem apelar para as relações actanciais, os programas narrativos e percursos narrativos concernentes ao sujeito de estado, conforme se pode verificar nas acepções dos verbetes abaixo transcritas.

Em semiótica, distinguem-se dois tipos de paixões: as simples e as complexas. As primeiras decorrem de arranjos modais fundados na relação sujeito-objeto. As segundas, como o próprio nome sugere, implicam um conjunto de configurações passionais que se desenvolvem em percursos. É neste segundo caso que se insere o *desespero*.

Para desenvolvermos a análise da paixão que constitui o núcleo de sentido deste texto, recorramos às seguintes definições, retiradas de Houaiss e Villar (2001):

- ato ou efeito de desesperar(-se); desesperação;
- 1 estado de profundo desânimo de uma pessoa que se sente incapaz de qualquer ação; desalento;
 - 2 estado de consciência que julga uma situação sem saída; desesperança;

Como se pode ver, segundo a definição 1, o sujeito que sofre os efeitos desta paixão se encontra num estado de inatividade, provocado por profundo desânimo, pela impotência, modalizado que está por um *não poder fazer*. Ora, por pressuposição, um sujeito que sofre quando modalizado pelo *não poder fazer*, também deve estar sobredeterminado por um *querer fazer* e, às vezes, por um *dever fazer*.

Mas o *desespero* não se deixa analisar apenas nesta estrutura modal. O verbe remete o consulente ao verbo cognato *desesperar(-se)*, cujas definições fomos buscar no mesmo dicionário e transcrevemos abaixo:

- 1 fazer perder ou perder a esperança, a confiança em; desanimar(-se), desesperançar(-se)
transitivo direto e transitivo indireto
- 2 perder a fé na consecução de (algo)

Já na acepção 1 do verbo, encontramos os termos *esperança* e *confiança*. Tendo em vista que *esperança* é “sentimento de quem vê como possível a realização daquilo que deseja” e *confiança*, “crença na probidade moral, na sinceridade afetiva, nas qualidades profissionais etc., de outrem, que torna incompatível imaginar um deslize, uma traição, uma demonstração de incompetência de sua parte”¹⁶, podemos constatar que o estado de *desespero* não implica apenas o sujeito de estado. O desesperado deseja em última instância a realização de um programa narrativo que o coloque em conjunção com os

¹⁶ Citações retiradas de Houaiss e Villar (2001).

objetos-valor que lhe são eufóricos. Este fazer transformador é atribuído a outro sujeito que não o de estado, em quem este deposita confiança e espera que realize a *performance* necessária para alterar uma situação de disforia, na qual se encontra o sujeito de estado, para uma situação de euforia. Neste quadro, o *desespero* afeta não só a relação do sujeito de estado com o sujeito de fazer, pela constatação do *não fazer* transformador, mas afeta sobremaneira o enunciado de estado eufórico que o sujeito quer ver instaurado, ou seja, o enunciado de estado desejado é marcado por um *não poder ser*. O sujeito, assim, não tem esperança na realização do estado conjuntivo desejado e não confia na sua realização ou em quem, por um contrato fiduciário anterior, deveria realizá-lo, pelo menos na sua avaliação. Em *Não leve flores*¹⁷, por exemplo, o sujeito declara: “nossa esperança de jovem não aconteceu, não, não”, como que constatando a virtualização do *fazer* que o colocaria em conjunção com os objetos-valor desejados.

Assim, o sujeito em *desespero*, como sujeito de estado que sofre uma paixão, está modalizado por um *querer ser* intenso que orienta o seu desejo no sentido da execução de um programa narrativo, inviabilizado, muitas vezes, pela realização de um outro programa narrativo, ou antiprograma. E todas as tentativas de o sujeito de estado, ou de outro sujeito com o qual mantém ele um contrato fiduciário, de realizar o programa narrativo desejado se frustram diante da força dos antiprogramas. É exatamente o que parece suceder com o enunciatador de *A palo seco*.

No primeiro segmento da canção, do início até *desesperava*, uma oposição é flagrante: trata-se da que se estabelece entre os dois verbos no imperfeito, “sonhava” / “desesperava”, indicativos de dois percursos narrativos anteriores ao momento da fala, um dos quais veio colocar o enunciatador no estado em que ele se encontra: o de *desespero*. Vê-se, sobretudo nas secções subseqüentes da letra, que o enunciatador deste discurso trata como disfórico o percurso traçado pelo “você”, com quem simula o diálogo. Decorre daí a conclusão de que o percurso do enunciatador, muito embora tenha resultado no estado de *desespero*, é por ele avaliado como eufórico.

Aqui, uma primeira oposição vai-se erigindo: parece que o enunciatador se encontra numa dimensão pragmática, tem uma visão realística da vida (“de olhos abertos”) e, por isso, se desespera. O “você” habita uma dimensão mítica, a do sonho, espaço em que, supostamente, os desejos são satisfeitos, o que não dá margem para o *desespero*, conforme o exame narrativo desta paixão acima esboçado.

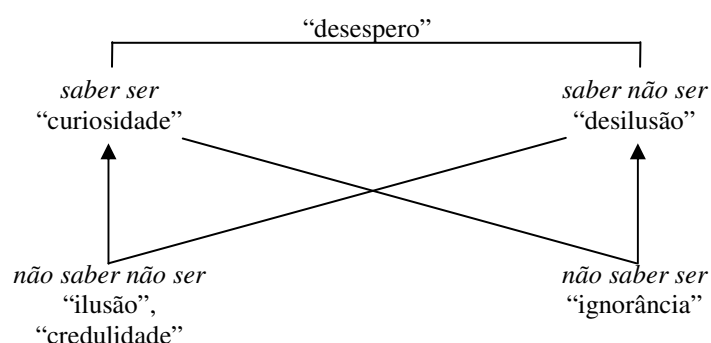
¹⁷ Esta canção encontra-se nos anexos.

Este “estar de olhos abertos” põe o sujeito de *A palo seco* na condição de quem está diante de uma “revelação”. Essa revelação é a responsável pelo estado de *desespero*, e, para Fontanille (1980, p. 13), o estado de *desespero* se define e se situa no fim da série modal abaixo:

“futilidade”	→	“fidelidade”	→	“desespero”
Relação com o valor:		Relação com o valor:		Relação com o valor:
“não-desejável”: <i>não querer ser</i>		“desejável”: <i>querer ser</i>		“desejável”: <i>querer ser</i>
“não-indispensável ou “fortuito”: <i>não dever ser</i>		“indispensável”: <i>dever ser</i>		“indispensável”: <i>dever ser</i>
		“verdadeiro possível”: <i>saber ser</i>		“ilusório”: <i>saber não ser</i>
				“impossível”: <i>não poder ser</i>

De acordo com o quadro acima, o sujeito em *desespero* é um sujeito que se define pela afirmação do *querer ser* e do *dever ser*, equipamento modal este que o afasta do sujeito *fútil* e o aproxima do *fiel*. Mas, ao contrário deste, que *sabe* que o estado almejado *pode ser*, o sujeito em *desespero* *sabe* que o estado desejado *não é* e, mais do que isso, *sabe* que ele *não pode ser*. Então, ele se frustra. Na realidade, como veremos nas análises que seguem, o sujeito em *desespero* constata (*sabe*) que os programas desejados por ele e anunciados pela instância doadora dos valores são da ordem da *mentira* (*não ser + parecer*) e passam, após a “revelação”, à ordem da *falsidade* (*não ser + não parecer*), ao mesmo tempo em que os programas que se revelam como reais, antes sob a dimensão do *segredo* (*ser + não parecer*), agora pertencem à dimensão da *verdade* (*ser + parecer*). Como veremos, uma face do sujeito “Pessoal do Ceará” vai se singularizar exatamente por aplicar uma sanção cognitiva aos discursos das instâncias doadoras dos seus valores. Vai avaliá-los do ponto de vista de sua veridicção, segundo uma lógica em que o *ser* constitui a experiência de vida do nosso sujeito, a única fonte confiável de *saber*, à qual todo *parecer* discursivo deve prestar contas.

Como dizíamos, a “revelação” é um condicionante para a instauração do sujeito em *desespero*. Primeiro, porque este se torna sujeito cognitivo pela dupla asserção do *saber* mencionada acima, pois a passagem do *segredo* para a *verdade* corresponde a um *saber* que decorre da afirmação do *ser*, que se conjunta com o *parecer*, e a passagem da *mentira* para a *falsidade* corresponde a um *saber* que decorre da negação do *ser*, que se conjunta com o *não parecer*. Em ambos, o sujeito sai de um *não saber*, que, conforme Fontanille (1980, p. 21), pode ser lexicalizado como “ilusão” ou “credulidade”, no caso do *não saber não ser*, ou como “ignorância”, no caso do *não saber ser*. Observemos o quadrado a seguir¹⁸:



Com base nele, é lícito dizer que o sujeito em *desespero* surge “como uma figura passional complexa, cuja manifestação pode ser dominada seja pela perda das ilusões, seja pelo desejo de compreender”¹⁹. Ora, este parece ser o caso do percurso do sujeito “Pessoal do Ceará”, que, como veremos, se encontra em estado de *não saber*, em *Ingazeiras* e em *Carneiro*, para depois entrar em conjunção com o *saber*, nas demais canções. É deste núcleo passional, decorrente de uma tomada de consciência, que vemos surgir duas atitudes “reativas” por parte do nosso sujeito: uma *resignada*, que investe no retorno à terra de origem, e outra *verdadeiramente reativa*, que se contrapõe a qualquer discurso que não esteja de acordo com o *princípio de realidade*, a única fonte do *saber* verdadeiro para o nosso sujeito.

No percurso do nosso herói, dois estados de alma se destacam. Primeiro, ele se vê em estado de *inquiétude*, quando se “acha em agitação”, em “estado de preocupação; desassossego que impede o repouso, a paz, a tranqüilidade”, por conta da *revelação da*

¹⁸ Extraído de Fontanille (1980, p. 21).

¹⁹ “Le ‘désespoir’ apparaît comme une figure passionnelle complexe, dont la manifestation peut être dominée soit par la perte des illusions, soit par le désir de comprendre” (FONTANILLE: 1980, p. 21).

verdade. Depois, ele se vê quer em estado de *resignação*, isto é, “submissão à vontade de alguém ou ao destino” ou “aceitação sem revolta dos sofrimentos da existência”, quer em estado de *revolta*, esta entendida como “manifestação coletiva, organizada ou não, de insubmissão contra qualquer autoridade; motim, rebelião, levante” ou “perturbação, sentimento de raiva, de náusea que se expressa geralmente em atitudes, opiniões mais ou menos agressivas; indignação, repulsa”²⁰.

Com efeito, o *desespero* decorre da ruptura unilateral de um contrato fiduciário, como sugere Fontanille (1980). Esta ruptura unilateral tem como consequência virtualizar, para o sujeito, o destinador-manipulador, cuja competência não é levada em consideração, nem para o cumprimento do contrato nem para o do anticontrato. Neste caso, o *desespero* pode resultar, por um lado, de uma avaliação do que passou, isto é, de um foco retrospectivo, quando ele se apresenta como *desespero 2*, equiparável à *decepção* ou ao *descontentamento*, por exemplo. Por outro lado, o *desespero* também pode decorrer de uma avaliação do que virá, isto é, de um foco prospectivo, dando origem ao *desespero 1*, vizinho da *inquietação* e do *medo*, por exemplo. Mas, para este trabalho, o que se deve reter das postulações de Fontanille (1980) é que o *desespero* implica a virtualização dos antigos programas e a passivização do sujeito, que não esboça uma atitude reativa propriamente dita. Ele é um sujeito que sofre em virtude de uma tomada de consciência, em virtude da aquisição de um *saber*. É um sujeito que está virtualizado do ponto de vista pragmático e atualizado como sujeito cognitivo. Ele não se contrapõe aos antigos programas, que estão virtualizados, mas sofre a ruptura do contrato fiduciário.

De forma diferente se apresenta o sujeito decorrente da ruptura bilateral do contrato fiduciário. Para este, o destinador-manipulador se atualiza como anti-sujeito, retrospectiva ou prospectivamente. Nestes dois casos, interessa saber que o sujeito se contrapõe ao destinador-manipulador assumindo uma atitude polêmica para com ele e, após o “ganho cognitivo” (aquisição do *saber*), ele pode “articular sucessivamente o fracasso, a tomada de consciência e a revolta” (FONTANILLE, 1980, p. 30). Para Fontanille, as novas escolhas praticadas pelo sujeito dependem, assim, da instauração do sujeito cognitivo, fruto da ruptura do contrato fiduciário. Ora, este parece ser o percurso do “Pessoal do Ceará”, representado em suas diferentes fases.

Parece-nos que o sujeito “Pessoal do Ceará”, *decepcionado* com a instância de doação dos valores, não tem, num primeiro momento, contra quem se voltar, não centra o

²⁰ Citações retiradas do dicionário Houaiss e Villar (2001).

foco em um actante atualizado como anti-sujeito. Ele apenas sofre o estado de alma, passivamente, a exemplo do sujeito *resignado* de que falamos. Num segundo momento, em que há um anti-sujeito contra o qual voltar-se, é que se pode falar de paixões fundadas na “hostilidade” e na “agressividade”. A paixão da *revolta*, por exemplo, que vai caracterizar uma face do nosso sujeito, implica a atualização de um anti-sujeito, reconhecido na sua “antiga” instância doadora dos valores, como veremos. Este é o caso do sujeito *verdadeiramente reativo*, que assume uma postura diversa da do *resignado*, pois adota como tarefa denunciar e provocar as instâncias de manipulação cujos discursos contrariam sua experiência com “coisas reais” (*Alucinação*, canção analisada mais adiante).

Em suma, o *desesperado* é um sujeito cujo equipamento modal (*dever ser, querer ser, não poder ser e saber não ser*) é regido pelo *querer-ser*. Segundo Greimas e Fontanille ([1991] 1993), este estado de alma pode gerar tanto a *revolta* quanto a *depressão*, casos em que o dispositivo modal permanece *conflitual*, isto é, quando a modalidade regente (*querer ser*) não é afetada pelas outras, como veremos em *Alucinação* e *Desembarque*, respectivamente. Todavia, este equipamento modal pode apresentar a modalidade regente (*querer ser*) como sendo afetada pelas demais. Neste caso, o dispositivo é dito *paradoxal*. E dele resulta a *obstinação*, paixão em que o *querer* torna-se “resistente”, em função do dispositivo da impossibilidade (conjunção do *dever não ser* e do *não poder ser*). Ora, o sujeito “Pessoal do Ceará”, como veremos, vai apresentar-se fundamentalmente como sujeito *resignado*, ou *depressivo*, por um lado, e *revoltado*, por outro. Todavia, o esboço de um sujeito *obstinado* não deixa de tomar forma numa ou noutra letra. No caso de *Fotografia 3x4*, por exemplo, última canção a ser analisada neste trabalho, o *querer* do sujeito parece intensificar-se com a constatação da *impossibilidade*. Nesta canção, o *querer* do sujeito se torna forte em função do *saber não ser* e do *não poder ser*. Como veremos, o sujeito de *Fotografia 3x4* toma como tarefa para si refazer o percurso narrativo-passional do “Pessoal do Ceará”, a fim de restituir-lhe a identidade abalada, encerrando, assim, uma fase do percurso pela construção de um *saber* sobre sua condição de migrante.

No entanto, o *desespero*, como dispositivo modal regido pelo *querer ser*, cujas modalidades “coabitam sem se modificar reciprocamente, contradizem-se e contrariam-se”, é que nos interessa de perto, porque é a partir deste estado de alma que pretendemos recompor o percurso do sujeito “Pessoal do Ceará”, procurando nas canções a serem

analisadas as razões que levaram o nosso sujeito a tal estado de alma e, em seguida, os desdobramentos dele. É deste conflito modal que decorre a “ruptura interna do sujeito”, fonte da crise de identidade, pois “o desespero é de fato constituído de dois universos modais incompatíveis; o saber sobre o fracasso e o próprio fracasso não são necessários à aparição do querer, o inverso também não” (GREIMAS e FONTANILLE, [1991] 1993, p. 68). Acompanhemos um pouco mais as palavras destes autores:

O desesperado dispõe, de certo modo, de duas identidades modais independentes, a do fracasso e da frustração, por um lado, e a da confiança e da expectativa, por outro; e a ruptura é um efeito de sua independência e de sua incompatibilidade. Apenas o procedimento da confrontação modal basta, em consequência, para dar conta do efeito de sentido passional ligado a este tipo de dispositivo modal. (Op. cit., p. 68)

Esta “independência” e “incompatibilidade” entre as modalidades que compõem o quadro passional do sujeito em *desespero* constitui um “conflito insolúvel e só pode chegar à aniquilação do ser, isto é, pelo menos, a uma solução de continuidade no ser do sujeito” (Op. cit., p. 68). Ora, a nosso ver, a canção *A palo seco* se ocupa precisamente desta solução de continuidade no ser do sujeito do “Pessoal do Ceará”. Como veremos no transcorrer das análises, este sujeito apresenta um percurso coerente e, em *A palo seco*, vive uma fase de intenso conflito modal. Neste ponto de seu percurso, ele relata o passado recente buscando restabelecer sua identidade, abalada pela crise de confiança decorrente da quebra do contrato fiduciário que o unia à sua instância doadora dos valores. Nesta canção, um sujeito procura tomar posição para se constituir identitariamente, por isto lança mão das oposições entre *sonho e realidade* e entre *blue e tango argentino*. Com a construção deste simulacro de identidade, colaboram, em maior ou menor escala, os sujeitos de *Aguagrande*, *Longarinas* e *Terral*, por um lado, e os de *Apenas um rapaz latino-americano* e *Alucinação*, por outro. No entanto, é em *Fotografia 3x4* que o percurso do migrante se torna fundamental na constituição identitária do nosso sujeito, principalmente porque nesta canção tem-se uma visão de conjunto de todo o percurso do nosso herói, inclusive da fase pré-migração. No transcorrer das análises, mostraremos como esta construção discursiva da identidade do sujeito que acompanhamos se vai firmando gradativamente a partir da paixão do *desespero*. Por agora, retornemos ao exame de *A Palo seco*.

Na segunda parte da canção, em que, como vimos, o efeito de presentificação enunciativa se adensa, por conta do uso do presente do indicativo, e dá-se a síncrese do

destinatário-cantor e do destinatário-ouvinte com o interlocutor e o interlocutário, respectivamente, inicia-se a fase metaenunciativa da canção, porquanto o enunciador passa a comentar sua própria enunciação.

É interessante notar que, na segunda parte da canção, o enunciador se antecipa a uma possível crítica que o enunciatário lhe poderia fazer a partir de seu espaço mítico. Para o enunciador, o enunciatário só teria como desqualificar seu desespero, no âmbito do discurso mítico, atribuindo-o a valores os mais *fúteis* na dimensão pragmática (os da moda), pois, apresentando o universo axiológico do outro, com o qual se polemiza, como disfórico, o universo axiológico do mesmo se euforiza. A esta tentativa de desqualificação o enunciador redargúi com “mas ando **mesmo** descontente” e reforça o conteúdo *desespero* com “**desesperadamente** grito em português”.

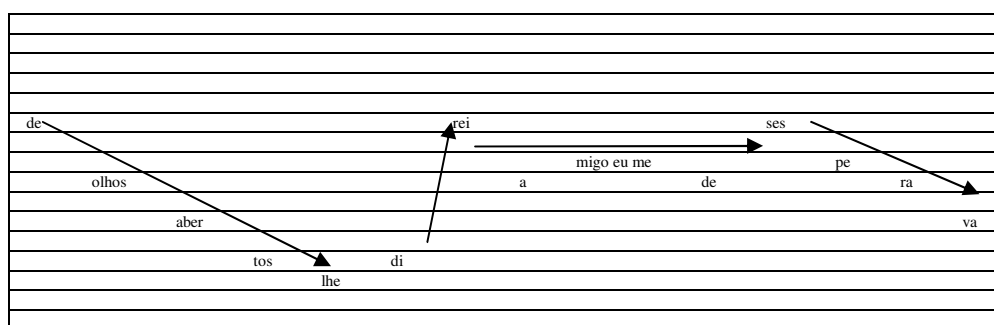
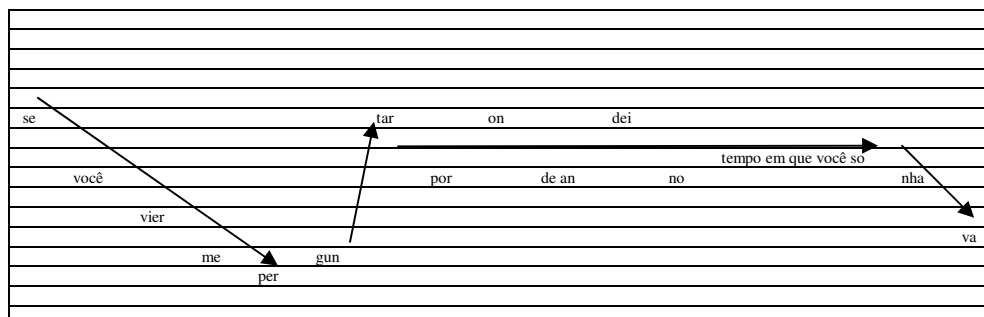
Mas, o caráter metadiscursivo da canção e o efeito de presentificação enunciativa se efetivam mesmo, definitivamente, é nos três últimos versos, em que um *vocês* congloba o interlocutário, o destinatário-ouvinte particularizado e o conjunto de possíveis destinatários-ouvintes que a canção quer provocar.

Em suma, parece que *A Palo Seco* é uma canção prototípica do investimento discursivo do “Pessoal do Ceará”. Nela, o enunciador parece constituir um *ethos*, um posicionamento discursivo, que tem João Cabral de Melo Neto como um dos componentes do seu *archéion*. O enunciador faz, nesta canção, uma opção pelo *regime de realidade*, mas a realidade lhe é tão adversa, tão pouco propícia à realização dos programas narrativos para ele euforizantes, que não lhe sobra outra coisa a fazer senão “gritar” um “canto torto”, com o intuito de despertar, incomodando, aquele que sonha. Assim, o canto é “torto” porque contrário à “realidade” vivida pelo enunciatário da canção. O canto é “torto” porque denunciador da alienação do interlocutário que sonha e do *desespero* experimentado pelo enunciador. O canto é “torto” porque é de viés e busca provocar o interlocutor, o destinatário-ouvinte singular, o destinatário-ouvinte plural, todos sincretizados no “vocês” do final da canção.

Da melodia

Nesta secção, faremos algumas alusões à melodia. Tencionamos, com isto, seguir as indicações de Tatit (1987, 1997), que vê a canção como o fruto de um “gesto oral elegante” do cancionista, que procura compatibilizar a linguagem verbal e a musical, mais

especificamente, a letra e a melodia. Apresentamos abaixo diagramas que procuram distribuir as sílabas do texto em termos de semitons, para que se tenha uma idéia do percurso melódico da canção.



Estes dois primeiros segmentos guardam a mesma curva melódica, com pequenas alterações. Como vimos, nesta primeira parte, simula-se uma interação entre interlocutor e interlocutário, e isto tem reflexo no tratamento melódico da canção. É patente a presença da fala no canto, quer através da deiticização²¹, que aqui cria o efeito enunciativo que toda canção tem, quer através da tessitura tonal.

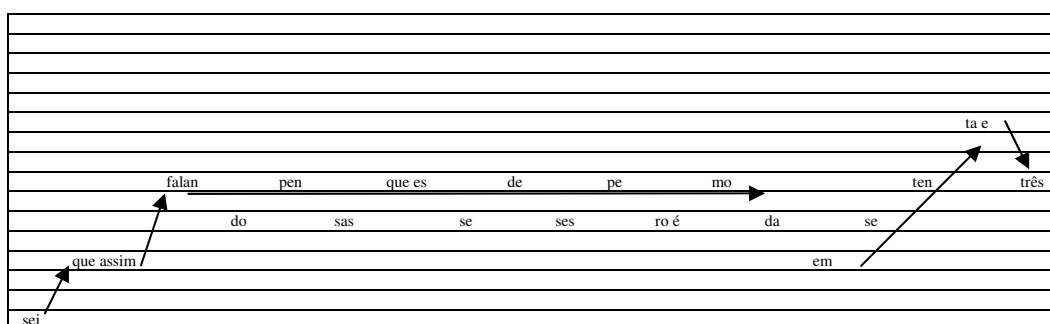
Na oração condicional do primeiro segmento, por exemplo, o percurso melódico assume uma curva descendente, como costuma acontecer na fala, em frases declarativas. Em seguida, há um salto intervalar de sete semitons, que coloca em destaque a sílaba tônica de “perguntar”. Segundo Tatit (1997), este salto tonal ascendente, numa seqüência que até então se configurava como gradual, instaura a descontinuidade na continuidade, e vale como acidente intenso que acelera a melodia, de modo a criar tensão, e daí um efeito passional de desconforto, que, em termos narrativos, poderia ser traduzido como afastamento entre sujeito e objeto ou entre sujeitos.

²¹ A deiticização é o processo pelo qual os enunciados apontam para a instância da enunciação.

A partir daí, mais uma vez a melodia reproduz a fala, na medida em que o tom se mantém numa alternância em conformidade com a série de sílabas tônicas e átonas ou, nos trechos que exibem certa aceleração, sem mudança tonal. Observe-se ainda que, assim como na fala, o advérbio interrogativo encontra-se no nível de maior tonalidade do segmento. Este conjunto de fatores, seria escusado dizer, reforça a presença da fala na canção.

De importância também destacável são os tonemas²² dos dois segmentos (descendentes em ambos os casos), que assumem uma feição asseverativa categórica, o que equivale a dizer que o enunciador está seguro do que diz. Na fala, é este tratamento prosódico que tipifica a frase declarativa.

Em síntese, estes dois segmentos criam, pela melodia entoativa, um efeito de figurativização da fala, reforçando assim o conteúdo da letra, em que se simula um diálogo possível entre interlocutor e interlocutário. Um desvio desta pauta melódico-entoativa, no entanto, se depreende. Trata-se do salto intervalar de sete semitons, presente nos dois segmentos, que destacam as sílabas tônicas de “perguntar” e de “darei”. Tal desvio é, porém, perfeitamente explicável como a intromissão da descontinuidade na continuidade, intromissão esta que coincide com o investimento passional do enunciador, que, inquirido, responde.



De saída, o que salta aos olhos neste segmento é o tom baixo em que “se i” é cantado. Este movimento se coaduna com o da letra.

Como vimos, aqui o tempo verbal empregado passa a ser o presente, e o efeito enunciativo da canção se adensa, criando a sensação de que há um sincretismo total do

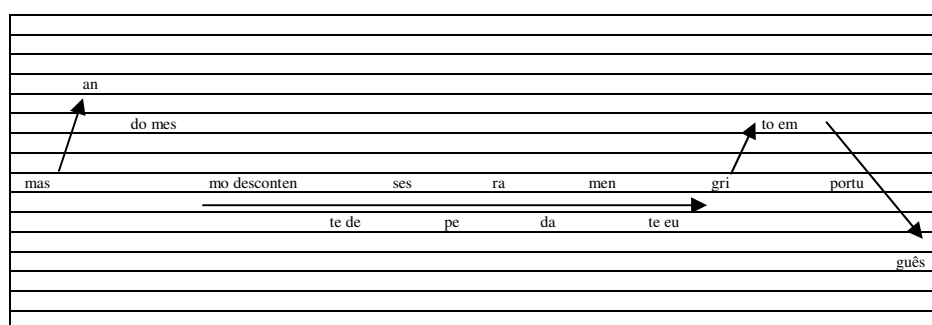
²² “Os tonemas correspondem às terminações melódicas das frases enunciativas. Neles se concentra a maior parte do teor significativo das unidades entoativas” (Tatit, 1997: 102)

interlocutor e do interlocutário com o destinador-cantor e o destinatário-ouvinte. Não é à toa que a presença da entoação da linguagem cotidiana marca fortemente o tratamento melódico deste segmento. A sensação de que o cantor diz alguma coisa para o ouvinte num aqui-agora se acentua.

Se trabalharmos com a distinção entre razão e emoção, freqüente no senso comum, e assumida em semiótica discursiva como uma distinção entre a dimensão cognitiva e a dimensão passional do discurso, podemos admitir que, tanto na letra quanto na melodia, processa-se, neste segmento, uma passagem da emoção, dimensão passional, para a razão, dimensão cognitiva, em que o sujeito se encontra modalizado pelo *saber*. Senão vejamos.

“Sei” se encontra na região mais grave de tonalidade da canção, pois, ao mesmo tempo em que reforça a presença da fala na canção com o verbo no presente, criando o efeito da interação direta num aqui-agora, desfaz a tensão criada nos dois primeiros segmentos e desloca a canção para a dimensão cognitiva do *saber*.

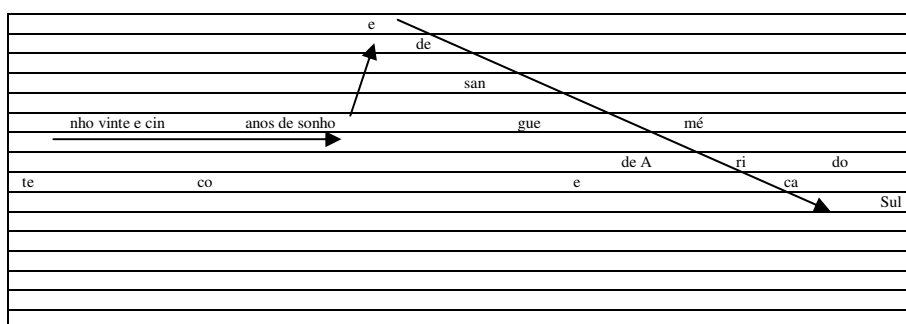
Este segmento é, dentre todos, o que melhor reproduz a pauta acentual própria da linguagem cotidiana. Todavia, ele não termina com um tonema de forte caráter asseverativo. Apresenta um descenso final de apenas três semitons, após uma elevação em graus imediatos de sete semitons, que acaba por atenuar o valor afirmativo da seqüência e criar a expectativa de que mais vai ser dito. É exatamente o que se dá a seguir.



Neste segmento, a conjunção “mas” está na mesma nota da última sílaba do segmento anterior, porém a tônica do verbo em primeira pessoa, “ando”, inaugura na canção uma faixa de agudo até então inexplorada. Este movimento, de elevação de cinco semitons, representa mais uma vez a descontinuidade na continuidade. O segmento anterior, com o qual este se articula, pode criar a expectativa de homologação melódica entre eles, isto é, a expectativa de que o segmento acima vai se desenvolver na região

média de tessitura da canção. Expectativa esta frustrada, por conta do salto intervalar. No entanto, em seguida, a melodia evolui horizontalmente, sem alteração tonal ou com leve alteração de um tom, basicamente nas sílabas tônicas, como no segmento anterior. A seqüência acima termina num tonema asseverativo mais acentuado que a precedente.

Mas o que chama a atenção no segmento anterior é o salto intervalar em direção ao agudo, logo no seu início. A inserção desta descontinuidade tem o efeito de representar um investimento passional do sujeito da enunciação, daí recair o acento tônico no verbo em primeira pessoa. Veja-se que o mesmo ocorre em “grito”, em que o intérprete subverte a pauta acentual da linguagem verbal, imprimindo uma desassimilação entoativa e um decorrente investimento melódico-passional, que se acentuará no segmento seguinte.



Este segmento, assim como o terceiro, se destaca no todo da canção, mas por razão inversa. Enquanto o terceiro segmento inaugura a faixa mais grave da canção, este migra para a região mais alta, após um percurso horizontal sem relevante variação de tom. Há nele um salto intervalar de cinco semitons que quebra um desenho melódico que se vinha delineando no campo tonal médio da canção. Trata-se mais uma vez de descontinuidade na continuidade e de um investimento passional numa parte do texto em que o enunciador se define, discriminando alguns objetos que lhe são eufóricos, em oposição aos objetos de um outro sujeito, com quem parece manter uma relação polêmica (seria mais uma vez o sujeito tropicalista?). Cumpre destacar, ainda, que o tratamento melódico neste ponto subverte a pauta acentual própria da fala cotidiana, uma vez que são dois clínicos que ocupam a faixa mais aguda da canção, mas o segmento acima, em seu conjunto, reproduz a curva ascendente-descendente típica de uma frase declarativo-afirmativa.

É de notar-se que no segmento seguinte o padrão melódico praticamente se repete. Não identificamos, no entanto, como no segmento anterior, o deslocamento para a região mais alta de tessitura. O segmento abaixo, na verdade, assume o que estamos chamando,

por sugestão de Tatit (1987), de “tom asseverativo”. Vejam-se, por exemplo, a pouca variação tonal e a ausência de um padrão melódico específico reiterado, que, juntamente com o tonema final, em descenso, sugerem a fala no canto.

Diagram illustrating a melodic line on a five-line staff. The lyrics are: "ti / for deste tino o tango argen no me / por ça des me vai bem lhor que o blues". The melody starts on a middle line, rises to a peak on the top line for "no me", and then descends steadily to the bottom line for "blues".

O padrão melódico do último segmento nos remete ao do terceiro, que, inclusive, constitui o refrão da canção e é entoado antes deste, que analisaremos a seguir.

Diagram illustrating a melodic line on a five-line staff. The lyrics are: "que / ro que esse / eu canto tor fei fa cor car de vo / to to ca te a ne cês". The melody starts on a middle line, rises to a peak on the top line for "de vo", and then descends to the bottom line for "cês".

Já dissemos que neste segmento há um sincretismo total do interlocutor e do interlocutário com o destinador-cantor e o destinatário-ouvinte e que o efeito de presentificação enunciativa ganha força. É por isso que a parte final deste segmento reproduz a pauta acentual da fala cotidiana, num ritmo binário, com destaque tonal para as sílabas fortes, e, embora acabe com a subversão desta pauta, o caráter conclusivo do segmento está assegurado pelo tom descendente do final, realizado na região grave da tessitura tonal da canção.

No caso desta canção, melodia e letra se compatibilizam para reforçar seu caráter figurativo. Conforme vimos, o tratamento melódico que presentifica a fala na canção adensa o efeito enunciativo de que alguém está dizendo algo num aqui-agora (e, no caso de *A palo seco*, de modo apaixonado, daí o investimento na passionalização). Trata-se do

modo de composição mais adequado para uma canção que se pretende, ao mesmo tempo, denunciadora e provocativa, pois, nela, alternam-se momentos em que preponderam a figurativização com momentos em que há o predomínio da passionalização, tanto melódica quanto verbal. Mas, na dimensão extensa, ou seja, no percurso melódico como um todo, a figurativização desempenha um papel central, na medida em que esta canção visa a criar um efeito enunciativo a cada execução, a fim de estabelecer uma interação de forte verdade enunciativa entre cantor e ouvintes.

Como vimos, *A palo seco* tem um claro caráter metaenunciativo, o que se evidencia de forma mais viva no último segmento. E parece, hipótese a ser ainda examinada com mais detença, indiciar um modo de intervenção dos cearenses no cenário musical brasileiro, modo este a que só se chegará pela análise do conjunto da produção musical do “Pessoal do Ceará”, no diálogo que este “posicionamento” manteve com outras vertentes do espaço discursivo literomusical brasileiro, na década de 70.

Mas parece lícito, neste primeiro momento, advogar a idéia de que a canção, como prática semiótica, tem, para os cearenses, destacada função político-social. Além de ser meio de expressão da subjetividade, ela se constitui veículo de denúncia e provocação e espaço de reflexão sobre a realidade brasileira. Nesta linha de raciocínio, pode-se dizer que *A palo seco* forja um posicionamento discursivo mais próximo daquele que Lopes (1999) denominou MPB apostólica, ou MPB engajada, sem com ele se confundir, e se distancia do posicionamento jovenguardista, do tropicalista e do da MPB nostálgica, em virtude das suas respectivas concepções de canção. Afasta-se da Jovem Guarda e da MPB nostálgica, porque assume-se, em alguma medida, como apostólica, e do Tropicalismo, porque opera um processo de *triagem*, num esforço de *concentração* e intensificação de valores, numa clara preferência pelo regime de *valores de absoluto*²³.

Os cearenses, na verdade, foram muito influenciados pelo Tropicalismo, como não poderia deixar de ser. *Na hora do almoço*, por exemplo, canção com que Belchior venceu o 2º Festival de Música Universitária da TV Tupi, em 1971, é toda ela construída nos moldes de uma canção tropicalista²⁴. No entanto, os cearenses foram se afastando

²³ Lembremos que, para Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001), o “regime dos valores de absoluto tem por base a intersecção de um eixo da intensidade e de um eixo da quantidade que possuem como termos extremos, de um lado, a singularidade, aqui valorizada como unicidade e, de outro, a universalidade, cuja orientação torna-se, pois, para esse regime, negativa”(p. 48-49).

²⁴ A temática de *Na hora do almoço*, por exemplo, é a mesma de *Panis et circences* (sic), de Gilberto Gil e Caetano Veloso, e se aproxima da de *Misere nobis*, de Gilberto Gil e Capinam, ambas contidas no LP *Tropicália ou panis et circencis* (sic), de 1968. (As letras das três canções estão nos anexos.)

gradativamente da posição tropicalista, realizando uma espécie de *triagem*, que finda por eleger valores opostos aos do Tropicalismo, pelo menos os do Tropicalismo intenso, este entendido como intervenção direta na vida cultural brasileira, temporalmente localizada²⁵.

A análise de *A palo seco* permite operar com a hipótese de que um posicionamento discursivo se encontra em vias de constituição, um *ethos* vem se forjando na delimitação de um modo de dizer, cujas linhas demarcatórias se vão perfazendo nas referências à Língua Portuguesa, à América do Sul, ao tango argentino e ao *desespero*, típico dos anos de chumbo da história brasileira. Se semelhanças houver entre todos os componentes do chamado “Pessoal do Ceará” ou entre alguns deles, esta canção parece fornecer as coordenadas para a abordagem de outras tantas que compõem o repertório dos cancionistas cearenses no primeiro lustro da década de 1970.

²⁵ Para a distinção entre Tropicalismo intenso e Tropicalismo extenso, veja-se Tatit (2004), capítulo “O nó do século”.

3. SAÍDA

Mamie, não quero seguir
Definhando sol a sol
Me leva daqui
Eu quero partir
Requebrando um rock and roll
Nem quero saber
Como se dança o baião
Eu quero ligar
Eu quero um lugar
Ao som de Ipanema, cinema e televisão.
(Chico Buarque de Holanda)

3.1. Ingazeiras

Nasci pela Ingazeiras
Criado no oco do mundo
Meu sonho descendo ladeiras
Varando cancelas
Abrindo porteiros...
Sem ter o espanto da morte
Nem do ronco do trovão
O sul, a sorte, a estrada me seduz...
É ouro em pó, é ouro em pó que reluz
O sul, a sorte, a estrada me seduz...
(Ednardo, in: *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, 1973)

Do título

Ingazeiras é o nome da cidade natal do compositor, no Ceará. Esta canção foi composta em 1972, quando Rodger Rogério, Teti, Ednardo e Belchior participavam de um programa de entrevista na TV Educativa de Cultura, em São Paulo, para o qual eram encarregados de compor a trilha sonora, com mote na vida e na obra dos entrevistados. Ademir Martins, celebrado artista plástico cearense, também natural de Ingazeiras, foi um dos entrevistados no programa. Ednardo, então, aproveita a ocasião para homenagear o conterrâneo, construindo uma canção hétero-autobiográfica.

Da letra

A letra inicia-se com uma *debreagem enunciativa*, de valor subjetivante, que vai constituir o centro de perspectiva do discurso: o *eu-narrador*. De saída, então, já se potencializa o efeito de interlocução direta entre o cantor e o ouvinte, em virtude da

entrada em fase do simulacro de locução do interlocutor-narrador e do interlocutário, internos ao texto, com o plano da locução principal, que envolve o destinador locutor (o intérprete) e o destinatário ouvinte.

O emprego amiudado deste procedimento, aliás uma constante no fazer cancional do “Pessoal do Ceará”, constitui a base da persuasão figurativa de boa parte de seus textos, a exemplo do que já vimos na análise de *A palo seco*. Trata-se da construção do sentimento de “verdade” ou de “realidade” da interlocução, que leva o ouvinte a reconhecer, no conteúdo expresso pela letra e no tratamento melódico dado à canção, a própria “voz” do cantor, que, num aqui-agora, lhe diz o que pensa e mostra, principalmente pela melodia, o que sente. Este sincretismo contribui diretamente para a construção, pelo ouvinte, de um simulacro de ator da enunciação, dotado de um corpo e de um *ethos*, de cuja reiteração em outros textos vai depender o sentimento de identidade enunciativa de uma instância enunciante e a adesão do ouvinte às suas enunciações posteriores.

Nesta letra, o ator *eu* sincretiza dois actantes. O primeiro deles, o sujeito cognitivo, ancorado no presente da enunciação, é um *actante da comunicação*. Este fala de um outro, localizado no interior do relato, o *actante da narração*. O fato de um e outro serem manifestados pelos pronomes de primeira pessoa (“eu”, “meu” e “me”) não deve representar problema, pois o actante da narração situa-se temporalmente no passado (“nasci”), ao passo que o actante da comunicação está localizado no presente enunciativo, o *agora*. Desse modo, paradoxalmente, o “eu” debreado em discurso mais vale como um “ele”, assim como o sintagma “meu sonho” do terceiro verso, assuntos para o enunciador.

No entanto, os acontecimentos, ancorados no tempo passado (“nasci”, “criado”), vêm, passando pela sucessão de três gerúndios (“descendo”, “varando” e “abrindo”), desaguar no presente (“seduz” e “reluz”), garantindo, assim, o adensamento do efeito enunciativo da canção, uma vez que à debreagem enunciativa de pessoa (*eu*), presente nos dois primeiros versos, soma-se a temporalização enunciativa nos últimos três versos, com os verbos no presente, tempo que aproxima o enunciado da enunciação.

Se cotejarmos esta letra com a de *A palo seco*, veremos que a estratégia discursiva das duas guarda certa semelhança entre si. Em ambas, o enunciador adota o expediente da perspectivação de si mesmo. Em *A palo seco*, verifica-se a projeção no futuro de uma situação hipotética de interlocução, imaginada pelo enunciador, que objetiva, de fato, desviar o foco para o momento presente da comunicação, enquanto, em *Ingazeiras*, parte-

se de um ponto localizado no passado, quando o “eu” vale por um actante enuncivo, para também chegar ao presente enunciativo. Como se vê, não obstante a diferença de focalização inicial, ambas as canções apresentam o mesmo movimento de concentração enunciativa, pois as ações passam a ser narradas no presente da enunciação, e o “eu” tende a ser identificado com o enunciador que diz alguma coisa num aqui-agora para o ouvinte.

Este movimento de concentração, que aproxima enunciado de enunciação, faz do texto um espaço propício para a manifestação do ser do sujeito e de seus estados de alma, um lugar favorável, portanto, à manifestação da função *não-sujeito* e do simulacro de suas paixões. Em *A palo seco*, por exemplo, vimos um sujeito que, sob o impacto do *desespero*, reage a um estado de coisas, denunciando-o e provocando seus interlocutores, com o objetivo de fazê-los sentir na própria “carne” (figura do *não-sujeito*), o estado disfórico vivido no momento da enunciação, pelo menos na avaliação do enunciador. Em *Ingazeiras*, por sua vez, um sujeito protensivo revela a natureza atrativa dos objetos que o definem como sujeito do *querer*, sujeito que pressente o valor eufórico dos objetos, ou ainda como sujeito que está em conjunção com o valor do valor. A seqüência das formas verbais no pretérito perfeito, no gerúndio e no presente, nesta ordem, espelham claramente o como se origina a relação entre o sujeito e o valor do objeto em *Ingazeiras*. Senão vejamos.

O pretérito, com seu valor aspectual terminativo, remete a um ponto do passado, anterior ao momento da enunciação, em que o sujeito parece carecer do desejo que impulsiona todo processo de *busca*. Em “nasci pelas Ingazeiras / criado no oco do mundo”, o “eu”, muito embora se apresente na função de sujeito da oração, não se configura como agente, dada a natureza processual do verbo “nasci” e a presença do particípio passado “criado”. Em outros termos, embora o “eu” constitua o centro de perspectiva do texto, ele não está dotado da intencionalidade mínima que o definirá como sujeito protensivo atraído por um objeto. É, então, sintomático que este sujeito assim desligado, sujeito que nada *quer*, encontre-se localizado na cidade de *Ingazeiras*, figurativamente avaliada como o “oco do mundo”¹.

¹ Em *Moto I*, canção de Fagner e Belchior que, como vimos, dialoga com *Baby*, de Caetano Veloso, o enunciador se vê através do olhar do outro de modo semelhante ao como o sujeito de *Ingazeiras* aqui se apresenta: “Olhe-me / Veja-me / Não há novidade alguma nos meus olhos espantados / Olhe-me / Veja-me / Você que pensa que eu sou o fim do mundo” (*Moto I*). Acrescente-se que o enunciador desta canção faz aqui referência aos “olhos espantados”, que nos remete de um só golpe a “o farol velho e o novo / os olhos do mar (...) o novo que espantado”, de *Terral*, a “olhos abertos”, de *A palo seco*, e a “o sorriso ingênuo e franco / de um rapaz novo e encantado”, de *Mucuripe*, como que esboçando um *ethos* do migrante. (As letras estão nos anexos).

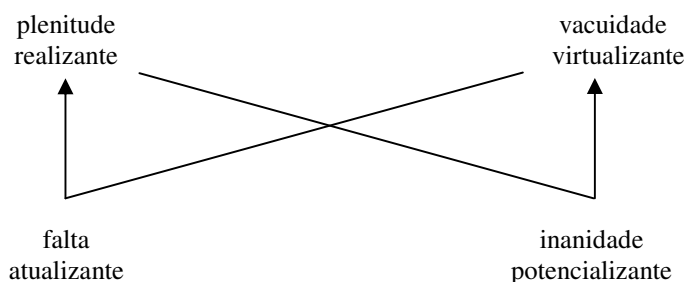
Em seguida, o “eu” vai se delineando como intencionalidade pela emergência do sujeito “meu sonho”, metonimicamente relacionado a ele. A emergência deste sujeito é cursiva e gradual, e a presença dos gerúndios no texto responde a ela. Aliás, os conteúdos *cursividade* e *gradualidade* já estão contidos na sucessão dos itens lexicais “descer”, “varar” e “abrir”, compreendidos aqui como ocupação gradativa do espaço, que a forma gerundiva vem acentuar.

Numa observação mais atenta, percebemos que o dilatamento do espaço é simultâneo à expansão do ser do sujeito. Num primeiro momento, o sujeito apresenta-se “oco”, *sujeito que nada quer*, apassivado, sujeito privado de intencionalidade, sujeito que não vislumbra sequer um valor de valor para o qual pender. Num segundo momento, o sujeito, já identificado como “meu sonho”, começa a esboçar-se como intencionalidade que pressente o valor do valor, estabelecendo um vínculo tensivo-fórico com ele. Os verbos “descendo”, “varando” e “abrindo” reforçam figurativamente a idéia deste fluxo temporal entre sujeito e objeto, que está em vias de se estabelecer, e, mais do que isto, vão acentuando o caráter agentivo do sujeito pelo emprego destes três verbos de ação-processo. Assim, pela metonímia com “meu sonho” e pelo dilatamento gradativo do espaço, operado pela intervenção daquele, o “eu” vai ganhando densidade discursiva, afirmando-se como intencionalidade que visa a um valor, ainda desconhecido pelo ouvinte da canção.

O presente, por sua vez, apresenta-se nas formas verbais “seduz” e “reluz”, instaurando uma relação de concomitância entre enunciado e enunciação e colocando-os em sincronia cursiva. Neste ponto do texto, dá-se o adensamento do efeito enunciativo da canção, isto é, efetiva-se a impressão de *verdade* e de *realidade* enunciativa como decorrência da sobreposição dos dois planos de interlocução já mencionados, a exemplo do que sucede com *A palo seco*, como vimos.

Ao mesmo tempo, com o foco da ação desviando-se para a instância enunciativa e com a subjetividade sendo simulada de modo mais intenso em discurso, graças ao efeito adicional da debreagem enunciativa temporal, o sujeito vai se constituindo a partir dos objetos de seu desejo. Assim, a identidade do sujeito que se vai construindo é a de alguém que se pode definir em função dos seus objetos de valor. Trata-se, pois, de um sujeito virtualizado, que tem em mira o valor inscrito em objetos como “sul”, “sorte” e “estrada”, elementos da configuração da *migração*, e este sujeito deve empreender, por seu turno, se competente para tal, um *fazer* transformador que altere seu estado de disjunção com os objetos eufóricos para um estado de conjunção.

Em termos de semiótica tensiva, este sujeito se encontra, a princípio, em estado de vacuidade, que é o modo de menor densidade existencial que um sujeito pode experimentar antes de se constituir como sujeito do desejo. O quadrado semiótico, extraído de Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001, p. 134), mostra bem a passagem da vacuidade para a falta no percurso de constituição do sujeito.



No início da letra, com efeito, o enunciador se projeta no texto completamente esvaziado de carga modal e emocional, para, só depois, intencionar o valor do objeto, tornando-se existencialmente mais denso com a instauração do *querer* e da *falta*. Os dois versos iniciais registram o estado de vacuidade experimentado pelo sujeito, enquanto os versos subseqüentes figurativizam a atualização do sujeito da *falta*.

Este sujeito, conjunto com o valor do valor, é responsável pelo fluxo de orientação tensivo-fórica em direção ao objeto, está investido pelo *querer* e *crê* plenamente na realização do estado conjuntivo, pois não vê empecilho que possa inviabilizar a conjunção desejada (“sem ter o espanto da morte / nem do ronco do trovão”), nem põe em questão a competência do sujeito do fazer para realizar a *performance* transformadora.

Aliás, no que tange à competência do sujeito do fazer, o termo “seduz” pode levar a crer que foi convocada para o texto a figura da *sedução*, uma das formas de manipulação que corresponde a uma fase do esquema narrativo. Ela consiste num processo de persuasão em que o sujeito tem sua competência (*saber* e *poder*) avaliada positivamente por seu destinador-manipulador, cabendo àquele recusar a representação positiva ou aceitá-la deixando-se manipular. Ao que tudo indica, o sujeito de *Ingazeiras* aceita a manipulação, donde decorre que ele compartilha do universo axiológico do destinador-manipulador, mantendo com ele um contrato fiduciário, sem o qual a manipulação seria impossível.

Porém, a estrutura narrativa da *sedução* não se encontra manifestada em seu conjunto no texto. Basta vermos que nada é dito da competência do sujeito. Por

pressuposição é que podemos admitir que a forte intensidade do vínculo entre sujeito e valor do objeto faz o sujeito visar ao objeto sem considerar o preenchimento das condições que poderiam levá-lo a conjuntar-se efetivamente com ele. Isto é, neste momento, o sujeito não focaliza o percurso narrativo que poderia colocá-lo em conjunção com o objeto-valor, não indaga sobre sua competência para realizar esta *performance* e, menos ainda, questiona o universo de valor que o manipula. Deseja, apenas, movido pelo universo de valor no qual se encontra e pelo impacto atrativo dos objetos.

O poder de atração do objeto e sua ação sobre o sujeito é que constituem o núcleo temático deste texto. Com efeito, o texto trata da representação da proto-sintaxe, para usarmos a expressão de Greimas e Fontanille ([1991] 1993), que articula o sujeito protensivo e o objeto de atração. A crença no valor do valor põe, sem dúvida, o sujeito em consonância com um dado universo axiológico e o impulsiona em direção aos objetos considerados eufóricos por ele.

Por isto, na letra desta canção, o ator “ouro em pó” acumula a função de objeto, pois “reluz”, e a de destinador-manipulador, pois “seduz”². Ou seja, o ator “ouro em pó” não só capta a atenção do sujeito, exercendo sobre ele forte poder atrativo, mas também exerce a função narrativa de doador dos valores para o sujeito, na medida em que se constitui como representante do universo de valor do qual participa o sujeito, expresso na seqüência “sul”, “sorte” e “estrada”, com a qual mantém uma relação predicativa. Dito de outro modo, a expressão “ouro em pó” ocupa o centro do discurso, e a expansão do sujeito coincide com o poder de concentração do objeto. Assim, o sujeito coincide com o objeto do desejo, e toda a expansão daquele, na letra, tem como meta intencional o valor como ponto de ancoragem para o “sonho” que vai crescendo e rompendo limites e barreiras, para restabelecer, enfim, o fluxo tensivo-fórico que o liga ao objeto e lhe dá a direção do sentido. Tudo se passa, então, como se o sujeito encontrasse o objeto que também procurava por ele, como se o sujeito e o objeto fossem feitos um para o outro e, por isto, se reclamassem mutuamente.

² Do ponto de vista da expressão lingüística, há que se destacar o papel da rima entre “seduz” e “reluz”. Como defendemos em outro estudo (SARAIVA, 1998), a rima, muitas vezes, não deve ser interpretada apenas como aproximação entre significantes. Neste texto, em particular, ela tem motivação semântica, uma vez que conjunta não apenas dois significantes, mas os actantes básicos da narrativa, sujeito e objeto: o objeto na sua ação sobre o sujeito e o sujeito na sua (re-)ação ao objeto. Trata-se, como vimos, da figurativização do surgimento da própria intencionalidade, que faz sujeito e objeto serem.

O sujeito de *Ingazeiras*, portanto, vislumbra a possibilidade da conjunção futura com os objetos de seu desejo e parece acreditar³ na realização deste estado conjuntivo, que, no começo do texto, está apenas virtualizado pelo seu *querer*. O objeto no qual se inscreve o valor visado pelo sujeito não vem claramente definido no texto. Sabe-se apenas que o sujeito participa de um universo axiológico em que o objeto, figurativizado pela expressão “ouro em pó”, exerce sobre ele forte poder de atração. Sabe-se também que o sujeito se encontra seduzido pelo objeto-valor, razão pela qual a condição de mero objeto deste se vê redimensionada para a de destinador-manipulador, actante responsável pela doação dos valores ao sujeito⁴.

Em suma, o sujeito de *Ingazeiras* é, a princípio, *vacuidade*, lugar vazio. Em seguida, pura *intencionalidade*. Mais adiante, como sujeito do *querer*, abre seu campo discursivo e inaugura um processo de *busca* de objetos que, nesta canção, ainda estão mal delineados. Em termos de sintaxe tensiva, este texto implementa um processo de *abertura* e de *expansão* do campo dos sentidos, opta pelo restabelecimento dos valores *emissivos*, que, como vimos, respondem pela representação da continuidade narrativa, estabelecendo um elo de identidade entre sujeito e objeto.

Da melodia

Na análise da letra desta canção, verificamos que seu enunciador opta pelos valores *emissivos* e apresenta-nos um sujeito protensivo que se expande em direção ao objeto atraente. Na melodia, este conteúdo é reforçado, na medida em que o contorno melódico se expande e, já no primeiro segmento, ocupa quase todo o campo de tessitura tonal em que a canção se desenvolve.

Porém, o andamento da canção é acelerado, e mesmo as pausas, que têm, na maior parte das vezes, a função de desacelerar o andamento, cumprem, no contexto desta canção, a função figurativa de separar as unidades lingüísticas para reforçar o efeito entoativo, ou melhor, para chamar a atenção para o componente lingüístico da mensagem.

³ Cumpre lembrar que, na análise de *A palo seco*, identificamos um sujeito que se vê abalado em sua crença e confiança e que mergulha no estado de *desespero* por conta de andar de “olhos abertos” para a dura realidade da vida.

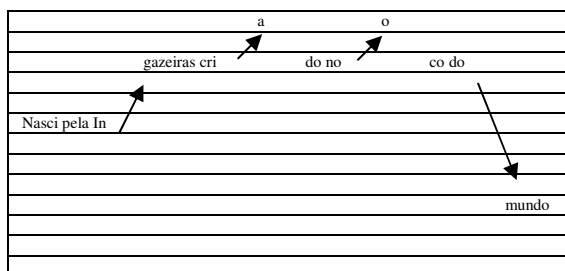
⁴ Um dado de caráter intertextual deve ser mencionado aqui: a expressão “ouro em pó que reluz” remete ao provérbio “nem tudo que reluz é ouro”. O sujeito de *Ingazeiras* está tão certo do valor investido nos objetos de seu desejo e tão confiante no universo axiológico da instância doadora de seus valores, que polemiza com o provérbio, ao afirmar que “sul”, “sorte” e “estrada” reluzem, e são, de fato, “ouro”.

Não se vê aqui a reiteração extensa de motivos melódicos que caracterizaria a dominância da tematização. O tratamento musical dedicado a *Ingazeiras* valoriza o percurso melódico e, por isso, se compatibiliza com o conteúdo da letra, que expõe a própria constituição do sujeito *intencional*.

Como vimos, o sujeito desta canção não está em estado de disforia, porque privado do objeto. Na realidade, ele principia um percurso motivado pelo poder de atração do objeto, que se constitui a complementação dele, percurso que, na letra, vem figurativizado pela expansão do “sonho”, que, atraído pelo “sul”, pela “sorte” e “pela estrada” e seduzido pelo “ouro em pó”, representa o sujeito *intencional* focalizador do objeto. Dito de outro modo, entre sujeito e objeto se estabelece um liame tensivo-fórico, e a melodia acelerada, com saltos intervalares, pouca previsibilidade melódica e forte exploração da tessitura tonal promove um processo de busca acelerado, em que se valoriza o elo entre o sujeito protensivo e o objeto atraente, mais do que propriamente o percurso que leva de um actante a outro. Tudo se passa como se o sujeito não estivesse conjunto com o objeto, mas a força que os une fosse intensa o suficiente para que o percurso que os separa pudesse ser vencido celeremente.

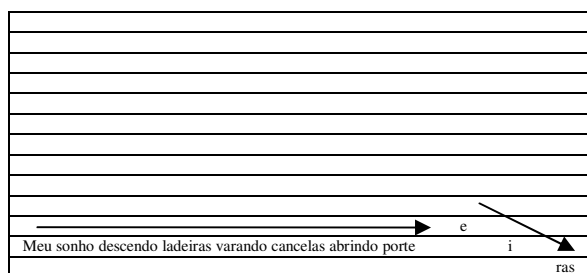
Não há nesta canção os alongamentos típicos das melodias lentas. No entanto, também não vemos, como se disse, a recorrência de motivos melódicos que concorrem para a identidade entre sujeito e objeto. Por isto, pode-se dizer que, em termos extensos, a melodia tende à expansão, mas não se trata de uma expansão que investe nos graus tonais imediatos, nem na desaceleração, mas, sim, em saltos intervalares que aceleram a canção e exibem a presença da alteridade melódica.

A ampla ocupação da tessitura tonal já se evidencia logo no primeiro segmento, como se pode constatar no diagrama abaixo.



Os tons deste segmento exploram a região aguda, e tal expediente poderia favorecer preponderantemente a abordagem de conteúdos passionais, que tratam basicamente da disjunção actancial, se não fosse a leve tematização interna, incidindo sobre a seqüência “criado no oco do”, e o andamento veloz da melodia. Esses dois elementos somados operam na contramão da amplitude tonal, pois, pelo primeiro, insere-se um núcleo de involução melódica numa seqüência predominantemente evolutiva, e, pelo segundo, o percurso melódico ganha celeridade. Como vimos, a tematização, aqui muito leve, propõe a identificação entre os actantes sujeito e objeto, e a aceleração do andamento sugere que o percurso que os separa é percorrido rapidamente. Pode-se dizer, então, que este segmento se caracteriza pela tensão entre a predominância da passionalização e a recessividade da tematização, ambas conduzidas num andamento veloz, que arrefece o efeito da atuação da primeira. Além disto, há uma descensão final com salto de sete semitons, de caráter asseverativo, que atesta a presença da fala na canção e empresta a este segmento um valor conclusivo. De fato, esta descensão, articulada ao movimento ascendente que a precede, perfaz a curva típica de uma modulação enunciativa completa, apropriada ao conteúdo de apresentação de si que o enunciador desta canção empreende.

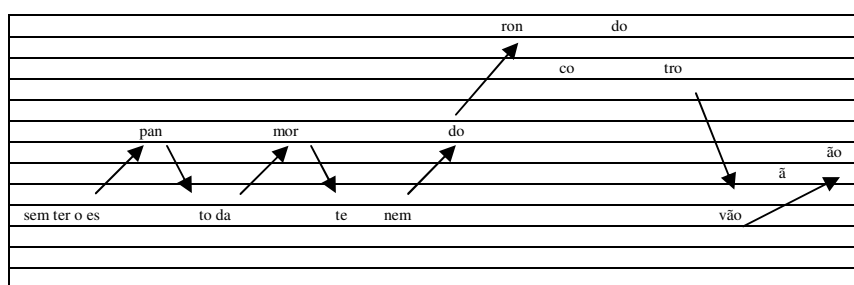
No segundo segmento, verifica-se a passagem para o domínio grave do espectro tonal da canção.



Aqui, o efeito enunciativo se acentua com a manutenção do tom em quase todo o trecho. Trata-se de uma enumeração das ações envolvidas no percurso do sujeito debruado metonimicamente por “meu sonho”, este mais um “algo de que se fala” do que propriamente um “aquele que fala”. Neste trecho, o investimento passional dá lugar à dominância da figurativização melódica. Verifica-se ainda uma elevação final de um semitom na sílaba mais longa do segmento realçando a descensão final de teor asseverativo.

Cotejando estas duas primeiras seqüências, percebemos uma clara oposição entre elas. Enquanto a primeira explora mais vastamente o campo tonal, se concentrando predominantemente na região aguda, apresenta saltos intervalares que variam de dois a sete semitons e não estabelece nenhum padrão de previsibilidade, a segunda migra para a região grave, desenvolve-se numa faixa de quatro semitons, sem saltos intervalares ou progressão tonal. Podemos dizer que, no segundo segmento, à enumeração lingüística soma-se o tratamento melódico predominantemente enunciativo. Destaca-se, neste trecho, o fazer do sujeito guiado pelo poder de atração do objeto. Não se vê investimento na passionalização melódica, ao contrário do que ocorre no primeiro segmento, nem na tematização. Temos aqui um segmento que destaca a fala no canto.

O espectro tonal da canção volta a ser explorado em quase toda sua amplitude no trecho seguinte.

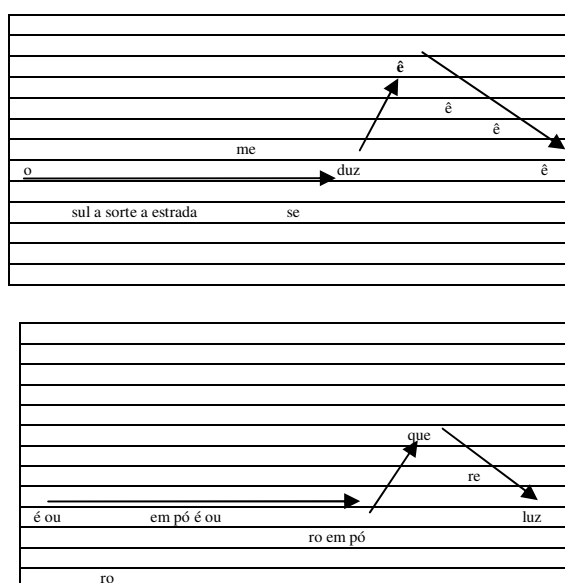


Este trecho espalha-se pela tessitura tonal da canção e termina com uma leve ascendência final que aponta para a continuação melódica. No entanto, a frase lingüística tem um caráter conclusivo, uma vez que “vão” ocupa a região grave e representa uma descensão de sete semitons numa seqüência que principia no mesmo ponto em que termina.

Neste segmento, vê-se novamente o investimento na passionalização melódica, que está em tensão com o conteúdo da letra, pois, enquanto esta afasta a possibilidade de intervenção de oponentes ou anti-sujeitos que façam durar o estado de disjunção do sujeito com o objeto, aquela denuncia a presença deles afetando o ser do sujeito. Tudo se passa como se o conteúdo da letra apontasse para a conjunção certa entre sujeito e objeto, e o tratamento melódico insinuasse uma ponta de incerteza, responsável por abalar o estado de alma do sujeito confiante.

Todavia, nesta tensão entre o que diz a letra e o que “diz” a melodia, prepondera o conteúdo lingüístico, que traça um percurso sem impedimento do sujeito ao objeto. O conteúdo passional da disjunção é, assim, residual. Para isto, contribuem o andamento acelerado da canção, acentuado pelos saltos intervalares, e o tonema descendente de carácter asseverativo, que se coadunam com a letra da canção, que fala do elo atractivo-protensivo entre o sujeito e o objeto.

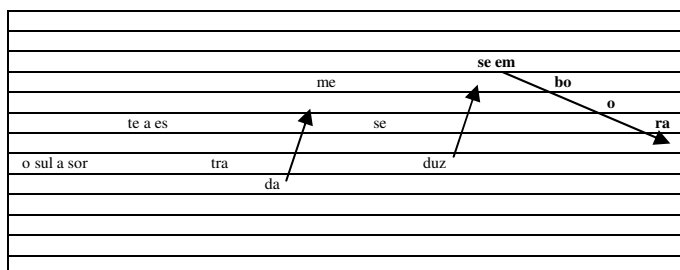
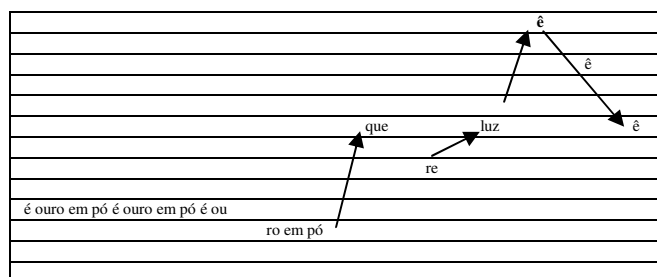
Os dois trechos que se seguem desenvolvem-se da região média para a grave da tessitura tonal.



O primeiro não apresenta um padrão melódico acentuadamente marcado. Trata-se de uma enumeração e, por isso, segue a inflexão própria da fala, a exemplo do segundo verso desta canção. Ao final deste primeiro segmento, uma leve elevação tonal, acentuada pelo *vocalise* passionalizante (ê – ê – ê), indica a continuidade do dizer. O segundo segmento ocupa a região grave do espectro tonal e exhibe um salto intervalar de cinco semitons, que serve, neste contexto, para fornecer um tom conclusivo ao que foi dito. Pelo tonema descendente e pelo retorno ao tom inicial do verso, o percurso melódico se fecha com uma asseveração conclusiva.

Desse modo, o sujeito, atraído pelo objeto, centra o foco no elo tensivo-fórico que o impulsiona em direção a ele e antevê a conjunção futura, pois não atribui força aos actantes que poderiam exercer o papel de oponente ou anti-sujeito. O elo entre sujeito e objeto é suficientemente forte para impedir que “a morte” ou “o ronco do trovão” possam emperrar

o percurso que leva um ao outro. Por isto, esta canção, muito embora explore uma ampla tessitura tonal, não investe extensamente na predominância da passionalização. Apesar de o sujeito se encontrar disjunto do objeto-valor, ele está fortemente ligado ao valor do valor, para o qual pende inexoravelmente. Daí, o andamento rápido e os saltos intervalares que dão celeridade à canção.



A alteridade, tanto melódica quanto narrativa, se apresenta nesta canção de modo recessivo, o que melhor se evidencia nos dois últimos segmentos. Estes constituem uma reiteração dos dois versos anteriores, mas de modo invertido. Ao contrário daqueles, agora o verso que indica continuidade melódica é o verso no qual o objeto é tematizado. O verso que conclui a canção apresenta o sujeito na condição de afetado, alvo de uma fonte afetante (“ouro em pó” = “sul, sorte, estrada”). Além disso, o tratamento melódico do último segmento destes dois pares de versos é diferente. Enquanto, no primeiro par, o contorno melódico do segundo segmento desce e se fecha na mesma nota em que começou, acentuando assim seu caráter conclusivo, no segundo segmento, há uma gradação de um motivo melódico que caminha em direção ao agudo, até o “se embora” final, cantado mais lentamente do que qualquer outro trecho da canção, como que a assinalar a duração do percurso do sujeito em direção ao objeto, isto é, a migração. Ora, neste momento a passionalização melódica, ainda recessiva, ganha certa intensidade, e, pela melodia, temos a notícia de conteúdos disfóricos, que ameaçam a conjunção almejada pelo sujeito e que a letra procura, a todo custo, evitar. Tudo se passa, enfim, como se um núcleo de

remissividade surgisse, em função do tratamento melódico dado à canção, que se caracteriza preponderantemente pela seleção dos valores *emissivos*, conforme vimos na análise da letra.

Podemos, enfim, dizer que o tratamento melódico dado a *Ingazeiras* acompanha o conteúdo apresentado na letra. O enunciador desta canção está disjunto do objeto-valor, mas se mostra inexoravelmente atraído pelo valor do objeto e se instaura como sujeito *intencional*, por isso valoriza o percurso melódico, mas opta pelo andamento veloz, que atua como uma força (elo tensivo-fórico) que faz sujeito e objeto se reclamarem reciprocamente e encurta a distância que os separa.

3.2. Carneiro

Amanhã se der o carneiro, carneiro
 Vou me embora daqui pro Rio de Janeiro
 Amanhã se der o carneiro, carneiro
 Vou me embora daqui pro Rio de Janeiro
 Vou me embora daqui pro Rio de Janeiro
 As coisas vêm de lá
 E eu mesmo vou buscar
 E vou voltar em videotapes
 E revistas supercoloridas
 Pra menina meio distraída
 Repetir a minha voz
 Que Deus salve todos nós
 E Deus guarde todos vós...

(Ednardo, in: *O Romance do Pavão Misterioso*, 1974)

Do título

Pouca coisa se pode dizer do título desta canção, se ele for tomado fora da sua articulação com o texto. Sabemos, porém, tratar-se de uma referência ao jogo do bicho já no primeiro verso, em que o verbo *dar*, na expressão “der o carneiro”, tem o sentido de “ocorrer como resultado de um processo ou inesperadamente; sobrevir” (HOUAISS e VILLAR, 2001). A expressão, no seu conjunto, equivale mesmo a *sobrevir*, que, segundo nos ensina Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001), corresponde a uma das subcategorias temporais do *advir*. Esta, por sua vez, constitui uma arquicategoria temporal que se apresenta sempre modulada em termos de aceleração e de desaceleração do fluxo tensivo-fórico, em função das resistências, apreensões e atrasos das forças que nela atuam.

Segundo os autores, o *advir* subsume a tríade *sobrevir*, *devir* e *ser*, e cada uma destas, consideradas como grandezas semióticas, configuram uma relação singular entre o transcórrer temporal e sua orientação. O *devir*, entendido como processo, ocupa uma posição intermediária entre o *sobrevir*, que “vence num só ‘lance’ todas as resistências potenciais, e o *ser*, no interior do qual as forças presentes equilibram-se, pelo menos momentaneamente” (*Op. cit.*, p. 160). Desse modo, o *sobrevir*, o *devir* e o *ser* apresentam-se como manifestações diferentes de um mesmo fenômeno, o *advir*, regulado pelo equilíbrio / desequilíbrio das forças internas, que aspectualizam a passagem do tempo. O *sobrevir* pressupõe passagem abrupta de um estado a outro e tem valor pontualizante. Deve ser concebido, na realidade, como sucessão de *paradas*, sem *continuação* possível. O *devir* implica passagem lenta e gradual entre estados diferentes e apresenta valor cursivo ou

configura o transcorrer do tempo como uma sucessão de fases num processo. O *ser* pressupõe estada, isto é, contenção do transcorrer temporal pelo equilíbrio das forças tensivas.

A noção de *sobrevir* nos interessa de perto porque aplica-se perfeitamente a esta canção, na medida em que seu enunciador, instala, pela debreagem enunciativa, um simulacro de si, como sujeito do querer, cujo processo de *busca* dos objetos-valor está na dependência de um jogo de azar ou, para efeitos de comparação com *Ingazeiras*, de um golpe da *sorte*. Expliquemos. O sujeito de estado, virtualizado pelo *querer, deve*, para se constituir sujeito do fazer, estar dotado da *competência* necessária para o empreendimento da *performance* que o colocará em conjunção com o objeto-valor. A etapa da aquisição desta competência está supressa do texto pela intervenção da figura do “carneiro”, isto é, o sujeito do querer torna-se num “lance” sujeito competente para o *fazer* ou, no mínimo, acredita tornar-se. A passagem de um sujeito a outro é de tal modo acelerada que se faz como subtaneidade, como resultado do sobrevir pontualizante. Com efeito, toda competência necessária parece ser doada pelo “carneiro”, como agente do destino que atua magicamente, uma instância transcendente doadora do *saber* e do *poder fazer*.

Da letra

O tema central desta letra é a *migração* ou, pelo menos, o desfilar das razões que motivam o sujeito a disjungir-se de sua terra natal para conjuntar-se com o “Rio de Janeiro”, movimento já ensaiado em *Ingazeiras* pela alusão ao poder de sedução do “sul” e ao poder de atração do objeto “ouro em pó”.

Porém, em primeiro lugar, cumpre dar o devido relevo ao fato de que esta canção apresenta estratégia discursiva similar à de *Ingazeiras* e, mais ainda, à de *A palo seco*. Nela, o enunciador realiza uma debreagem enunciativa, projetando um *eu-aqui* num *amanhã* próximo, onde e quando se dará o início do itinerário migratório. Trata-se de um futuro em que o *eu*, como categoria da enunciação simulada no enunciado, constitui o centro de perspectiva e está na iminência de ver transformar-se seu papel narrativo: de sujeito do *querer* vai tornar-se sujeito da *busca* efetiva. As três letras, após esta ancoragem temporal (*Ingazeiras*, no passado, *A palo seco* e *Carneiro*, no futuro condicional), desenvolvem um movimento em direção ao tempo presente, de modo a adensar o efeito enunciativo da canção. Mais uma vez, este movimento reforça a impressão de que os dois

planos de interlocução (interlocutor e interlocutário; destinador-cantor e destinatário-ouvinte) se sobrepõem, conferindo ao texto o já mencionado efeito de “verdade” e “realidade” enunciativa.

No que concerne à estrutura narrativa, este texto opera, como vimos, a definitiva passagem do sujeito (em sua iminência e casualidade, decorrente da intervenção do destinador transcendente mágico “carneiro”) do estado virtual, tal como ele se encontrava no princípio de *Ingazeiras*, portanto, anterior à sua junção com o objeto, para o estado atual, isto é, o de sujeito do *querer* e sujeito da *busca*.

Como sujeito de *busca*, sujeito que empreende um deslocamento em direção ao objeto-valor visado, com o qual mantém uma relação tensiva, o sujeito atual de *Carneiro* visa a se realizar pela conjunção com seu objeto-valor. O texto deixa claro que o objeto-valor não está no *aqui*, no espaço da enunciação, mas no *lá*, no “Rio de Janeiro”. Então, a *busca* pela conjunção assume um caráter de deslocamento espacial mesmo, pois o sujeito, para conjuntar-se com o objeto-valor (“as coisas”), precisa, antes, entrar em conjunção com o “Rio de Janeiro”. Esta entrada em conjunção com o *Rio*, por não ser o fim último almejado pelo sujeito, faz deste primeiro programa narrativo um programa de uso.

Desse modo, a *migração* se apresenta como a primeira meta para o sujeito, aquela da qual depende sua realização plena. Neste texto, sabe-se que o sujeito não vê qualquer óbice para o seu projeto de migrar, senão, talvez, a falta de recursos, pressuposta pela referência ao jogo do bicho, que, em termos narrativos, exerce a função de instância doadora do *saber* e do *poder fazer*.

Este sujeito, assim dotado de uma competência mínima para migrar, parece, por sua vez, ter como certa a realização dos outros programas narrativos que, enfim, o colocarão em estado de plena euforia pelo alcance das conjunções desejadas. Ao menos, é o que se pode depreender da seqüência dos versos “As coisas vêm de lá / Eu mesmo vou buscar / E vou voltar em ...”, que imprimem aceleração ao discurso. Estes três versos descrevem, com efeito, um percurso que poderia ser mais lento e longo, se as etapas pressupostas pela *performance* constituíssem objeto do foco discursivo. No entanto, a sucessão da ida e vinda, envolvendo os espaços do *aqui* da enunciação e do *lá*, próprio do enunciado, suprimem as outras etapas do percurso do sujeito, precipitando os acontecimentos e dando a impressão de que o sujeito, no seu simulacro passional, já se vê em plenitude, realizado pela relação conjunta com o objeto-valor. A nosso ver, é este simulacro passional relaxado,

construído por e para si mesmo, simulacro de um sujeito realizado, em plenitude, que pode justificar a prospecção das fases subseqüentes da narrativa, levada a efeito pelo *eu-narrador*. Para Greimas e Fontanille ([1991] 1993), na condição de simulacro, esta imagem-fim construída pelo sujeito:

seria, pois, o “parecer” do ser do sujeito, parecer para uso interno e reflexivo, que regeria, ao menos em parte, sob a forma de programações discursivas, os comportamentos ulteriores deste sujeito. Neste sentido, a noção de imagem-fim permitiria reconciliar a lógica das previsões e a lógica das pressuposições; a imagem-fim é o meio pelo qual o sujeito antecipa a realização de um programa e o advento de um estado, o que lhe permite, por pressuposição, estabelecer sua competência; a combinação de uma previsão, fundada na fideducía, e de uma pressuposição, fundada na necessidade sintática, engendra o efeito de sentido motivação. (p. 106).

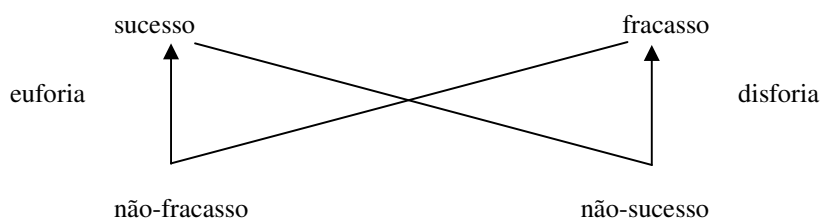
Nas ações vistas em prospectiva, o sujeito deixa vislumbrar quais são os objetos de desejo que o animam a migrar e qual o estado conjuntivo almejado por ele. A conjunção do sujeito com “as coisas”, realizada sem resistência, como tentamos mostrar, proporciona-lhe, na condição de programa de uso, a possibilidade de voltar para o lugar de onde enuncia, “em videotapes e revistas supercoloridas”, figuras que remetem à esfera do mercado cultural e do *show business*. Assim, não é propriamente o sujeito que volta, mas sua imagem na qualidade de produto de consumo.

Outra passagem da letra atesta o que dizemos. A conjunção com o objeto-valor, por exemplo, confere ao sujeito o *poder-ser* repetido pela “menina meio distraída”. Ora, esta expressão constitui cobertura figurativa para o actante que exerce, na letra, a função narrativa de destinador-julgador, coroando a *performance* do sujeito com a sanção positiva. Desse modo, a letra elege como grande sancionador das transformações operadas pelo sujeito a “menina meio distraída”, que figurativiza o público jovem, despreocupado e aberto para os estímulos do mundo moderno.

No conjunto, esta letra se reporta ao universo da canção de consumo, configurado aqui pelas expressões “videotape”, “revistas supercoloridas” e “voz”. Seu sujeito, na prospecção que faz do futuro, revela-se otimista quanto à realização de seus objetivos e confiante em si e em seus destinadores. Ele está, em última instância, em busca do *sucesso* e dá como certa a conjunção com ele, bastando apenas empreender o processo de migração para alcançar sua realização plena.

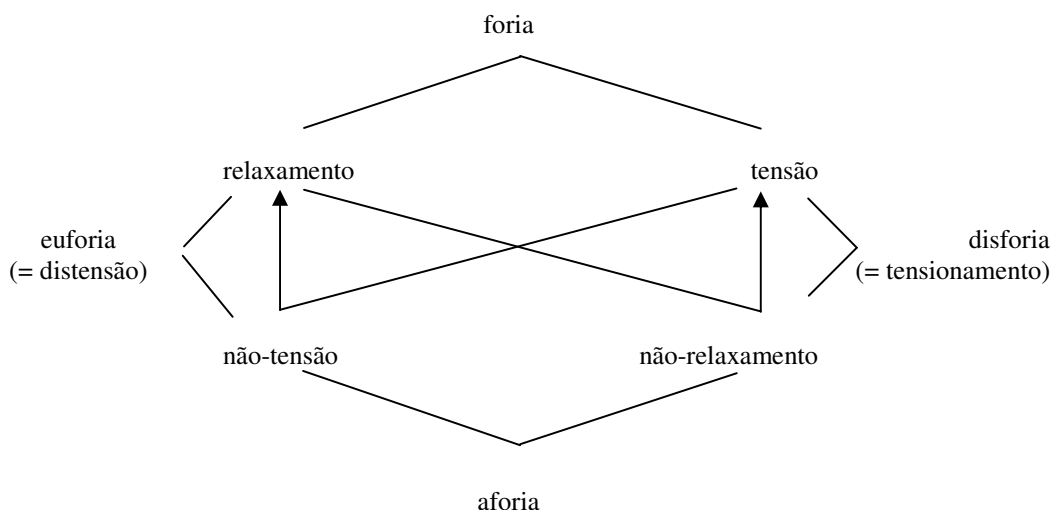
No entanto, a presença das orações optativas nos dois últimos versos insinua a emergência de um sujeito cuja crença pode estar abalada, e a figura de “Deus” viria

cumprir a função narrativa de *adjuvante*, isto é, de auxiliar do sujeito na realização de seus programas narrativos. Uma vez que o adjuvante é considerado por muitos como uma complicação inútil na configuração geral das funções narrativas, ele tende a ser encarado, em semiótica, como um suplemento no interior da *competência modal* do sujeito. Assim pensando, podemos, então, dizer que, se a figura de “Deus” foi convocada para o discurso por representar um suplemento de competência do sujeito, ou um *poder-fazer*, é porque o *eu-narrador* duvida, mesmo que de forma pouco intensa, de sua competência para a realização dos programas narrativos que deseja ver realizados. É somente aí, na necessidade da intervenção da força adjuvante de “Deus”, que o contrário do *sucesso* se insinua no texto como possibilidade remota: o *fracasso*. O quadrado semiótico abaixo mostra o universo semântico-axiológico em que este simulacro de sujeito se move.

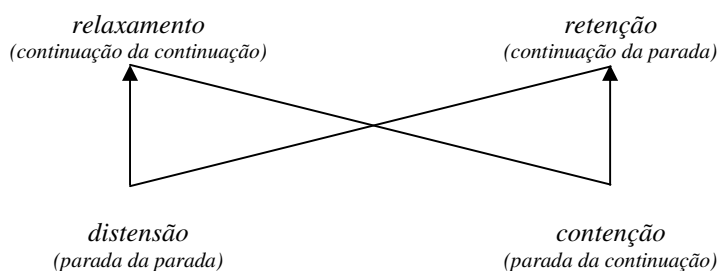


O simulacro que o sujeito constrói de si mesmo trafega, assim, na dêixis positiva do quadrado, ou dêixis da euforia, num percurso que leva à sua realização plena, ou seja, à conjunção com o objeto-valor *sucesso*. E, como dissemos mais acima, a repetição da voz do cantor pela “menina meio distraída” sanciona positivamente, aos olhos do sujeito, sua *performance*. Isto é, ele finalmente está em conjunção com o *sucesso*. O *fracasso* apenas aparece no texto em sua face contraditória, o *não-fracasso*, investido, em termos narrativos, na intervenção do adjuvante, figurativizado como “Deus”.

Lançando mão do quadrado tímico fornecido por Lopes (1986), podemos dizer que o simulacro de si projetado pelo sujeito no seu futuro imediato tende a estar completamente *relaxado*, não obstante a presença recessiva do estado de *não-tensão*, este assegurado pela intervenção do adjuvante no presente enunciativo, já comentada.



De acordo com este quadrado, a letra de *Carneiro* constrói o simulacro de um sujeito em cujo estado de ânimo prepondera o *relaxamento*. Trata-se de um sujeito *distendido* e em estado de *euforia*, uma vez que sua conjunção com o objeto-valor *sucesso* parece estar-lhe assegurada. Tal *relaxamento*, no entanto, fica melhor representado no quadrado das tensões do nível tensivo, fornecido por Zilberberg ([1988] 2006), que prevê a conversão de um estado tensivo em outro, a partir do equilíbrio / desequilíbrio entre a *continuação* e a *parada*, em que o *excesso* da *continuação* denuncia a *falta* da *parada* e lhe reivindica a intervenção, e vice-versa. Esta proto-sintaxe de caráter tensivo está representada no quadrado abaixo.



Pelo quadrado tensivo acima, compreendemos que a intervenção do adjuvante “Deus” se justifica graças à presença recessiva da *parada da continuação* (*contenção*), em um quadro discursivo que tendia para a continuidade absoluta (*excesso de continuação*). No entanto, esta *contenção* só vem reforçar, em virtude de sua intervenção pontualizante na letra, os valores ligados à *continuação da continuação*, conferindo maior força ao elo

tensivo-fórico entre o sujeito e o valor do objeto e contribuindo, assim, para a construção de um simulacro de sujeito quase que completamente *relaxado*.

Neste ponto da análise, cumpre salientar a importância que a noção de simulacro assume. Expliquemos. Se o *eu-narrador* projetado em discurso contribui para a construção de um simulacro de enunciação, a prospecção do futuro imediato deste sujeito cria uma versão de si mesmo localizada num momento posterior ao da enunciação-enunciada, portanto, uma versão de si mesmo duplamente simulada. Trata-se de um simulacro passional de um sujeito *relaxado* futuro, cujo estado de *relaxamento*, de plena realização, repercute no estado do *eu-narrador* da enunciação-enunciada.

Aos olhos do *eu-narrador*, o estado de *relaxamento* futuro é, como vimos, uma decorrência da realização do sujeito projetado no *amanhã*, isto é, de seu estado conjunto com o objeto-valor eufórico *sucesso*, conjunção esta dada como certa. Para o *eu-narrador*, este estado conjuntivo futuro é da ordem do verdadeiro (*ser e parecer*). No entanto, seu estado passional no *aqui-agora* da enunciação enunciada decorre da sobremodalização epistêmica deste estado futuro, isto é, da incidência da categoria do *crer* sobre o *verdadeiro*. O *eu-narrador*, então, *crê-ser* verdadeiro o estado de conjunção futuro e tem *certeza*, portanto, de sua própria realização como sujeito, uma vez que ele está em sincretismo actorial com o sujeito projetado no futuro imediato. Por isso, o *eu-narrador* também se encontra no estado tímico de *relaxamento*. Na realidade, temos aqui um sujeito que se encontra em estado de *espera*, e esta espera é *relaxada*. Prossigamos.

Para Greimas (1983, p. 229-146), por exemplo, o sujeito se configura primeiro como sujeito de uma *espera simples*: um estado passional em que um sujeito de estado (S1), dotado de um *querer-ser-conjunto*, depende, para a instauração do estado conjuntivo (\cap) com o objeto-valor (Ov), de um fazer transformador (\rightarrow) realizado por um sujeito do fazer (S2), assim formalizado:

$$S1 \text{ querer } [S2 \rightarrow (S1 \cap Ov)]$$

Nesta formulação, sujeito de estado e sujeito de fazer são dois functivos dos enunciados de estado e de fazer, respectivamente, que, no nível discursivo, podem estar ou não sincretizados no mesmo ator. A princípio, o sincretismo entre os dois actantes parece

verificar-se em *Carneiro*, pelo menos é o que se pode inferir do simulacro de si que o seu sujeito constrói. No entanto, isto não invalida o raciocínio que segue.

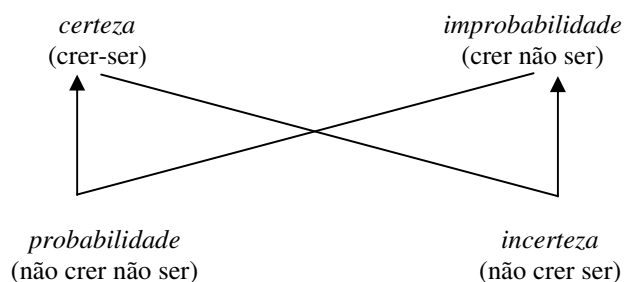
Independentemente do sincretismo actorial ocorrer ou não em um dado discurso, pode instaurar-se entre o sujeito de estado e o sujeito de fazer uma relação intersubjetiva de confiança que caracteriza um outro tipo de espera: a *espera fiduciária*. Neste estado passional, o sujeito de estado julga poder contar com o sujeito do fazer para realizar a transformação desejada. Espera, portanto, com base em sua *crença* num *dever-fazer* que ele, sujeito de estado, atribui ao sujeito do fazer.

Este fazer cognitivo contratual entre os dois sujeitos, ou *contrato fiduciário*, pode se apoiar unicamente na interpretação que o sujeito de estado faz do componente modal do sujeito do fazer, ou seja, pode não ter outro fundamento senão o *simulacro* do sujeito do fazer construído pelo sujeito de estado. Portanto, o contrato independe do engajamento do sujeito do fazer, mas repercute na relação entre os sujeitos que nele estão envolvidos. Em termos formais, como propõe Greimas (1983, p. 230), temos:

$$S1 \text{ crer } [S2 \text{ dever } \rightarrow (S1 \sqcap Ov)]$$

Aplicando este esquema ao sujeito de *Carneiro*, pode-se dizer, então, que ele se apresenta em estado de *espera relaxada*, pois mantém, com o simulacro do sujeito do fazer por ele construído, um contrato fiduciário que lhe garante, a seus olhos, a realização do programa de fazer desejado. Embora disjuncto do objeto-valor, ele se encontra *confiante* em sua conjunção com ele, por conta do vislumbre da *satisfação* e do *relaxamento* futuros, quando se vê modalizado pelo *querer-ser*, *crer-ser* e *saber-poder-ser* (Barros, 1988, p. 64).

Todavia, os dois versos finais põem a conjunção futura sob a ordem da *probabilidade*, ou, em termos modais, do *não crer não ser*, inserindo, dessa forma, o sujeito nas tensões típicas da categoria modal epistêmica, tal como a apresentam Greimas e Courtés ([1979] s/d, p. 151).



A presença em discurso da *probabilidade*, mesmo que recessiva, atualiza o seu contraditório, a *improbabilidade*, ou o *crer não ser*. E a tensão entre estes dois contraditórios, juntamente com a presença dominante da *certeza*, potencializa a *incerteza*, ou o *não crer ser*. Assim, neste jogo tensivo, parece surgir, no sujeito, uma “ponta de dúvida” acerca do estado conjuntivo futuro de plena realização, que não chega, no entanto, a abalar significativamente a *certeza* do *eu-narrador* e seu estado de *relaxamento* presente. Como vimos, é por esta razão que se justifica a intervenção do *adjuvante* (“Deus”) como elemento que concorre para fazer do sujeito um sujeito *relaxado*. Tudo se passa como se a dúvida, apenas insinuada, se dissipasse com a intervenção do *adjuvante*.

Neste ponto da letra, um dado importante não pode escapar à nossa atenção. Trata-se do fato de que o sujeito vê-se aqui pluralizado. Não temos mais o sujeito individual *eu*, mas, sim, o sujeito coletivo “nós”, cujas ações futuras justificam a intervenção do *adjuvante*. No entanto, a natureza ambígua deste “nós” não deixa clara a sua abrangência, isto é, não se pode saber se o “nós” congloba ou não “a menina meio distraída”. Se não, o actante coletivo corresponde ao *eu* e seus pares, ou ainda, como ocorre com o “vocês” no final de *A palo seco*, aos ouvintes. Se sim, o actante coletivo, ao incluir “a menina meio distraída”, pode favorecer a atribuição de uma leitura de teor ironizante ao trecho, como defende Pimentel ([1994] 2006), em que o *eu-enunciador* ironiza a perspectiva de sucesso no mercado cultural de canções⁵. Não descartamos esta segunda leitura para o trecho em questão, mas julgamo-la um caso que depende mais da aposta de quem faz a interpretação do que de uma decorrência dos dados textuais. Além disto, outro fato nos chama atenção. Ao final do texto, substitui-se “nós” por “vós”. A presença deste pronome pode remeter a um grupo do qual o *eu-enunciador* está excluído, quando este parece dispensar o auxílio do *adjuvante*, mas também tem o mérito de sugerir, por conta da semelhança fonética entre

⁵ Do ponto de vista intertextual, esta leitura ironizante da passagem recebe reforço na canção “Palmas pra dar IBOPE”, de Ednardo, que consta do *long play Ednardo e o Pessoal do Ceará (meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem)*, de 1973. (A letra se encontra nos anexos).

“vós” e “voz”, a construção “Que Deus guarde todos voz”, que se pode interpretar como “que Deus nos guarde como voz”. Fica a ambigüidade.

Cotejando esta canção com *Ingazeiras*, patenteia-se a continuidade narrativa que se estabelece entre elas. Em *Ingazeiras*, como vimos, um sujeito, a princípio vazio, passa a se constituir como *sujeito intencional*. Em seguida, esse sujeito assume o papel de *sujeito do querer* e, logo depois, insinua-se como *sujeito de busca*. Implementa-se nesta letra, pela *parada da parada*, um processo de *abertura e expansão*, que visa ao restabelecimento do elo tensivo-fórico entre sujeito e objeto. Daí a exclusividade dos valores *emissivos*. Esta letra instaura, assim, a direcionalidade do percurso do sujeito, isto é, o vínculo com o valor do valor que vai orientar o seu *dever*.

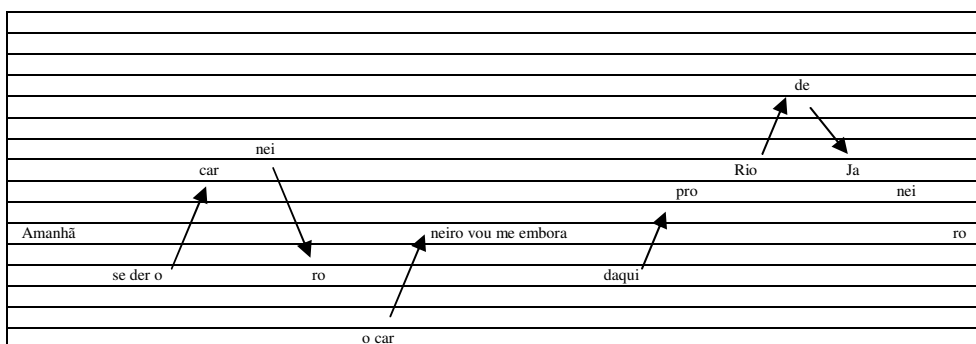
Em *Carneiro*, um *sujeito do querer*, já instalado no discurso, explicita a natureza do seu *querer*, apresentando os objetos-valor com os quais deseja conjuntar-se. Assume-se como *sujeito de espera* e, mais ainda, como *sujeito realizado a priori*, e, por isso, *confiante* e *relaxado*, pronto para empreender a *busca*. Nesta letra, então, preponderam os valores *emissivos*, muito embora um núcleo de *remissividade* já se faça insinuar nos dois versos finais da canção. Na ótica deste sujeito, a ação de *migrar* é a condição *sine qua non* para a consecução de seus intentos. Para ele, migrar significa iniciar o processo de *abertura e expansão* que o levará, agora quase sem resistência, à realização plena, à conjunção euforizante com o objeto-valor. Em suma, o simulacro passionai que empreende o itinerário migratório em *busca* do objeto-valor *sucesso* é o de um sujeito que *quer e/ou deve ser*, que *crê poder ser e crê saber ser*. Tal dispositivo modal configura o simulacro do sujeito *confiante* em si e em seus destinatários.

Da melodia

À semelhança de *Ingazeiras*, o primeiro verso desta canção explora quase todo seu campo de tessitura tonal. Vai da nota mais grave, com o segundo “o car”, ao agudo, com o “de”, este apenas quatro semitons abaixo da nota mais aguda da canção. Vê-se de início que o enunciador investe na expansão melódica, pelo menos no que tange à amplitude tonal, pois os dois primeiros versos ocupam um espaço de doze semitons, de um campo total de dezesseis. Trata-se, a nosso ver, da iconização melódica do percurso do migrante em busca do objeto valor, do qual ele está disjunto. Este percurso representa, a um só tempo, o elo tensivo-fórico entre o sujeito protensivo e o objeto atraente, que identificamos

em *Ingazeiras*, e a distância que os separa e que exige um fazer para que a conjunção desejada se cumpra.

Todavia, assim como acontece em *Ingazeiras*, o andamento veloz desta canção, aliado aos saltos intervalares (as setas abaixo), evidentes no primeiro segmento, transcrito a seguir, aceleram o percurso, de modo a dar a impressão de que a distância entre sujeito e objeto não dura e pode ser cumprida rapidamente. Desse modo, temos aqui um sujeito disjuncto do objeto-valor, mas seguro de sua conjunção com ele, daí o investimento nos elementos que conferem celeridade à canção, pois há um percurso a ser cumprido, mas este percurso não é focalizado em seu curso, isto é, o enunciador não se demora focalizando a duração do fazer transformador dos estados. Na verdade, ele antevê o quadro juntivo desejado como um já realizado.

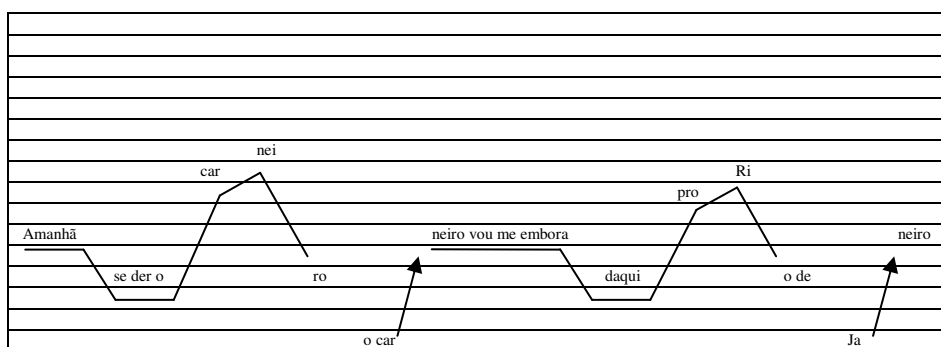


A primeira parte deste segmento, na qual figura a frase condicional, termina numa ascendência, que indica que algo mais vai ser dito. Este efeito é assegurado pela ocupação do ponto mais grave do espectro tonal pela seqüência “o car”, e, logo após, pela elevação de cinco semitons para a região média da tonalidade, incidindo sobre o mesmo tom inicial da canção. Este movimento, muito embora represente um retorno ao tom de partida, não assume valor conclusivo, mas cursivo. O percurso melódico deste segmento se fecha mesmo é no tonema descendente final, cuja última sílaba é cantada no mesmo tom do trecho inicial da canção. Neste ponto, o valor asseverativo deste primeiro segmento se evidencia.

Sabemos que o enunciador deste texto condiciona o projeto de migrar à mediação de um programa de uso, atribuído à intervenção de uma instância transcendente, a sorte ou o acaso, figurativizada pela “jogo do bicho”. Uma vez realizada esta condição mínima, o sujeito está seguro de que migrará. O tratamento melódico deste primeiro segmento

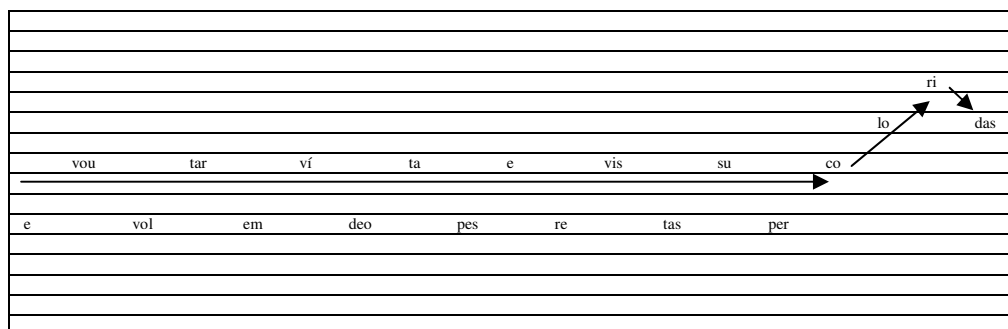
confirma isto. Pela valorização da amplitude tonal, o enunciador chama atenção para a distância que separa os actantes. Pelo andamento acelerado e os saltos intervalares, ele imprime velocidade ao processo que leva à conjunção realizante, desviando do foco, por conseguinte, a duração do processo. Pela ascendência tonal na frase condicional, ele indica que mais vai ser dito e, pela descensão final, conclui a passagem com um tonema de valor asseverativo, assinalando que está certo do que diz, como costuma acontecer na fala cotidiana.

Este percurso melódico se repete na reiteração dos versos na seqüência seguinte, com algumas diferenças significativas. A primeira diferença reside no fato de que a amplitude tonal se vê reduzida. Agora, o contorno tonal se restringe ao espaço de dez semitons. Não há a migração da preposição para a região do agudo, mas sim uma inflexão em direção ao grave. A segunda diferença está no fato de a seqüência terminar com um tonema ascendente, o que relativiza o tom asseverativo do primeiro segmento. Estes dois movimentos somados sinalizam certo desinvestimento na passionalização, se compararmos o tratamento melódico deste trecho com o da sua primeira ocorrência. Com efeito, o perfil melódico dos dois segmentos correspondentes às orações condicional e principal é agora praticamente o mesmo e se constitui, a nosso ver, já um prenúncio da tematização extensa que caracterizará a canção.

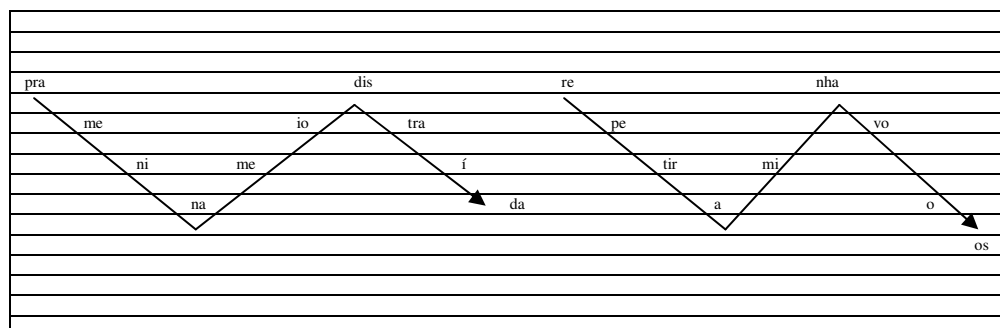


No entanto, a nova reiteração que se segue, agora apenas da oração principal, reassume o perfil melódico do primeiro segmento, em que a canção apresenta o tom asseverativo, após explorar boa parte de seu campo tonal, evitando os extremos graves e agudos. Este retorno ao percurso tonal do primeiro segmento reforça a presença residual da passionalização melódica, mas, ao mesmo tempo, modaliza a seqüência, mediante a

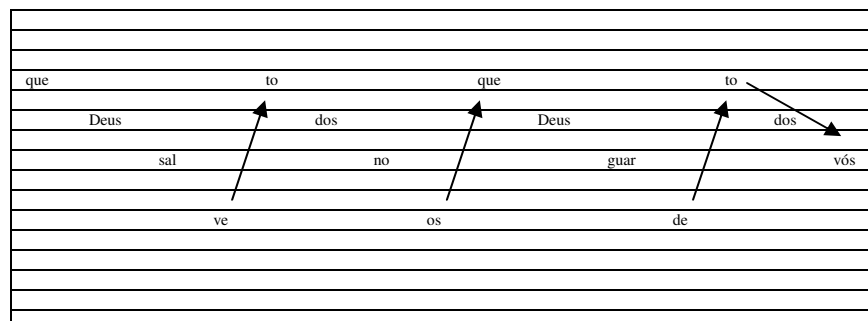
tematização e reproduz o ritmo binário próprio da fala, com destaque para as sílabas tônicas. Apresenta uma elevação final que não só sinaliza a continuidade discursiva, pela suspensão da última sílaba tônica na região aguda do campo tonal, mas também indica um reinvestimento passional, que nesta canção parece veicular o estado de satisfação do sujeito, que se vê antecipadamente conjunto com o objeto-valor num simulacro da relação conjunta que constrói para si.



A canção prossegue com forte investimento temático, estabelecendo uma gradação interna aos motivos reiterados, mas ocupando maior amplitude tonal na região que vai do médio para o agudo. A tematização e a gradação melódicas concorrem para o efeito de identidade entre sujeito e objeto, na medida em que imprimem previsibilidade ao percurso melódico, contendo a intervenção da alteridade. A maior amplitude tonal e a ocupação da região aguda, por sua vez, representam a presença recessiva da passionalização, esta servindo como elemento intensificador do estado eufórico do sujeito enunciador, que prevê a conjunção desejada como certa, daí o tom asseverativo final desta passagem.



A seguir, temos um segmento que, como o anterior, ocupa a região tonal que vai do médio para o agudo. Também a exemplo do precedente, este segmento está fortemente marcado pela tematização.



Neste trecho, o tratamento temático prossegue imprimindo à canção a tendência involutiva, que labora a favor da identidade melódica e favorece a abordagem de temas ligados à conjunção actancial e à celebração do encontro euforizante. A faixa tonal que este trecho ocupa sugere, no entanto, um leve investimento passional, reforçado pelos saltos intervalares, que denunciam a intervenção da alteridade melódica, coincidentemente na parte da letra que solicita o concurso de um adjuvante do sujeito para a consecução do seu projeto narrativo.

Como a tematização tem uma função centrípeta, isto é, como ela concentra e refreia o fluxo melódico, desacelerando o andamento e criando previsibilidades, os saltos intervalares para a região aguda (de sete semitons nesta última seqüência) atuam, simultaneamente, na reaceleração do percurso melódico e no investimento residual da passionalização. Isto porque a reaceleração operada pelos saltos tonais reforça a idéia de que o percurso que separa sujeito e objeto será rapidamente cumprido, e a migração para o agudo pode ser traduzida, a nosso ver, como elementos representativos da remissividade residual que parece ameaçar a realização plena do nosso sujeito e que, na letra, o enunciador procura afastar pela frase optativa na qual roga pela intervenção do adjuvante “Deus”.

Em suma, se em *Ingazeiras* se forja um sujeito *intencional*, em *Carneiro*, como vimos, temos um sujeito que vislumbra o estado conjuntivo futuro (tido como certo) com os objetos do desejo, aqui já identificados. Isto é, temos um sujeito confiante na sua realização plena, que não vê empecilho para os programas narrativos que deseja

empreender e, por isso, investe fundamentalmente no andamento veloz da melodia, que consome a distância entre os actantes num átimo, e na tematização, como recurso propício à celebração do encontro euforizante imaginado.

4. CHEGADA

Quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade.
(Caetano Veloso)

4.1. Desembarque

Não me dê
Aquele abraço sem jeito
De quem quer consolar
Não vá tentar
Conseguir meu sorriso
Na hora em que quero chorar

Eu só queria saber
Onde se encontravam
Aqueles sonhos
Que a vida inteira a gente sonhava
E descobri de repente
Sumindo até se perder
Aqueles coisas que a gente
Jura nunca esquecer

(Ednardo, in: *O Romance do Pavão Misterioso*, 1974)

Do título

O título desta canção coloca-a em relação direta com as duas anteriormente analisadas. Como vimos, em *Ingazeiras*, um sujeito *intencional* começa a esboçar-se como sujeito protensivo atraído pelo valor do objeto, para depois se tornar sujeito do *querer* e da *busca*, e, em *Carneiro*, um sujeito do *querer* e da *busca* explicita os objetos com os quais deseja estar conjunto e mostra-se confiante (*espera relaxada*) na realização deste estado de coisa num futuro imediato.

Na passagem de uma para outra letra, a configuração da *imigração* vai se delineando com mais nitidez. Em *Ingazeiras*, a presença desta configuração discursiva pode ser inferida a partir da referência a “sul”, “sorte” e “estrada”, em relação predicativa com “ouro em pó”, que figurativiza o objeto de atração do sujeito. Em *Carneiro*, por sua vez, a *imigração* apresenta-se já bem mais delineada. Nela, esta configuração constitui-se como programa de uso, do qual depende a realização dos programas narrativos desejados pelo sujeito, que podem ser resumidos, em última instância, à conjunção com o *sucesso*. A

letra de *Carneiro*, sabe-se também que o sujeito migra para tomar parte do mercado da produção cultural de *canções* de sucesso, conforme vimos.

Diante deste quadro, o título “desembarque” colabora com a construção de um percurso coerente para o sujeito que migra. Este título remete, pontualmente, para o momento em que o sujeito chega ao seu destino, após o *embarque* inicial e o trajeto da viagem, que o fizeram *emigrante*. Neste ponto preciso, do *des-embarque*, em que o prefixo tem valor aspectual terminativo, o sujeito assume a condição de *imigrante*, isto é, a de alguém que cumpriu o programa de uso *migrar* e que se vê disjunto do seu lugar de origem e conjunto com um outro lugar ou o lugar do outro. Em suma, neste ponto acontece a transformação do ser do sujeito, de *emigrante* para *imigrante*, da qual decorre uma conseqüente mudança de seu estado passional.

Desembarque aponta, assim, o momento exato em que o sujeito vê-se transformado em seu estado passional, experimentando a *frustração*. Representa um ponto de tomada de consciência no qual o sujeito opera sobre si uma *sanção cognitiva*, avaliando o programa narrativo que acaba de protagonizar. O título tem, portanto, um valor aspectual pontualizante, ao mesmo tempo terminativo e incoativo, que marca o fim (*des-*) de um processo (*embarque*) e o início de outro.

Da letra

Estamos diante de uma letra que simula, a exemplo de *A palo seco*, uma interação direta entre um “eu” e um “você”, reforçada pela presença das formas verbais do imperativo. Esta debreagem enunciativa simula uma situação de persuasão (ou dissuasão) malograda entre as funções de destinador (você) e destinatário (eu), em que aquele deseja alterar o estado passional disfórico em que este se encontra mergulhado. A rigor, o destinador sequer tem chance de iniciar o processo da manipulação, pois o destinatário dá mostras de conhecer-lhe as estratégias e revela a ineficácia delas. Mais ainda: na referência a “aquele abraço sem jeito / de quem quer consolar”, o emprego do pronome “aquele”, em vez de “este”, serve para estabelecer um distanciamento com relação à enunciação-enunciada¹ e, como desdobramento disso. Esta expressão, como um todo, presta-se a aludir, por meio da figura “abraço sem jeito”, a uma visão disfórica estereotipada da

¹ Baseamo-nos em Fiorin (1996), que desenvolve um excelente estudo acerca dos procedimentos enunciativos e enuncivos, e seus efeitos de sentido, nos processos de actorialização, temporalização e espacialização discursivas.

configuração do *consolo*, supostamente compartilhada pelo destinador e pelo destinatário. Este distanciamento e a referência ao estereótipo do consolo bastam para desestimular o ímpeto persuasivo (dissuasivo) do destinador, barrando, portanto, o progresso dos programas de manipulação. Na realidade, o *eu-narrador* efetua uma *contramanipulação*, na medida em que, ao construir um estereótipo disfórico daquele que consola, apresenta para o “você” uma competência negativa com a qual este não quer estar conjunto, o que, no caso desta letra, é suficiente para refrear o ímpeto dissuasório do “você”.

A tensão entre o estado de disforia do *eu-narrador* e a pretensão dissuasória do destinador se torna mais intensa nos três últimos versos da primeira estrofe, quando o *querer* de ambos se explicita. O primeiro deseja dar vazão ao sentimento disfórico pelo *choro*, e o segundo, conjuntar o primeiro com o *sorriso*, figura da euforia, neste texto. A tensão se resolve favoravelmente pela dominância do estado de disforia sobre o de euforia, dado que o destinador parece não reunir competência (*saber e poder*) para alterar a disposição anímica do destinatário.

No entanto, destinador e destinatário mantêm um *contrato fiduciário* que os coloca num domínio axiológico comum. Pelo menos é o que se pode constatar nos jogos de manipulação e contramanipulação mencionados. Isto se torna mais evidente ainda na segunda estrofe da letra. Nela, os atores invertem as funções narrativas: o “eu” passa a ser destinador persuasivo, e o “você”, destinatário. Isto é, o *eu-narrador* passa a apresentar os motivos que o colocaram no estado passional em que se encontra, com o intuito de convencer o destinatário quanto à justeza de seu estado de alma. Ora, o simples gesto persuasivo pressupõe a possibilidade do convencimento, pelo menos no imaginário do destinador, e este convencimento só se efetuará numa base axiológica comum, já dada ou construída no próprio discurso. Pelo uso da expressão de valor pronominal “a gente”, ficamos sabendo que tanto destinador como destinatário participam de um mesmo campo axiológico. Eles “sonhavam” conjuntamente e durante a “vida inteira”, até o momento da revelação da verdade. Estão disjuntos agora, mas só quanto à avaliação do estado de ânimo que o *eu-narrador* experimenta no presente da enunciação-enunciada.

Uma vez constatada esta base axiológica comum, o *eu-narrador* busca persuadir o “você” de que é legítimo o estado disfórico em que se encontra. Este episódio abre o texto para a suposição de que o destinador esperava o mesmo estado de ânimo no destinatário, em virtude do que supostamente viveram juntos, o que não acontece.

Nesta segunda estrofe, o *eu-narrador* explicita as razões que o fizeram ingressar no estado passional em que está. A estrofe gira em torno da modalidade do *saber*, uma vez que o *eu-narrador*, vendo-se em perspectiva, postado num tempo concomitante a um ponto no passado, apresenta-se como aquele que só “queria saber”, para, em seguida, num passado imediatamente anterior ao momento da enunciação, apresentar-se como aquele que “descobre”, portanto, como aquele que passa a *saber*. No entanto, o juízo cognitivo do sujeito revela uma realidade contrária à que ele, por pressuposição, esperava. Esta constatação gera, por sua vez, uma mudança no *ser* do sujeito.

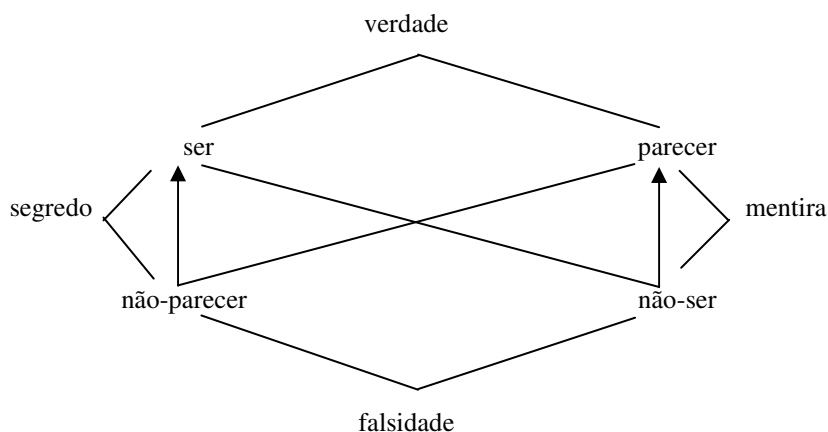
Diferentemente do que ocorre em *Carneiro*, em que o sujeito se apresenta projetado no futuro imediato como realizado, o *eu-narrador* de *Desembarque* volta ao passado para se ver como sujeito do *querer saber*. Em ambos os movimentos, quer em direção ao futuro, quer em direção ao passado, o *eu-narrador* constrói simulacros de si que são, ao mesmo tempo, determinantes do e determinados pelo estado passional presente do enunciador. Com efeito, o sujeito de *Carneiro* se via realizado num futuro imediato e não se questionava sobre o percurso que o levaria à conjunção desejada. Como vimos, o tempo que leva à realização plena deste sujeito, em sua imaginação, é um tempo acelerado, pois as ações se sucedem de modo precipitado, sem menção aos estágios intermediários. Este sujeito tinha sua realização como certa, o que o colocava no estado anímico confortável de *relaxamento*.

O sujeito de *Desembarque*, ao contrário, parte de uma constatação decepcionante: o estado juntivo esperado não se verificou. Por isso, projeta-se no passado, não mais como *relaxado e confiante* na realização do programa narrativo desejado, mas como sujeito que “queria” ver onde se encontravam “aqueles sonhos”, dos quais está disjuncto no momento da enunciação enunciada. Aqui, mais uma vez o emprego do pronome merece destaque. Ele serve para distanciar o enunciado da enunciação, criando um afastamento entre o enunciador e o objeto de sua fala “aqueles sonhos”, e erigindo, assim, um espaço próprio para o exercício da memória, como um próximo-distante, que, neste caso, é compartilhada pelo enunciador e pelo enunciatário do texto.

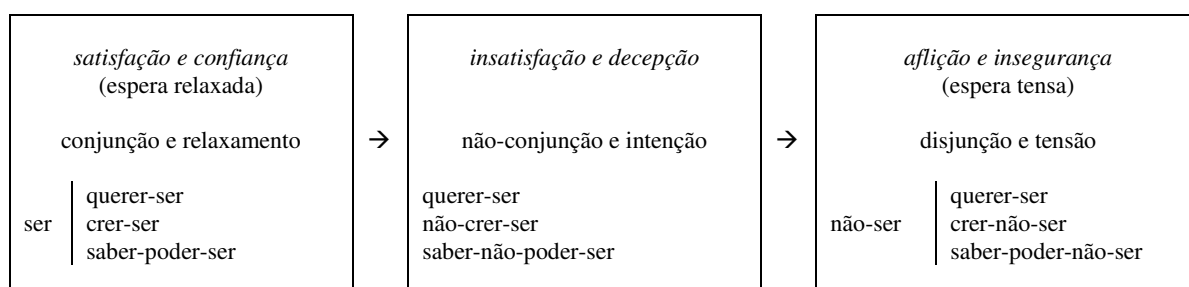
Note-se que, em *Ingazeiras*, o sintagma “meu sonho” constituía sujeito *intencional*, *fonte*, que, depois, se tornaria sujeito *do querer e da busca*, enquanto “aqueles sonhos”, em *Desembarque*, é objeto *intencionado*, *alvo*, pois seu enunciador “queria saber” onde eles se encontravam. “Meu sonho”, em *Ingazeiras*, é um elemento interno ao sujeito, enquanto “aqueles sonhos”, em *Desembarque*, é-lhe externo. E aqui os pronomes desempenham

papel fundamental: o “meu” aproxima o “sonho” do sujeito que enuncia; o “aqueles” distancia-o, colocando-o no espaço próximo-distante da memória, como vimos. Além disto, há que se destacar a forma singular do primeiro sintagma, que torna o sujeito compacto e uno, e a forma plural do segundo, que o faz difuso e numeroso, na medida em que cada objeto-valor define um sujeito que lhe é específico. Um concentra o sujeito, enquanto o outro o dispersa. Na passagem de uma letra para outra, temos uma mudança de fase em que o estatuto do sujeito se altera, passando de individual para coletivo. De fato, a figura “meu sonho”, em *Ingazeiras*, constitui metonímia de um actante individual, enquanto, em *Desembarque*, é o actante coletivo “a gente” que, no passado, mantinha uma relação juntiva com os “sonhos”.

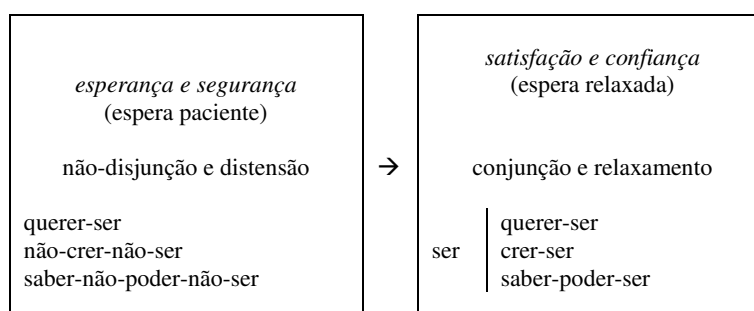
Do exposto, concluímos que o sujeito de *Desembarque* experimenta um estado de alma disfórico e, ao incluir o seu interlocutor no “a gente” coletivizante, dá a entender que ambos, interlocutor e interlocutário, deveriam estar comungando do mesmo estado de *insatisfação* e de *decepção*, uma vez que vêm descrevendo o mesmo percurso de *busca frustrada*. Com efeito, as promessas de realização futura não se cumpriram de imediato, embora o sujeito tenha realizado o programa de uso necessário (a *migração*) para viabilizar a conjunção desejada com o objeto-valor *sucesso*. Por isso, o sujeito se vê *frustrado* em suas expectativas e busca compreender o que aconteceu. Ele se encontra atordoado pela revelação de que o estado conjuntivo eufórico no futuro imediato não é da ordem do *verdadeiro* (*parecer / ser*), como havia imaginado, mas da ordem da *mentira* (*parecer / não ser*), como enfim se revelou. O estado de alma do sujeito de *Desembarque* decorre, assim, de sua atividade cognitiva epistêmica (seu fazer interpretativo) aplicada, depois de cumprido o programa de uso *imigração*, sobre o estado conjuntivo imaginado, que se revela, então, como sendo da ordem do *parecer* e do *não ser*, de acordo com o quadrado das modalidades veridictórias (GREIMAS e COURTÉS, ([1979], s/d, p. 488)), reproduzido abaixo.



Comparado com o sujeito de *Carneiro*, o de *Desembarque* não é mais o sujeito da *espera relaxada*, pois o quadro da conjunção futura sai do eixo da *verdade* e se desloca para o eixo da *mentira*. O sujeito, então, sanciona-se como *iludido* quanto às suas expectativas e ingressa no estado de *insatisfação* e de *decepção*. Em outros termos, de sujeito *satisfeito* e *confiante*, em *espera relaxada*, dotado de um *querer-ser*, um *crer-ser* e um *saber-poder-ser*, na letra de *Carneiro*, o sujeito de *Desembarque* torna-se um sujeito que *quer-ser*, *não-crê-ser* e *sabe-não-poder-ser*. Mas o estado passional do sujeito de *Desembarque* não pára por aí. Tendo seu estado conjuntivo futuro com o objeto-valor se revelado *mentiroso* e *ilusório*, o sujeito desta letra se vê afetado pela *aflição* e pela *insegurança da falta*, por conta da constatação de que está em disjunção com o objeto-valor e que a transformação que o poderia colocar em relação conjuntiva com ele não constitui tarefa fácil, como julgava a princípio. Na realidade, neste momento, a crise de confiança instaura-se no sujeito de estado, que passa a desacreditar não só de sua competência modal, mas também da competência do sujeito do fazer e da instância doadora dos valores. O quadro abaixo, composto a partir de Barros (1988, p. 64-65), mostra o percurso passional do sujeito que queremos fazer transitar de *Carneiro* para *Desembarque*.



Seguindo as indicações do quadro, podemos dizer que o sujeito de *Ingazeiras* e o de *Carneiro* se configuram como sujeito da *espera relaxada*, ainda que nesta segunda letra um núcleo de tensão mínima revele o surgimento de um sujeito de *espera paciente*, quando a figura de Deus intervém, na função de adjuvante. Em outros termos, o sujeito de *Carneiro*, ao considerar a presença recessiva da *probabilidade*, o *não-crêr-não-ser*, por conta da intervenção adjuvante de “Deus”, se reconhece disjuncto do objeto-valor e se encontra passionalmente *distenso*, pois *quer-ser*, *não-crêr-não-ser* e *saber-não-poder-não-ser*, como indica este outro quadro (BARROS, 1988, p. 64).

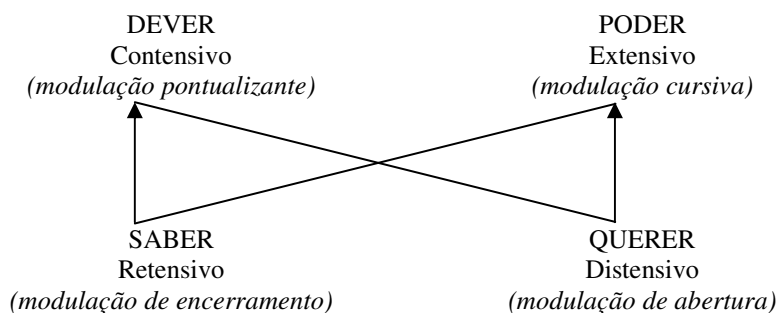


No entanto, como vimos, o estado de *relaxamento* é que prepondera em *Carneiro*, enquanto o estado de *distensão* apenas se insinua como probabilidade. Com isto, queremos dizer que a *não-disjunção* com o objeto-valor aponta para a realização do sujeito no futuro imediato, como probabilidade, distendendo-o e colocando-o em situação de *espera paciente*, estado em que ele, sujeito, se encontra esperançoso e seguro de sua realização futura. Porém, na letra de *Carneiro*, a presença deste estado é, como dissemos, residual. Ela tem como função reforçar a presença do estado extenso de *espera relaxada*, que domina a quase totalidade da letra.

No que tange ao sujeito de *Desembarque*, se comparado com os de *Ingazeiras* e de *Carneiro*, parece lícito dizer que ele se constitui a partir do julgamento que o faz transitar de um estado de crença para outro. Ou seja, é um *saber* sobre o seu estado conjuntivo desejado e projetado no futuro, mas não realizado, mesmo com a consecução do programa de uso *migrar*, que transforma o estado passional deste sujeito. Assim, o ser do sujeito se constrói a partir de um *saber*, que fecha um percurso, e de um *querer*, que abre o campo discursivo em busca de um outro *saber*.

Sem querer abusar dos esquemas, mas confiando no seu poder de sistematização e de sintetização, recorreremos ao quadrado semiótico que define os tipos de modulações

tensivas possíveis e sua correlação com as modalidades de base, apresentado em Greimas e Fontanille ([1991] 1993) e reapresentado, com ligeiras alterações, em Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001).



Com efeito, o sujeito de *Desembarque* se configura provido de um *saber*, mas desprovido de outro. Isto é, como sujeito que descobre que a instauração imediata do estado conjuntivo futuro imaginado em *Carneiro* não passava de *ilusão*, ele está dotado de um *saber* sancionador, típico da modulação de encerramento, que aponta para a dimensão do *dever* contensivo, deontológico. Mas, como sujeito que *quer saber* as razões pelas quais a conjunção desejada não se efetuou, ele é sujeito do *querer saber*, *saber* do qual está desprovido. Este *querer*, por sua vez, caracteriza-se pela modulação de abertura, que aponta para a dimensão do *poder* extensivo, estabelecendo, assim, um percurso modal em cujo fim está a aquisição da competência necessária para o sujeito *fazer*.

Dotado do *saber* verdadeiro acerca do estado disjuntivo disfórico pós-migração, o sujeito de *Desembarque* não se coloca mais como destinatário que espera do destinador, pressuposto pelas outras duas canções já analisadas, a sanção positiva que lhe era devida, simplesmente porque ela não veio, apesar de ele ter cumprido sua parte no contrato com o destinador. Então, o sujeito se decepciona, se deixa tomar pela aflição e pela insegurança, e pode, como assinala Greimas (1983, p. 225-246), revoltar-se contra a fonte doadora de seus valores, que identificamos seminalmente, em *Ingazeiras*, como sendo “o sul, a sorte, a estrada” e, de modo mais explícito, em *Carneiro*, como sendo o mercado brasileiro de produção e consumo de canções de *sucesso*, figurativizado isotopicamente nesta última letra por “videotapes”, “revistas supercoloridas” e “minha voz”². Esta relação de

² Estas duas letras já nos fazem vislumbrar a fonte doadora dos valores do sujeito que acompanhamos. Trata-se da referência ao universo pop da canção de consumo e, dentro dele, precisamente, ao posicionamento dos tropicalistas. Para isto, basta vermos duas canções de Caetano Veloso, *Alegria, alegria* e *Superbacana*, que mantêm relações de intertextualidade entre si e reconstruem, cada uma a seu modo, o universo da cultura pop

intertextualidade e interdiscursividade vai se patenteando ao longo do exame das outras canções selecionadas para análise.

Em síntese, o sujeito de *Desembarque* ocupa um ponto específico no percurso cognitivo-passional do sujeito cuja identidade se vai forjando nas três canções até aqui analisadas. A constituição desta identidade, por sua vez, caminha *pari passu* com o desdobramento do percurso da configuração da *imigração*. Trata-se da identidade de um enunciador que fecha uma etapa de seu percurso, aplicando sobre ela um fazer interpretativo, isto é, sancionando, pelo *saber*, seu passado recente de sujeito *iludido*. É exatamente esta conjunção com o *saber* que instaura o atual estado de ânimo do sujeito³. Entretanto, o enunciador desta canção, ao *querer* entrar em conjunção com outro *saber*, também abre seu campo discursivo, potencializando dialogicamente a resposta que será simulada em *A palo seco*.

Como vimos na análise de *A palo seco*, o seu enunciador, motivado por uma situação de interlocução direta imaginada por ele, responde à pergunta formulada por seu interlocutário, que deseja *saber* por onde o enunciador andava no tempo em que ele, interlocutário, “sonhava”. O enunciador desta letra parece estabelecer, nesta perspectiva, um diálogo de natureza algo polêmica com o de *Desembarque*, revelando, no nosso entendimento, o outro modo de ser possível do sujeito perante a constatação que o *saber* verdadeiro lhe proporcionara, após a qual se instaurara a crise de confiança. No lugar da *tristeza* e da *prostração de ânimo*, experimentados pelo sujeito de *Desembarque*, que pode resultar no estado da “‘paixão’ distensa da resignação” (BARROS, 1988, p. 66), o sujeito de *A palo seco* propõe uma reação.

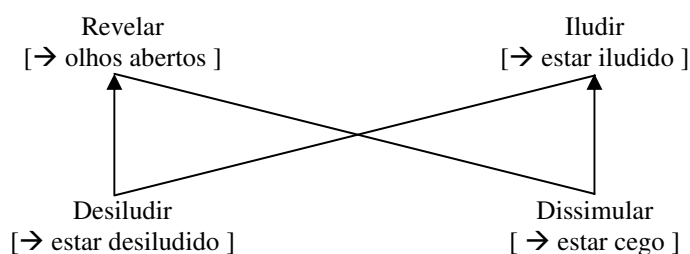
Com efeito, Greimas (1983) prevê três percursos que levam ao relaxamento da situação tensa provocada pela falta de confiança, ou falta fiduciária. Ou o sujeito qualifica-se como sujeito do *querer-fazer* bem ou mal a um *anti-sujeito* ou a um *destinador* para reparar a falta, por meio, por exemplo, do caso extremo da *vingança*; ou o sujeito volta a acreditar perfazendo o caminho *crer-não-ser* → *não-crer-não-ser* → *crer-ser*; ou o sujeito

pelo emprego de muitas de suas figuras, dentre as quais destacamos “bancas de revista” e “televisão”, além do prefixo “super”. Tais figuras, ao lado do prefixo, valem aqui pela relação que se pode postular com “videotapes” e “revistas supercoloridas”. As letras das canções se encontram nos anexos.

³ O fazer interpretativo acerca do objeto-valor “sul” é um dos elementos que vai nutrir o saber do sujeito que se encontra esparsos em numerosas canções, dentre as quais destacamos *Curta metragem* (de Rodger Rogério e José Evangelista (Dedé)), constante do *long play Pessoal do Ceará: meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem*. Nesta canção, debreada em terceira pessoa, à maneira de um relato noticioso, o enunciador pinta um quadro disfórico de uma megalópole e fala de duas possíveis atitudes diante dele: “a ação de mudar”, reativa, portanto, e a atitude de “se desculpar”, ou de *resignação*, avaliada como “melhor” pelo enunciador. A letra está nos anexos.

prolonga o estado da *aflição*, podendo tornar-se um *resignado*. Em *A palo seco*, pelo que vimos, o sujeito esboça uma reação, que não se configurará como *vingança* propriamente dita, mas como um ajuste de contas quanto ao universo axiológico do destinador, e se volta contra o possível estado de *resignação* ensaiado pelo sujeito de *Desembarque*. Além disto, o sujeito de *A palo seco* também não pode ser encarado como um sujeito que volta ao estado de crença anterior, agora abalada. Ele, na verdade, muda de crença.

Neste ponto da análise, cabe a inserção de um outro quadrado semiótico (FONTANILLE e ZILBERBERG, [1989] 2000, p. 270), justificada, cremos, pela feliz coincidência da figura nele utilizada para representar a ação de *revelar*, que é a mesma figura presente em *A palo seco*: “olhos abertos”.



De acordo com o quadrado acima, o *saber* sancionador fecha o percurso anterior do sujeito e, ao mesmo tempo, gera um sujeito *desiludido*, que passa a estar, doravante, de *olhos abertos*, momento em que a realidade se revela em sua verdade (*parecer e ser*). O quadrado, então, mostra o percurso do sujeito quanto aos seus estados de crença. Primeiramente, como sujeito que *está iludido*; em seguida, como sujeito que *está desiludido*; e, finalmente, como sujeito desperto, como que saído de um “sonho”, um sujeito que está de *olhos abertos*, pelo menos quanto à sua própria avaliação.

Diante do exposto, pensamos poder concluir que, do ponto de vista aspectual, *Desembarque* descreve, na constituição da identidade cognitivo-passional do sujeito que estamos acompanhando, a transição da terminatividade, fechamento de um processo-fase, para a incoatividade, abertura de outro. Em termos de sintaxe tensiva, esta canção apresenta-se, ao mesmo tempo, como *parada da continuação* e *parada da parada*, isto é, como uma *contenção* do fluxo tensivo-fórico entre o sujeito e o objeto do desejo e entre o sujeito e o destinador dos valores (*contenção* esta responsável pela *insatisfação* e pela *decepção* do sujeito), seguida de uma *distensão*, quando se dá a retomada do fluxo tensivo-fórico suspenso pelo *saber* sancionador. Esta retomada *emissiva* tem como meta, nesta

letra, o *saber* sobre as razões da não realização do programa principal: a conjunção com o *sucesso*.

Enfim, *Desembarque* se articula com *A palo seco* na medida em que entre elas se estabelece um diálogo, pois o sujeito de *A palo seco* elege como interlocutário o sujeito *abatido* de *Desembarque* e tenta infundir-lhe o desejo da reação contra os “responsáveis” pelo estado de *desilusão* que experimentam. Um e outro sujeito, portanto, respondem diversamente a este estado de alma. O sujeito de *Desembarque* tende para a *resignação*, enquanto o de *A palo seco* se *desespera* e propõe uma atitude de afirmação identitária. Este último vai, então, se constituir ao mesmo tempo *por negação e por afirmação*, dizendo *eu sou alguém que*, mas também *eu sou alguém que não* (secção 3, capítulo 2). O sujeito de *A palo seco* começa, assim, a apartar-se do destinador de seus valores e afirmar-se como sujeito de paixões tensas. Depois de sua “experiência com coisas reais”⁴, a promessa de conjunção plena no futuro imediato e a *assimilação* imaginada com o lugar do outro, para onde *migra* o sujeito que acompanhamos, e, conseqüentemente, a *assimilação* com este outro, revelam-se produtos da *ilusão*. O que vigora é a *segregação*, ou, na melhor das hipóteses, um processo de *agregação* (secção 1.3., capítulo 2), pelo menos na avaliação do sujeito que começa a esboçar-se em *A palo seco*. Por isso, este sujeito reage, sobretudo denunciando e provocando a instância doadora dos valores que dera sentido (direção) à sua *busca*. Daí, no nosso entendimento, as constantes referências nos textos dos cearenses, sobretudo nos de Belchior, ao universo literomusical brasileiro, ao Tropicalismo e, com mais intensidade, ao principal mentor deste movimento: Caetano Veloso.

É exatamente na transição de *Desembarque* para *A palo seco* que se depreende uma mudança na estratégia discursiva do sujeito que acompanhamos. Se, por um lado, em *Ingazeiras* e *Carneiro*, temos um sujeito em vias de se constituir como tal, um sujeito que elege preponderantemente os valores *emissivos*, que dão saliência à continuidade, por outro lado, em *Desembarque*, temos um sujeito que sofre os efeitos da descontinuidade, dos valores *remissivos*. No primeiro caso, trata-se de um sujeito que acredita na *conjunção*, na *inclusão*, na *assimilação*, enfim, nos valores da *mistura*, doados pelo destinador, enquanto, no segundo caso, o sujeito descrê destes valores e procura entender o que aconteceu. É o sujeito que se forja a partir de *A palo seco* que detém a explicação para o ocorrido e que apresenta, como forma de reação, a operação de *triagem*, sua estratégia enunciativa. Ao

⁴ Passagem de *Alucinação*, canção gravada por Belchior em LP homônimo, no ano de 1976, que analisaremos mais adiante.

contrário do sujeito de *Ingazeiras* e de *Carneiro*, que apostam nos *valores de universo*, em que *intensidade* e *extensidade* correlacionam-se conversamente⁵, valores estes doados pela instância de manipulação, o sujeito de *A palo seco* seleciona predominantemente os *valores de absoluto*, segundo os quais *intensidade* e *extensidade* mantêm entre si uma relação inversa, isto é, quando mais intensidade pede menos extensidade e vice-versa (secção 1.3., capítulo 2). O sujeito de *A palo seco*, então, se apresenta *intensamente* mobilizado em suas emoções (ao modo de um *não-sujeito*), reage de maneira apaixonada e opta pela operação de *triagem*, uma vez que, para ele, o aumento da *intensidade* caminha em paralelo com a diminuição da *extensidade*.

O sujeito de *A palo seco*, enfim, concentra-se e tende para a eleição de poucos, mas intensos e definitivos valores, constitutivos de sua identidade. Nesta canção, um sujeito começa a se erigir como um antípoda do Tropicalismo, por operar com a *triagem* e tender, em consequência disto, para os *valores de absoluto*. Pelo menos, é o que se pode concluir, se vigorar a descrição da atitude deste movimento cultural, na sua ordem extensa, como a atitude que visa a:

*promover a **mistura** ou, em outras palavras, salientar que a canção brasileira precisa do bolero, do tango, do rock, do rap, do reggae, dos ritmos regionais, do brega, do novo, do obsoleto, enfim, de todas as tendências que já cruzaram, continuam cruzando ou ainda cruzarão o país em algum momento de sua história. Aparentemente irresponsável – ou até leviano – pela falta de critério seletivo, na verdade o gesto tropicalista pressupõe o gesto bossa-nova. Aquele **assimila** enquanto este faz a **triagem**. Ambos são gestos extensos que tendem a perdurar na cultura brasileira como dispositivos de regulação da nossa produção cultural (destaques nossos). (TATIT, 2005, p. 211)*

Se assim é, então, em *A palo seco*, o sujeito esboça um gesto mais bossa-nova que tropicalista. É claro que o gesto deste sujeito nada tem a ver com a triagem técnico-musical operada pela Bossa Nova, tal qual a descreve Tatit (2004), mas com a triagem de conteúdos, que vem fazer face à mistura patrocinada pelo Tropicalismo. Neste sentido, é sintomático que o sujeito de *A palo seco* “grite”, dentre outras coisas, numa manifestação de emoção de *intensidade* forte, e “em Português”, que “um tango argentino” lhe “vai bem melhor que o blues”. Ele opta por um gênero, ou seja, *tria* a *mistura* levada a efeito pelos tropicalistas e *intensifica* sua relação afetiva com o valor produzido pela triagem, tanto com os valores eufóricos quanto com os que lhe são contrários, o que acaba por produzir

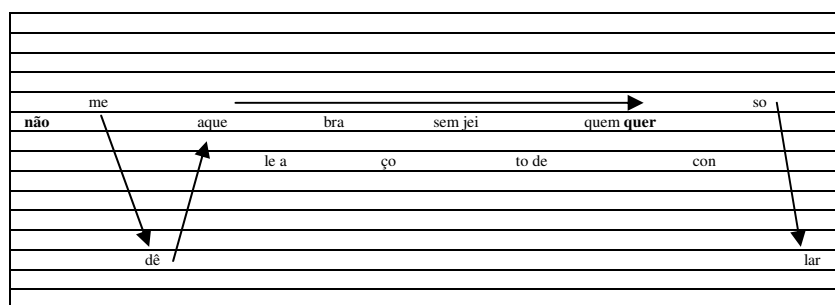
⁵ Cumpre lembrar que “meu sonho”, em *Ingazeiras*, vai crescendo em *extensidade* e se tornando cada vez mais intenso.

uma polarização. É fácil constatar isto pois, na opção levada a efeito, evocam-se as conotações da latinidade, como qualidade de um povo de “sangue quente”, de emoção reativa, tendente ao trágico, na referência a “tango argentino”, constitutivas do valor para o sujeito, em oposição ao temperamento fleumático, menos apaixonado dos anglo-saxões, e até melancólico, pela alusão ao “blues”, temperamento este que vai se configurando como antivalor para o sujeito. Esta oposição reflete as duas faces do sujeito que acompanhamos: a *resignada* e *triste*, que se apresenta em *Desembarque*, e a *apaixonada*, *reativa* e *revoltada*, de *A palo seco* e outras canções.

Em suma, o sujeito de *A palo seco* seleciona seus objetos-valor, concentra-se pela triagem, afirmando, ao mesmo tempo, *ser alguém que* e *ser alguém que não*. Ele se comporta à maneira do sujeito “traído” em suas expectativas e enceta uma relação preponderantemente polêmica com o destinador de seus valores, com o qual mantinha, segundo seu simulacro interno, uma relação exclusivamente contratual. O sujeito que começa a se esboçar em *A palo seco* não apenas toma consciência de que o contrato presumido por ele ou não existia ou não foi cumprido, tal como constatou o sujeito de *Desembarque*, mas também leva a efeito a negação da confiança e, pelo desejo de polemizar com a instância de doação de seus valores (mais claramente expressa em algumas canções ainda a serem analisadas), parece querer implementar a *liquidação da falta*, pelo programa da *revolta*. Este sujeito passa de sujeito de estado para sujeito do fazer, na medida em que o desejo intenso de reação, provocado pela *desilusão*, pela *frustração* e pelo *desespero*, confere-lhe um *poder-fazer* que o torna competente para a *performance da revolta* (GREIMAS, 1983, p. 240).

Da melodia

O alongamento da sílaba inicial do primeiro verso, cantada na região do agudo, já sugere a opção pela desaceleração passionalizante que vai caracterizar extensamente *Desembarque*. O sujeito desta canção, como vimos, se antecipa ao enunciatário para dissuadi-lo de tentar confortá-lo, pois ele, enunciador, está decepcionado e triste, por constatar-se um *iludido*, e quer dar vazão a seu estado passional. Este sujeito experimenta um estado de alma disfórico em decorrência da constatação da disjunção com os “sonhos” e, pela frase imperativa, estabelece uma *parada* na relação com o sujeito consolador. Nesta canção, portanto, predominam os valores *remissivos*, quer nas relações objetais quer nas subjetais, e a melodia dá claros sinais disso. Analisemos o primeiro segmento.

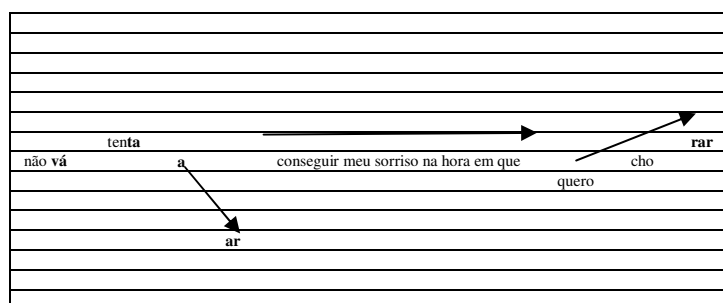


A primeira sílaba, já o dissemos, tem uma extensão considerável, se a compararmos com as outras destes primeiros versos. Ela dura, pelo menos, cinco vezes mais que as duas subsequentes. Esta demora no advérbio de negação, cantado na região do agudo, além de chamar a atenção para si, tem o poder de instaurar certo grau de passionalização, na medida em que a sustentação de uma nota, sobretudo quando ela tende para o agudo, requer certo esforço físico daquele que a emite. Assim, a duração e o tom relativamente alto em que o advérbio é cantado servem para destacar o conteúdo disfórico da disjunção virtualizante e o estado de alma do sujeito enunciador, tematizados na letra. O sujeito desta canção atua, como se vê, refreando o ímpeto do enunciatário que o quer confortar e, para isto, se mostra decidido, pois, ao marcar o percurso melódico com a elevação mínima de um semitom, acentua o descenso de oito semitons seguinte, de caráter eminentemente asseverativo. Com este salto intervalar em direção ao grave, o ato de fala ganha força, e a frase imperativa negativa e, no seu interior, o advérbio de negação, se tornam ainda mais contundentes. É o estado de alma disfórico do enunciador que se impõe neste momento, fazendo o enunciatário conter qualquer esboço de reação.

Em seguida, um novo salto intervalar faz a melodia voltar ao tom inicial. O começo da canção vê-se assim marcado por saltos intervalares, que, aliados à duração, conferem um tom passional a *Desembarque*. Logo após estes dois saltos intervalares, a melodia transcorre no plano horizontal, promovendo a tematização interna, exatamente numa passagem da letra em que um “aquele” aparece debreando o discurso e permitindo que o enunciador fale de um tipo de abraço, estereotipado e sem efeito, que faz parte do conhecimento partilhado. Neste ponto, o enunciador contrasta a singularidade do momento vivido por ele com os modos convencionais de consolação, por isso investe preponderantemente na passionalização melódica para caracterizar o vivido, mas concede espaço para a tematização melódica quando fala dos modos convencionais de consolação.

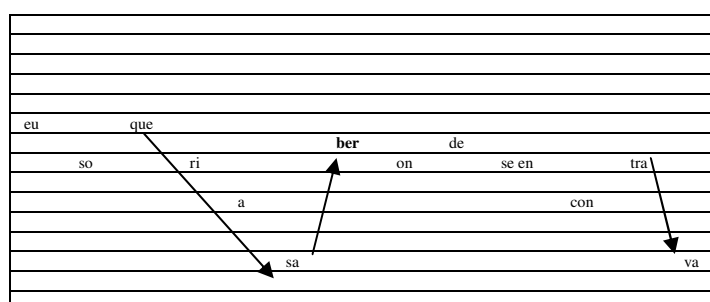
Este primeiro segmento, no entanto, termina com um salto de oito semitons em direção ao grave, exatamente como começou. Este descenso tonal marca a presença da fala na canção e confere ao trecho um tom asseverativo-categórico, que reforça o ato de fala nele realizado. Em outras palavras, o sujeito mostra-se certo do que diz e decidido quanto ao ato ilocucionário que pratica.

Os três versos seguintes se desenvolvem na parte média do campo tonal, com poucas variações. Com exceção do alongamento da última sílaba de “tentar”, configurada em descensão tonal, todas as sílabas restantes são entoadas com variação de no máximo três semitons, numa clara valorização da horizontalidade melódica. Nestes versos, a passionalização extensa se vê assegurada apenas pelo alongamento das sílabas negritadas (“vá”, “tar” e “rar”). As sílabas da seqüência “conseguir meu sorriso na hora em que eu que” são pronunciadas num mesmo tom e rapidamente, para caber dentro do mesmo tempo rítmico do segmento anterior. Todo este segmento, portanto, recebe um tratamento basicamente figurativo e termina com uma leve ascendência final, cuja sílaba se alonga, indicando a continuidade do dizer.

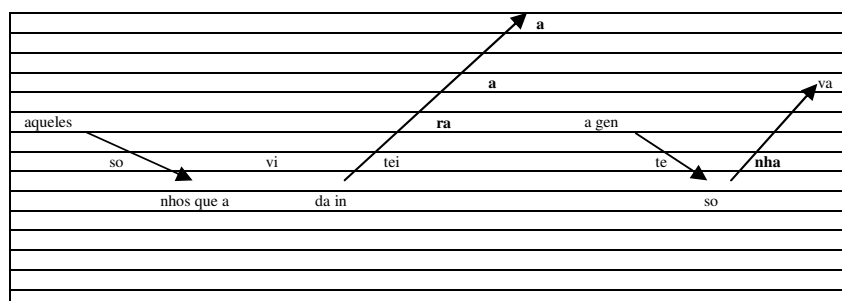


Em seguida, o mesmo movimento melódico se repete na reiteração dos versos da primeira estrofe.

Na segunda parte da canção, há uma maior exploração do campo de tessitura tonal.

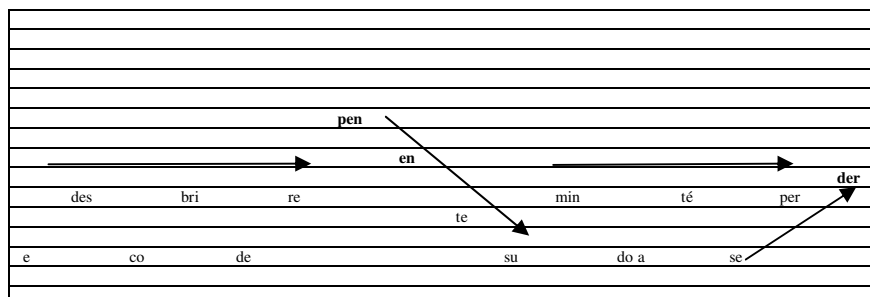


O segmento acima espria-se num intervalo de oito semitons, que caminha do médio para o grave. Por trata-se da explicitação das razões que colocaram o sujeito no estado passional de *tristeza*, relatado na primeira parte, este segmento constitui a continuação melódica do trecho anterior que terminou em pequena elevação tonal. Também por esta razão, ele assume as inflexões típicas da fala, com dois descensos, um medial e outro final. O medial se configura numa gradação cuja diferença máxima não ultrapassa três semitons. Logo após, a sílaba tônica de “saber” retorna à faixa média de tonalidade num salto de seis semitons. Este salto intervalar, acompanhado do alongamento da sílaba “ber”, constitui um elemento de leve passionalização, num trecho marcado preponderantemente pela melodia entoativa. O investimento na figurativização continua a ser característica dominante na parte final, uma vez que a canção prossegue na região média, onde se encontra o advérbio da oração subordinada, que, na fala, recebe destaque prosódico. Em seguida, o trecho conhece acentuado descenso. A frase, no entanto, não termina aqui, apesar do tom asseverativo desta passagem, pois falta-lhe o objeto sobre o qual incide a pergunta do sujeito, que virá no segmento seguinte.

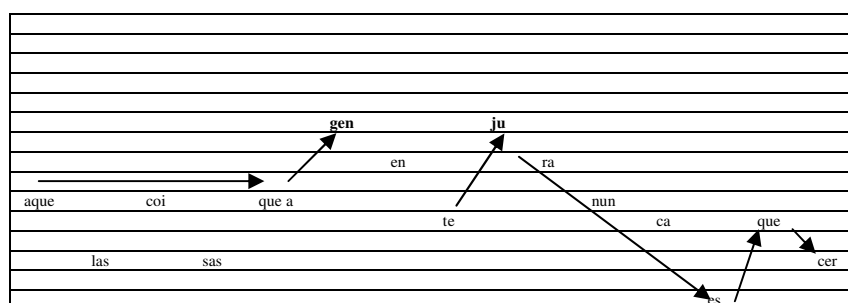


Este é o trecho de maior amplitude tonal da canção. Constrói-se a partir do médio-agudo em leve gradação descendente, para depois subir em direção à nota mais aguda, percorrendo um total de dez semitons e graduando os estágios mais agudos pelo alongamento da última vogal do adjetivo “inteira”. Este alongamento vocálico em direção ao agudo, além de sugerir a duração do período em que o “sonho” fora nutrido e representar um inequívoco investimento passional, vai se opor ao alongamento da vogal tônica que se verifica em “de repente”, no segmento seguinte. Isto porque, se, do ponto de vista aspectual, podemos dizer que o conteúdo de “inteira” se opõe ao de “de repente”, já que o primeiro tem valor cursivo, e o segundo, valor pontual, então podemos dizer que o

movimento ascendente, no primeiro caso, e descendente, no segundo, reforçam tal oposição. O segmento acima termina com uma ascendência que indica a continuidade do discurso e instaura a espera pelo seguinte, com o qual se articula contrastivamente.



O contraste entre estes dois segmentos se evidencia pela região do campo tonal em que ambos se desenvolvem. Enquanto o segmento anterior ocorre na faixa que vai do médio para o agudo, este se restringe quase que completamente ao espaço do grave, com a exceção significativa da sílaba tônica de “de repente”. Ela migra para a região médio-aguda, vê-se alongada e cai dois semitons. A gradação tonal descendente continua na passagem para a última sílaba do advérbio e a primeira do verbo. Ora, este descenso tonal contrasta claramente com a ascendência em direção à nota mais aguda verificada no segmento anterior. Ele corresponde à tomada de consciência do narrador, a instauração do *saber* do sujeito sobre sua condição de *iludido*, saber este responsável pelo estado de alma em que ele se encontra. Como o objeto do *saber* não foi anunciado, e, portanto, ainda resta o que dizer, este segmento termina numa elevação tonal, que prepara os seguintes.



ju	ju		
ra	ra		
nun	nun		
ca	que	ca	que
	cer		cer
	es		es

O primeiro destes dois últimos segmentos constitui a continuidade do anterior e apresenta, na sua primeira metade, quase o mesmo perfil melódico. Ele se desenvolve na região grave do espectro tonal da canção, com duas migrações para a faixa médio-aguda, que recaem sobre as sílabas tônicas do dêitico “a gente” e do verbo “jura”, sinalizando certo investimento passional. Este segmento termina, no entanto, com uma descensão final, bastante acentuada até a primeira sílaba de “esquecer”, e reforçada pelo descenso final que marca a tônica deste verbo.

O último verso desta seqüência (“jura nunca esquecer”), de caráter conclusivo e tom asseverativo, ainda é reiterado duas vezes, no fechamento da canção, num movimento de concentração melódica que, a nosso ver, desacelera a canção e aponta para um centro de atenção no qual o sujeito se fixa. Trata-se da *revelação*, comentada na análise da letra, que faz o sujeito *saber* do estado de *ilusão* no qual vivia. Por isto, o tratamento melódico dedicado a *Desembarque* investe na passionalização, com um forte viés figurativo, pois na letra um sujeito se apresenta *decepcionado*, sendo que a sua imersão neste estado passional é acarretada pela aquisição de um *saber* sancionador. Se verificamos elementos de tematização em *Desembarque*, eles são apenas residuais e cumprem a função básica de desaceleração do fluxo melódico. Então, podemos dizer que esta canção se caracteriza fundamentalmente pela dominância do tratamento passional-figurativo, nesta ordem.

4.2. Aguagrande

A primeira vez que eu vi São Paulo
 Da primeira vez que eu vim São Paulo
 Fiquei um tempão parado
 Fiquei um tempão parado
 Esperando que o povo parasse
 Esperando que o povo parasse

Enquanto apreciava a pressa da cidade
 A praia de Iracema
 Veio toda em minha mente
 Me banhando da saudade
 Me afogando na multidão
 Eu vim São Paulo
 Se afogando na multidão
 Eu vi São Paulo

Janeiro e nada
 Fevereiro e nada
 Marçabril e água grande despencou
 Um aviso de chuva me chamou
 Marçabril e água grande despencou
 Um aviso de chuva me chamou

Adeus São Paulo
 Está chovendo pras bandas de lá
 Também estou com pressa
 Está chovendo pras bandas de lá

(Ednardo e Augusto Pontes, in: *O Romance do Pavão Misterioso*, 1974)

Do título

Aguagrande é um título que, de saída, sugere a isotopia discursiva que define o tema deste texto. Trata-se da chegada da estação chuvosa no Nordeste brasileiro. No entanto, também equivale à lembrança do lugar de origem, na medida em que “A praia de Iracema” *banha e afoga* o sujeito que dela está distante, à maneira de uma cheia. O sema *líquido*, já contido no título desta canção, vai funcionar como conector de duas isotopias: a da estação chuvosa e a da lembrança saudosa do lugar de origem.

No que tange à grafia do título, vale destacar que o sintagma *água grande* vem escrito sob a forma de um composto, em que a intensidade dos acentos de cada componente sintagmático se deixa modular em função do acento principal da forma

composta. Isto é, em vez de dois itens lexicais foneticamente autônomos, tem-se uma única palavra paroxítona, obtida por composição.

Esta forma gráfica nos faz pensar mais uma vez em João Cabral de Melo Neto, cujo poema *Rios sem discurso*, trata, entre outras coisas, da intermitência dos rios nordestinos no período da seca⁶. Neste texto, o autor pernambucano sugere o que o título desta canção parece realizar, isto é, reatar ou refazer tanto o fio do discurso quanto o do rio, pela intervenção de uma cheia. Este propósito parece ter sido alcançado com o título *aguagrande*, em que se verifica uma motivação semi-simbólica entre expressão e conteúdo. A expressão resulta da *ligação* de duas palavras, como vimos, e o conteúdo da letra, sumarizado no título da canção, trata da *ligação* do sujeito com sua terra natal, primeiro pela lembrança (“praia de Iracema”, que “banha” e “afoga” – isotopia *líquida*), depois pelo desejo e a pressa de voltar, em consequência da chuva que caíra (isotopia *líquida*).

Outra forma composta reforça o que dissemos. Trata-se do “marçabril”, referência aos meses da chuva no Ceará. Temos neste aglutinado, mais uma vez, a presença dos semas *líquido* e *ligação*, este operando a motivação semi-simbólica acima mencionada. Contudo, poderíamos ir mais longe, identificando nesta seqüência uma outra possibilidade de leitura, sobretudo para o ouvinte da canção que não acompanha o texto escrito. O composto em foco pode ser interpretado, pela maneira como é cantado, como correspondendo ao sintagma *mar se abriu*, no qual novamente se confirma a presença da isotopia *líquida*, e, pelas conotações que dispara a forma verbal *abriu*, quiçá também poderia vir à cena a isotopia da *ligação*.

Pelo exposto, julgamos poder afirmar que o *líquido* é o elemento que (re-)instaura a *ligação* entre os diversos actantes desta canção. Na ausência dele, o que vigora é o estado de *des-ligação*, sobretudo entre sujeito e objeto. Em termos de sintaxe tensiva, o *líquido*, nesta letra, parece operar como elemento responsável por restabelecer o fluxo tensivo-

⁶ Considerando que a citação do poema pode ser importante para a compreensão do que dizemos aqui, passamos a transcrevê-lo a seguir: *Quando um rio corta, corta-se de vez / o discurso-rio de água que ele fazia; / cortado, a água se quebra em pedaços, / em poços de água, em água paralítica. / Em situação de poço, a água equivale / a uma palavra em situação dionísia: / isolada, estanque no poço dela mesma, / e porque assim estanque, estancada; / e muda porque com nenhuma comunica, / porque cortou-se a sintaxe desse rio, / o fio de água por que ele discorria. // O curso de um rio, seu discurso-rio, / chega raramente a se reatar de vez; / um rio precisa de muito fio de água / para refazer o fio antigo que o fez. / Salvo a grandiloqüência de uma cheia / lhe impondo interina outra linguagem, / um rio precisa de muita água em fios / para que todos os poços se enframem: / se reatando, de um para outro poço, / em frases curtas, então frase e frase, / até a sentença-rio do discurso único / em que se tem voz a seca ele combate. (MELO NETO, 1994, p. 350-351)*

fórico que liga sujeito e objeto-valor. Ou seja, antes de sua intervenção, o que domina no texto é o estado de descontinuidade.

Da letra

Nesta letra, um sujeito relata seu primeiro contato com o lugar que o fez imigrante. Aqui pouco importa se o ponto para o qual o sujeito migrou não é o mesmo referido em *Carneiro*: “Rio de Janeiro”. Importa, sim, a sua relação de estranhamento para com este lugar e seu estado de inação (“fiquei um tempão parado”), tomados em perspectiva pelo sujeito da enunciação enunciada.

Do ponto de vista discursivo, verificamos o mesmo adensamento do efeito enunciativo que encontramos em *A palo seco*, *Ingazeiras*, *Carneiro* e, em menor escala, *Desembarque*. Nestas canções, o enunciador reporta-se a um passado ou a um futuro hipotético para, em seguida, ir aproximando do centro discursivo o presente da enunciação, criando assim a já mencionada sobreposição dos planos de comunicação descritos por Tatit (1987), que confere um valor de “verdade” e de “realidade” ao que está sendo dito e serve para cooptar o ouvinte como interlocutor da interação simulada.

Havendo concluído o programa de uso *migrar*, o sujeito desta letra restabelece a relação entre um *aqui* e um *lá*. Mas agora de modo invertido. Antes de *migrar*, o *lá* era, em *Carneiro*, o lugar onde estavam os objetos-valor com os quais o sujeito desejava conjuntar-se. Era promessa de realização plena, espaço eufórico, espaço em que o sujeito julgava realizar seus “sonhos”, e o *aqui*, lugar não axiológico, nem eufórico nem disfórico. Identificamos, apenas, duas passagens, em *Carneiro*, que poderiam nos persuadir a matizar esta afirmação. A primeira delas diz respeito à referência a “Deus”, tomada como um ponto de dúvida do sujeito quanto ao sucesso do seu empreendimento, e, em consequência, quanto ao valor eufórico do lugar para onde vai. No entanto, e é o que fizemos, esta menção pode ser interpretada também como a interferência de um *adjuvante*, que finda por constituir um reforço no *poder* do sujeito que *migra*. A segunda, que pode nos fazer atribuir um caráter não-eufórico ao lugar de origem, é a passagem em que o sujeito diz “as coisas vêm de lá”, uma vez que, por oposição, esta expressão sugere que o *aqui* não tem as coisas que o sujeito deseja. Mas, na nossa avaliação, essas passagens não chegam a configurar um quadro disfórico, nem para o *lá* nem para o *aqui*.

Com efeito, em *Carneiro*, ocorre a predominância do estado eufórico do sujeito, que foca intensamente seus objetos de desejo, visa a empreender o processo da *busca* e vê, como condição para sua realização plena, a necessidade de *migrar*. O sujeito de *Carneiro* está tomado pela certeza da conjunção futura e, antecipadamente, a vive, não sobrando espaço em seu universo passional para qualquer sentimento disfórico. Este só se faz presente no momento do *des-embarque*, em que o sujeito que acompanhamos vê seus “sonhos” confrontarem-se com a realidade “daquelas coisas que a gente jura nunca mais esquecer”, revelada abruptamente. Às perguntas deste sujeito e ao seu estado de *prostração de ânimo*, de profunda *tristeza*, responde o sujeito de *A palo seco*, propondo a reação apaixonada.

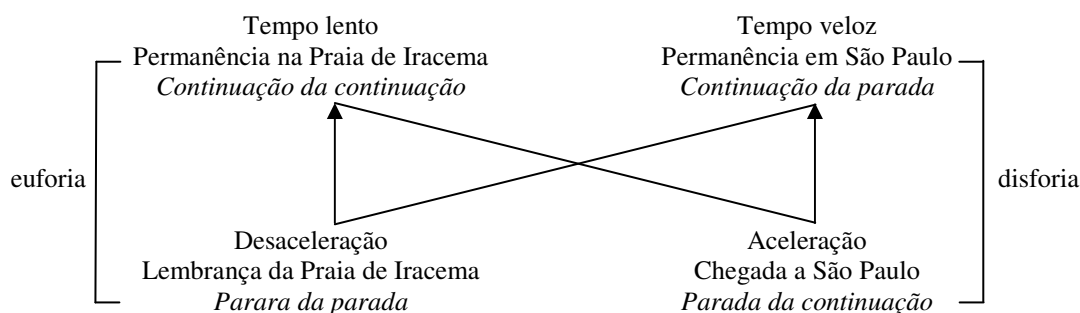
Desse modo, qualquer sombra de disforia no sujeito que acompanhamos apenas começa a se delinear após o término do percurso que o leva ao lugar do outro, isto é, quando o *lá* e o *aqui*, de *Carneiro*, tornam-se, respectivamente, o *aqui* e o *lá*, de *Aguagrande*. É pelo contraste entre o que esperava no *lá* e o que encontrou quando o *lá* se tornou um *aqui* que o sujeito reavalia seu universo axiológico e passa a ver o lugar de origem como eufórico, por oposição ao lugar do outro, que se revelara “de repente” disfórico. Surge, assim, a outra face “reativa” do sujeito que acompanhamos, a face do sujeito que, ao contrário do de *A palo seco* (que ecoa em *Como nossos pais* dizendo “Eu vou ficar nesta cidade / não vou voltar pro sertão”) corresponde à do “amigo que embarcou comigo, cheio de esperança e fé” e que “já se mandou” (*Tudo outra vez*)⁷.

Voltando a *Aguagrande*, que, debreada em primeira pessoa, começa por opor dois actantes em função da categoria do *andamento*, podemos dizer que ela denuncia o descompasso e a conseqüente falta de fluxo tensivo-fórico entre sujeito e objeto, num dado momento do passado. O *tempo* do sujeito *eu-narrador* é um tempo *desacelerado*. Sabemos disto não apenas pela descrição do estado de inação em que o sujeito se vê (“fiquei um tempão parado”) ou pelo estado de desaceleração que deseja se implemente (“esperando que o povo parasse”), mas também pela repetição seguida destas duas frases. Ora, a repetição delas retarda o fluxo discursivo, desacelerando-o. Nos dois primeiros versos, onde temos o objeto “São Paulo”, as frases, ao contrário, não se repetem integralmente, apresentam ligeiras alterações. Estes aspectos da ordenação textual parecem refletir a oposição que o enunciador procura estabelecer entre o tempo desacelerado que lhe é característico e o tempo acelerado da cidade de São Paulo. O descompasso é, neste

⁷ Estas canções estão em anexo.

primeiro momento, sobretudo de andamento. Os valores *remissivos* são os que preponderam no início desta letra, pois não há fluxo entre sujeito e objeto, isto é, enquanto o *elã* do sujeito é de *lentidão* e de *repouso*, São Paulo apresenta-se *veloz* e *movimentada*⁸. Assim, a *ligação* entre sujeito e objeto da qual falamos mais acima não acontece, por incompatibilidade de andamento, e o sujeito deixa, então, de *esperar* e passa apenas a *apreciar* “a pressa”.

É interessante notar que, nesta letra, temos um sujeito que não *espera* mais, não espera sequer a conjunção operada no nível profundo, em termos de confluência do andamento entre sujeito e objeto. Portanto, o sujeito de *Aguagrande* decreta de uma vez por todas estar apartado de São Paulo, figura do antivalor *tempo veloz*, produto da *aceleração*. Em contrapartida, “a praia de Iracema” figurativiza, por oposição a “São Paulo”, o valor *tempo lento*, decorrente da *desaceleração*. Em resumo, o sujeito de *Aguagrande* deseja a reinstauração do tempo *desacelerado*; por isso, anseia pela *parada da continuação* e pela *continuação da parada* do tempo veloz, para implementar, em seu lugar, a *parada da parada* e a *continuação da continuação* do tempo lento, tempos estes representados na letra em exame, respectivamente, pela cidade de “São Paulo” e pela “Praia de Iracema”. Na perspectiva do sujeito desta canção, os valores assim se organizam segundo o quadrado tensivo:



Para o sujeito desta canção, a chegada a “São Paulo” representa o primeiro contato com a *aceleração*, *parada da continuação* do tempo lento, e sua permanência nesta cidade configura-se como incremento do estado disfórico decorrente deste primeiro contato, em que a *aceleração* parece se tornar, para o sujeito que a observa, cada vez mais *intensa*, de

⁸ Termos extraídos de Zilberberg (2006), que procura apresentar os elementos básicos de uma gramática do nível tensivo. O uso destes termos aqui goza de certa liberdade, isto é, não obedece ao rigor metalingüístico apresentado no estudo do pesquisador francês.

modo a merecer, por parte deste observador, a cobertura figurativa “pressa”, que constitui uma avaliação, realizada pelo enunciador, do modo de ser do actante “São Paulo” e, por extensão, do povo que habita esta cidade.

Ora, “pressa”, além de significar (1) “rapidez, velocidade, celeridade”, como salta à vista neste texto, tem também o sentido de (2) “falta de calma e paciência para fazer (algo); precipitação, afã, afobação” e (3) “necessidade de fazer ou obter algo com rapidez; precisão, urgência” (HOUAISS e VILLAR, 2001). Nestas duas últimas acepções, “pressa” equivale a “modo de fazer”. Na definição (3), evoca-se um *dever ser* do sujeito, que, ao lado de um *não poder não ser*, define-lhe o estatuto modal. Trata-se de um sujeito que está sob o domínio da “necessidade”, que, por sua vez, comanda um fazer, ao modo de uma *prescrição*, um *dever fazer* algo de uma determinada maneira: com “pressa”. Na definição (2), este arranjo modal é confirmado, na medida em que o ser do sujeito que faz *deve ser* “impaciente”. O sujeito, assim modalizado, não pode fazer diferente, dado que o “fazer com pressa” lhe é inerente, ou seja, pertence ao domínio da *necessidade*. Por isso, o sujeito de *Aguagrande* espera em vão que São Paulo e o seu povo parem.

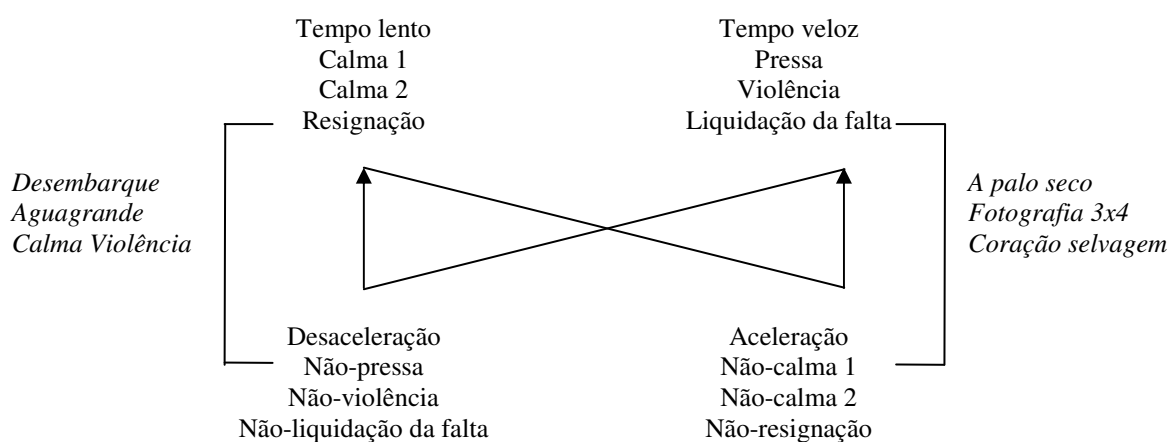
Podemos afirmar, então, que este ser que faz com “pressa” nada tem em comum com o sujeito que estamos acompanhando, uma vez que este último, antes da *desilusão* expressa em *Desembarque*, era, em *Ingazeiras* e *Carneiro*, um sujeito da *espera paciente* ou, preponderantemente, um sujeito da *espera relaxada*.

Neste ponto da análise, uma correlação intertextual se impõe. Trata-se da simpatia (no sentido passional do termo: “sentir (*páthos*) conjuntamente (*sún*)) que identificamos entre o sujeito de *Aguagrande* e o de *Calma violência*⁹. Nesta canção, a exemplo do que ocorre em *Aguagrande*, um sujeito deseja e, mais do que espera, pede “calma”, indagando sobre a “pureza” de sua “alma” e sobre a sua “inocência” face à ação da “violência”, sinônimo da “pressa”, em *Calma violência*. Um e outro sujeito têm como valor preferencial de andamento a *desaceleração*, que funda o *tempo lento*, e se deixam afetar disforicamente pela ação do *tempo veloz*.

Em contrapartida, o sujeito que vimos surgir em *A palo seco* ensaia uma opção pela *aceleração*, que leva ao *tempo veloz*. Na realidade, esta opção pode ser apenas inferida a partir da paixão do *desespero*, que implica, como andamento, o *tempo veloz*. Trata-se, pois,

⁹ Canção composta por Fagner e Fausto Nilo, que faz parte do long play *Raimundo Fagner*, de 1976, e que reproduzimos aqui: *Calma violência / Violência calma / E a pureza da minha alma / E a minha inocência / Calma violência / Violência calma // Minha mão não tem mais palma / Dói a irreverência / Violência calma / Brasileira é minha alma / Rara experiência / Violência / Calma violência*.

de um sujeito dominado pela emoção, que reage a seu estado de alma disfórico, buscando, como vimos, a denúncia e a provocação, como estratégias para a *liquidação da falta*. Baseamo-nos, para opor, quanto ao andamento, estes dois modos tensivos de ser, no prolongamento do ser do sujeito de *A palo seco* que julgamos encontrar não só em *Fotografia 3x4*, em que o enunciador diz ser um “jovem” que “ficou apaixonado e violento”, mas também em *Coração Selvagem*, em que o *eu-narrador* afirma: “o meu coração selvagem tem essa pressa de viver”. Na comparação entre estas letras, vai se delineando, assim, a relação de contrariedade que, até aqui, envolve estes dois sujeitos, esquematizada no quadro a seguir:



O quadrado semiótico acima põe dois sujeitos em relação de contrariedade. Na verdade, preferimos ver aí duas faces de um mesmo sujeito numa espécie de diálogo interior, em que cada qual assume uma postura diferente face ao estado de *desilusão* instaurado no final do programa de uso *migrar*, por ele empreendido. Vimos que o sujeito acompanhado por nós parte para o *lá* (“sul”, “Rio de Janeiro” ou “São Paulo”), atraído pelo valor do valor, confiante em si e em seu destinador-manipulador, e parte em estado de *espera relaxada*, pois tem como certa a conjunção com o objeto-valor *sucesso*. Logo ao primeiro contato com o *lá*, que se torna um *aqui* depois da *performance* migratória, este sujeito experimenta a *insatisfação*, pois não se conjunta com o objeto-valor, e se *decepciona* com a instância de doação dos valores. A partir deste momento do percurso do sujeito, perfeitamente relatado em *Desembarque e Aguagrande*, é que depreendemos as atitudes contrárias que passam a definir o sujeito em suas duas faces “reativas”: 1) o sujeito que se julga *inocente, puro e violentado* pelo modo de ser do *outro*, sujeito que se *resigna*

e *busca* refúgio na lembrança da terra de origem, agora revalorizada pelo contraste com a experiência *frustrante* com o lugar do *outro*¹⁰; e 2) o sujeito que se despe da *inocência* e da *pureza* e, *apaixonado* (tomado por paixões tensas) e *violento*, decide efetivamente reagir, denunciando suas instâncias de doação dos valores e provocando a todos, inclusive a sua outra face, a que sonhava, como se viu no exame de *A palo seco*.

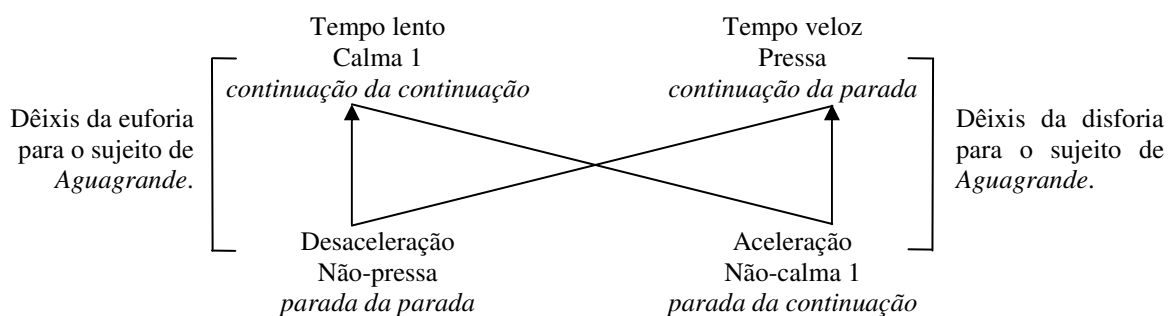
Entre estes dois sujeitos, vemos, enfim, uma tensão constante que justifica o diálogo algo polêmico que vai se estabelecer entre eles. Como já afirmamos, ao estado de ânimo manifestado pelo sujeito de *Desembarque*, o sujeito de *A palo seco* contrapõe outro, mais reativo. Ao contrário do de *Aguagrande*, que se vê a si se “afogando na multidão” e nutre o desejo de voltar à terra de origem, agora idealizada, os sujeitos de *Fotografia 3x4* e de *Coração selvagem* optam por afirmar sua identidade, e o de *Como nossos pais* timbra em afirmar que “Eu vou ficar nesta cidade / Não vou voltar pro sertão”. Em oposição ao sujeito de *Calma violência* (e, por extensão, ao de *Mucuripe*), que se declara *inocente* e *puro*, os de *A palo seco*, *Fotografia 3x4* e *Coração selvagem* se assumem “de olhos abertos”, “apaixonado e violento” e com “fúria” e “pressa de viver”, respectivamente.

O sujeito *resignado* de *Aguagrande* mostra-se também numa relação intertextual que julgamos necessário apontar, porque, em nossa avaliação, ela é bem sugestiva para a análise que empreendemos. Trata-se da relação que se estabelece entre “vi” e “vim”, dos dois primeiros versos, em quase tudo iguais, e a célebre frase *vini, vidi, vici* (vim, vi, venci), de que se serviu César para anunciar em carta enviada a um amigo a derrota que impingira a Fárnaces, em Zela, no Ponto. Nosso texto inverte a ordem destes dois primeiros verbos e suprime o terceiro. Para nós, isto se dá porque o sujeito que acompanhamos, se comparado com o da frase de César, primeiro *vê* o valor associado à terra do outro e por ele se deixa “seduzir”, depois *vai* ao encontro dele (ou dela), certo da vitória. No entanto, *não vence*. Com efeito, o sujeito de *Aguagrande* mostra-se não como sujeito pragmático, de ação, portanto, forjado para a vitória, mas como sujeito passional que, “parado”, espera e sofre os efeitos daquilo que é mais característico do outro e contrário a si: a “pressa”. Estamos, pois, diante de um sujeito da inação, ao qual não cabe dizer *venci*.

¹⁰ A iconização deste sujeito *ingênuo* e *puro* se encontra em *Mucuripe*, canção composta por Fagner e Belchior, numa espécie de prototípiã, que beira a caricatura, sobretudo na segunda parte. Eis a letra da canção, que também reproduzimos nos anexos: *As velas do Mucuripe / Vão sair para pescar / Vou levar as minhas mágoas / Pras águas fundas do mar // Hoje à noite namorar / Sem ter medo da saudade / E sem vontade de casar // Calça nova de riscado / Paletó de linho branco / Que até o mês passado / Lá no campo inda era flor / Sob o meu chapéu quebrado / um sorriso **ingênuo** e **franco** / De um rapaz **novo encantado** / Com 20 anos de amor // Aquela estrela é dela / Vida, vento, vela leva-me ... daqui.* (negrito nosso).

Não sendo, portando, um sujeito de ação, o *eu-narrador* de *Aguagrande* espera pelo “aviso” da chuva (“janeiro e nada / fevereiro e nada”) para retornar à terra de origem, assim como o sujeito de *Carneiro* espera pela conjunção futura na “terra prometida”. Entretanto, a espera do primeiro sujeito difere da do segundo, porque a do sujeito de *Carneiro* é, como vimos, uma *espera* preponderantemente *relaxada*, enquanto a do sujeito de *Aguagrande* se configura como uma *espera* preponderantemente *tensa*, definida pelo dispositivo modal *querer-ser*, *crer-não-ser* e *saber-poder-não-ser*.

Assim como o sujeito de *Carneiro*, o de *Aguagrande* se caracteriza por ser sujeito de *espera*, pois, mesmo depois da *desilusão* relatada em *Desembarque*, ele continua a esperar, enquanto o sujeito de *A palo seco* se *desespera*. E a opção pelo tempo *lento* ou *veloz* é um sintoma da disposição de ânimo de cada um destes sujeitos. O tempo *lento* constitui a escolha preferencial do sujeito da espera. Se, porém, o sujeito de *Aguagrande* alega ter pressa no verso “também estou com pressa” é porque o termo neste contexto equivale à noção tensiva de *parada da parada*, como ponto de retomada da *continuação da continuação*, que para ele representa a retomada do estado eufórico em que ele estará conjunto com o tempo *lento*. Neste verso, então, “pressa” significa, paradoxalmente, “não-pressa”, ou seja, *desaceleração*, no sentido de reversão pontualizante do *tempo veloz*, conforme deixa ver o quadrado semiótico abaixo.

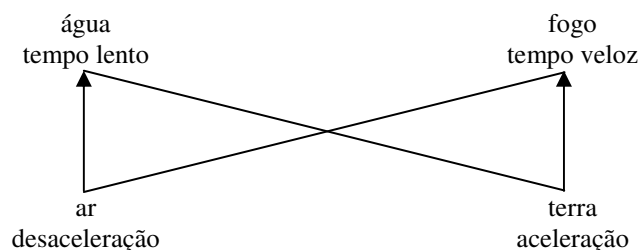


A segunda ocorrência do lexema “pressa” nesta canção vale, assim, como termo contraditório da primeira ocorrência. Por isso, um efeito de ironia se insinua nesta passagem do texto, pois, quando o enunciador diz ter “pressa”, ele quer significar que anseia pela *parada* da “pressa” o quanto antes, isto é, ele deseja a intervenção da *desaceleração*, como negação pontual da *pressa*, típica do *tempo veloz*, para estar conjunto com a *calma 1*, própria do *tempo lento*. Em suma, de acordo com o quadrado acima, o sujeito de *Aguagrande* diz “pressa” para significar *não-pressa*, isto é, afirma no enunciado

aquilo que nega na enunciação, de modo a estabelecer a estrutura discursiva típica da figura que a retórica denominou *ironia* ou *antífrase*.

Pelo exposto, devemos concluir que o sujeito de *Aguagrande*, em oposição, por exemplo, ao de *Como nossos pais*, que afirma enfaticamente “Eu vou ficar nesta cidade / Não vou voltar pro sertão”, manifesta o desejo de retorno resignado à terra de origem (completamente euforizada depois das vivências na terra do outro), mesmo que este retorno se dê no imaginário, ao modo da *nostalgia*, a *espera do passado*, do já apreendido, como verificaremos em *Longarinas*.

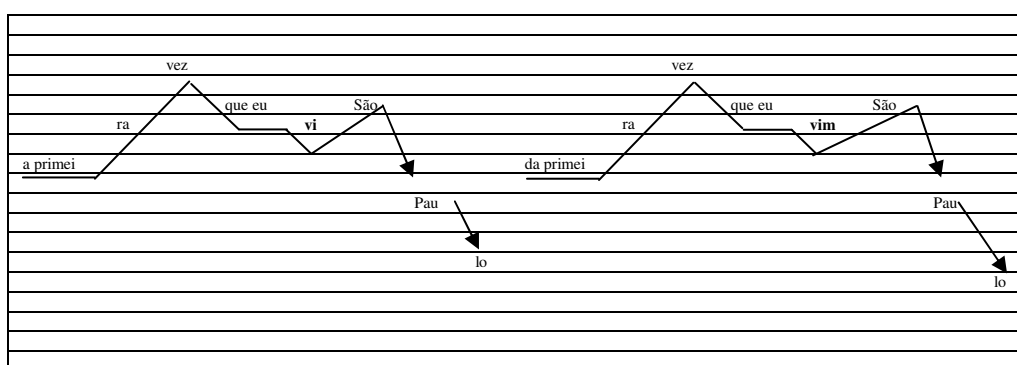
Convém, ainda, destacar aqui outro elemento que julgamos emblemático da oposição que intentamos construir. Trata-se do contraste entre os termos do quadrado que articula os elementos fundamentais da semiótica natural, elaborado por Fontanille (1998), com base nos filósofos pré-socráticos. Neste quadrado, *água* e *fogo* são duas figuras que se opõem entre si e que apresentam, como seus contraditórios, as figuras *terra* e *ar*, respectivamente.



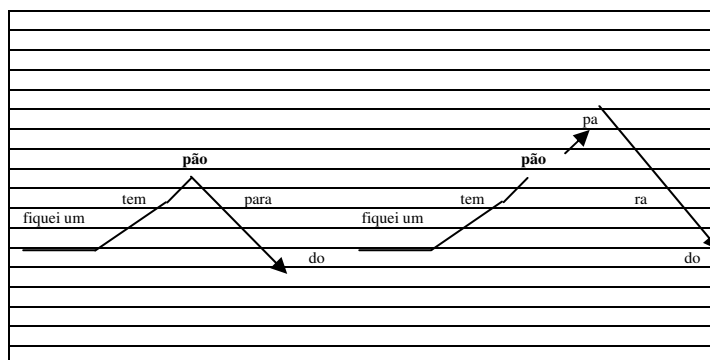
Ora, parece-nos que as duas atitudes do sujeito que acompanhamos pode ser perfeitamente representada por este quadrado, uma vez que o sujeito que opta pelo *tempo lento* povoa seus textos com figuras que remetem à configuração da *água*, e o sujeito que faz a opção pelo *tempo veloz* cria um universo figurativo típico da configuração do *fogo*. A configuração da *água*, por exemplo, parece se confirmar quando centramos o foco em certas canções do grupo “Pessoal do Ceará”, como é o caso das já mencionadas *Mucuripe* e *Aguagrande*. Esta referência ao elemento *água* também se evidencia nas duas canções examinadas a seguir: *Terral* e *Longarinas*, como veremos.

Da melodia

Como vimos na análise da letra, esta canção descreve o estado passional disfórico do enunciador no seu primeiro contato com a cidade de São Paulo, para ele excessivamente *veloz*. Assim, de saída, já é possível compreender a opção pelo andamento lento, pois, além de servir como contraponto para a *pressa* da capital paulista, esta opção lança foco sobre o estado disjuntivo entre o sujeito-enunciador e a sua terra natal e valoriza a distância que os separa. Os alongamentos vocálicos, determinantes da direção melódica, aliados à ampla ocupação da tessitura tonal, imprimem uma espécie de percurso de busca melódico que reforçam, aqui, a idéia de duração, requerida para a trajetória de restabelecimento dos elos perdidos. Além disso, a reiteração de longos motivos melódicos, numa tematização residual, confirma a desaceleração de base desta canção. O primeiro segmento representa muito bem o que dizemos.

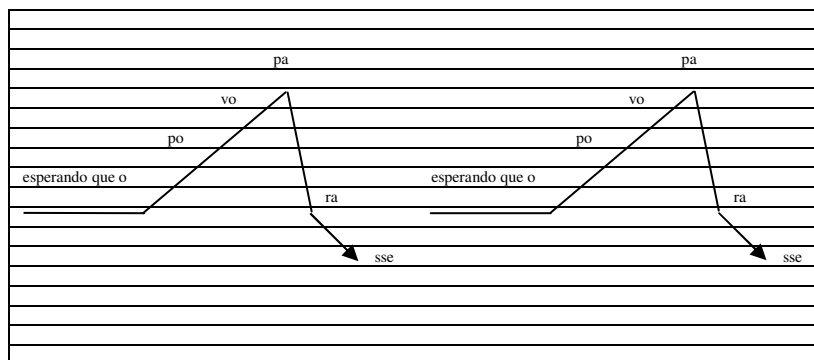


Este primeiro segmento transcorre na região aguda do espectro tonal da canção, o que reforça o seu caráter passional, e apresenta uma gradação tonal de, no máximo, três semitons, a não ser no descenso final de cada módulo, em que a sílaba “Pau” dista cinco semitons da anterior. Neste contexto, no entanto, tal salto intervalar cria um efeito figurativo de locução atribuído, como sabemos, um valor asseverativo ao conteúdo da letra. Aqui, não há, portanto, saltos intervalares significativos que possam funcionar na contramão do processo geral de desaceleração. Assim, todos os elementos contribuem para criar o efeito dominante de duração, inclusive as pausas, menores no interior de cada módulo, mas bem mais acentuadas entre eles. Este padrão que opta pelo andamento desacelerado se mantém no segmento subsequente.



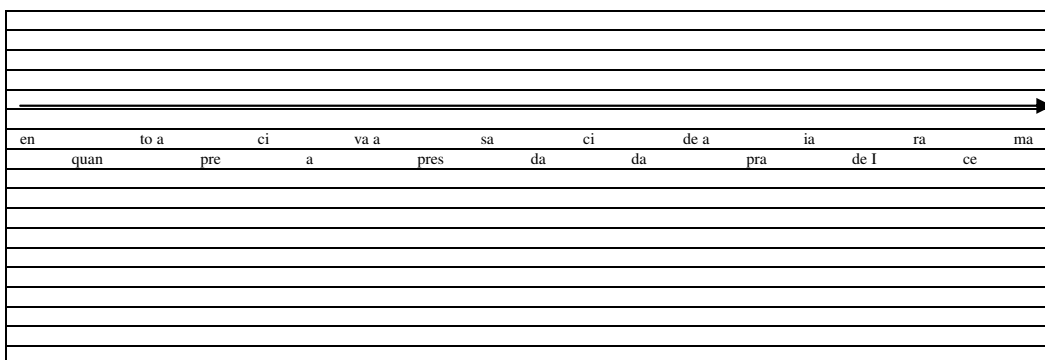
Aqui, o contorno melódico se desenvolve na região média do campo de tessitura. Também não há saltos intervalares representativos. Pelo contrário, verifica-se uma leve gradação em direção à faixa do agudo, o que contribui para o processo geral de desaceleração que caracteriza amplamente *Aguagrande*. Esta desaceleração de base se vê ainda assegurada neste trecho pela longa duração incidente sobre a sílaba tônica de “tempão” e a demorada pausa entre os módulos que o compõem. Este segmento, à semelhança do anterior (um adjunto adverbial deslocado com relação a ele), também se apresenta em descenso final, marcando a entoação asseverativa típica da linguagem oral.

Este tonema final não deixa dúvidas quanto à avaliação que o enunciador quer que os ouvintes façam do relato. Tudo se passa como se ele, enunciador, estivesse seguro do que sentiu, fosse fiel à sua vivência na descrição que fornece aos ouvintes e quisesse, com este movimento em direção ao grave, após a elevação de dois semitons na sílaba “pa”, que só o acentua, persuadir estes mesmos ouvintes da fidelidade do relato. Arriscaríamos dizer ainda que a concentração deste segmento na região média do espectro tonal da canção é mais um fator que contribui com a persuasão operada pelo enunciador, na medida em que a expansão dele em direção ao agudo potencializaria ainda mais o efeito passionalizante do trecho e, por conseguinte, reduziria o teor de certa objetividade-fidelidade que o enunciador quer imprimir ao enunciado. Afinal, o enunciador fala da sua imobilidade física, relatando o seu estado de inação, produzido pelo espanto. Isto parece ser tanto verdade que, no segmento seguinte, quando o sujeito relata sua saída deste estado de inação para ingressar num estado de espera, a melodia volta a caminhar em direção ao agudo, a partir da região tonal média. Trata-se de um reforço da melodia passional num trecho em que o sujeito volta a falar de seus sentimentos.



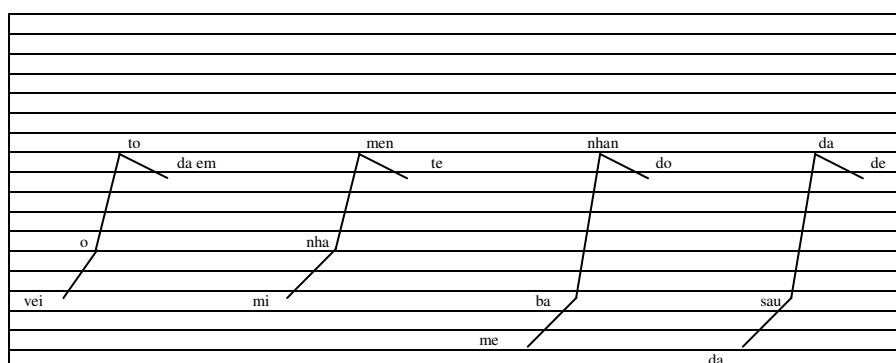
Como dizíamos, este trecho vem marcado por uma gradação tonal em direção ao agudo, percorrendo um total de seis semitons, de dois em dois, até atingir seu ápice, três semitons abaixo da nota mais aguda da canção. Este procedimento corresponde mais uma vez a um investimento na desaceleração, na medida em que os movimentos gradativos produzem previsibilidades no eixo vertical. Além disso, no eixo horizontal, a repetição do verso, com o mesmo tratamento melódico, funciona como mais um fator de desaceleração melódica. Assim, a opção pelo *tempo lento*, verificada na análise da letra, se confirma plenamente na melodia. Observe-se, no entanto, que a levada do pulso, marcado pelo violão, imprime certa aceleração, em contraponto ao movimento até aqui eminentemente passionalizante da melodia, prenunciando a mudança de andamento que só se verificará de fato no final da canção, quando o sujeito-enunciador passa a ter pressa, mas, no seu caso, para fugir da pressa típica da cidade de São Paulo. Além disso, o acompanhamento instrumental não deixa de fazer referência ao ritmo célere desta cidade, ao qual o canto se contrapõe.

O segmento seguinte, no entanto, já descreve um percurso de mínima alteração da tonalidade (apenas um semitom), numa clara valorização do eixo horizontal, e assume, como que respondendo ao acompanhamento do violão do trecho anterior, um andamento um pouco mais acelerado, descartando as pausas longas.



Não temos aqui mais a ampla exploração do campo de tessitura tonal, e o andamento sofre uma pequena aceleração por conta da ausência de pausas longas. Uma tendência à tematização se configura. Tudo se passa como se o estado passional disfórico do sujeito, impactado pela pressa da cidade de São Paulo, temporariamente se arrefecesse por conta da conjunção, não com a cidade natal, mas com a lembrança dela. Isto é, a recordação da Praia de Iracema constitui a negação da disjunção plena com o objeto do desejo, e o estado passional do sujeito se vê parcialmente aplacado, razão por que a ampla exploração dos contornos melódicos desenvolvida nos segmentos anteriores é neste trecho abandonada, permanecendo, porém, o andamento desacelerado de base.

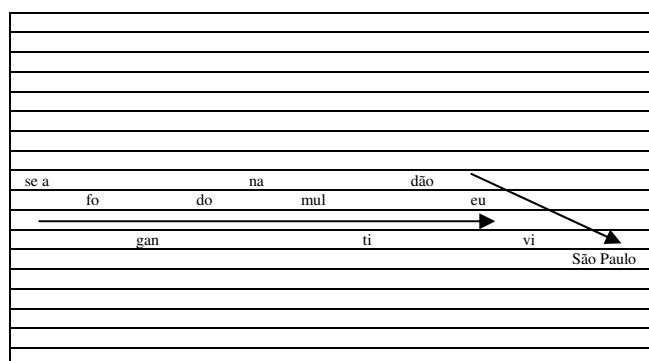
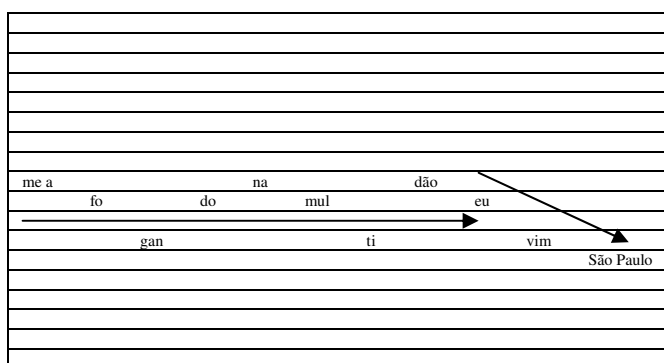
Após uma longa pausa, a continuação deste trecho permanece apostando na tematização, embora o faça agora reiterando células melódicas, duas a duas, com ampla exploração tonal, muito semelhantes entre si, conforme se pode ver abaixo.



De fato, temos aqui quatro motivos melódicos, dos quais os dois primeiros são idênticos, assim como os dois últimos. Todos se caracterizam por uma elevação tonal que parte do grave em direção à faixa médio-aguda e apresentam um salto intervalar de cinco

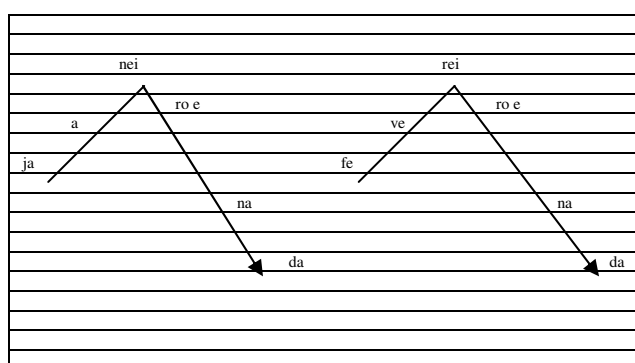
semitons, no caso dos dois primeiros motivos, e de oito semitons, no caso dos dois últimos. Em seguida, todos terminam em descenso de um semitom, retomando assim a cadeia da tematização do segmento anterior. Temos, então, neste caso, uma tematização que envolve células que ocupam boa parte da tessitura tonal da canção, a última das quais atinge o seu ponto mais grave. A tematização deste segmento se compatibiliza com a tematização do segmento anterior a ele, da qual constitui a continuidade, com a diferença de que nesta segunda um elemento de aceleração, os saltos intervalares, concorre para configurar a entrada do sujeito no quadro passional da *saudade*. Ou seja, a lembrança da Praia de Iracema apenas nega a disjunção plena com ela, mas não constitui conjunção efetiva, daí o tratamento passionalizante deste trecho, em que o sujeito ainda experimenta a falta atualizante do objeto.

A canção prossegue na região tonal média, oscilando num intervalo de apenas quatro semitons, e se encerra num tonema asseverativo de cinco semitons, conferindo ao texto o efeito enunciativo de que o enunciador está certo do que diz. Os dois segmentos abaixo guardam a mesma curva melódica e apresentam variações mínimas na letra, por isso o que se disser de um vale para o outro.



A desaceleração de base se vê reforçada pela tendência tematizante que estes segmentos exibem. A tematização residual, com sua natureza involutiva, opera aqui mais como elemento de desaceleração do andamento do que propriamente como elemento caracterizador de um dado gênero musical. Isto é, ela está a serviço do efeito passionalizante próprio da melodia lenta, retendo ainda mais o andamento pela afirmação da identidade melódica.

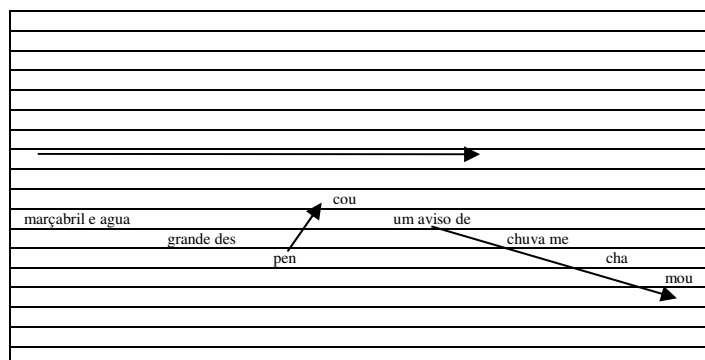
No trecho a seguir, não é por acaso que há um investimento exclusivo nos elementos da passionalização melódica, pois o enunciador constata que não chove na terra natal e sofre com isso. Afinal, ele só retornará à sua terra de origem, se a chuva cair. Mas a chuva não vem nos meses de costume, “janeiro” e “fevereiro”, e o sujeito vê o próprio retorno ameaçado. Assim, o nível de tensão do sujeito aumenta neste período, e, por isso, as sílabas tônicas destes dois vocábulos se localizam no ponto mais agudo da curva tonal ascendente deste segmento.



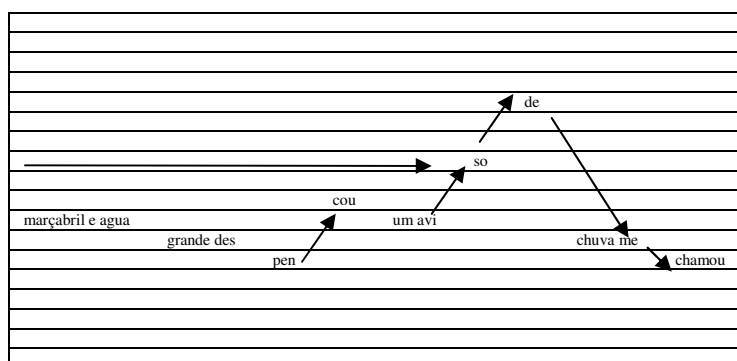
Com efeito, temos aqui a reiteração do mesmo motivo melódico, que descreve uma curva migrando em direção ao agudo, sem grandes rupturas tonais. Na realidade, os dois substantivos (janeiro e fevereiro) apresentam suas sílabas em gradação crescente até a sílaba tônica, num grau de dois semitons e, depois, de três semitons. A sílaba tônica de cada mês, entoada na região aguda da tessitura tonal desta canção, representa o ápice do sofrimento do sujeito, que espera a chuva, investe sentimento nesta espera e, logo, constata que ela não veio. Daí o tonema final que desce à faixa do grave e que contrasta com a elevação tonal anterior. Trata-se de uma asseveração categórica que se contrapõe à expectativa do sujeito pela chuva e que representa o estado de frustração deste.

O verso seguinte se desenvolve num intervalo de quatro semitons, na região médio-grave, apresenta certa aceleração, se comparado ao segmento anterior, e exhibe uma

tendência à tematização. Explora, enfim, o eixo horizontal. Um princípio de celebração se esboça aqui. O sujeito, antes disjuncto da terra natal, agora vê a possibilidade da conjunção, em virtude da chuva que torna a terra natal novamente atraente para o sujeito e que o chama de volta. A primeira célula deste segmento termina numa leve ascendência, assegurando a continuidade do dizer; e a segunda, numa descensão final, expressão da confiança do enunciador no que é dito na letra.

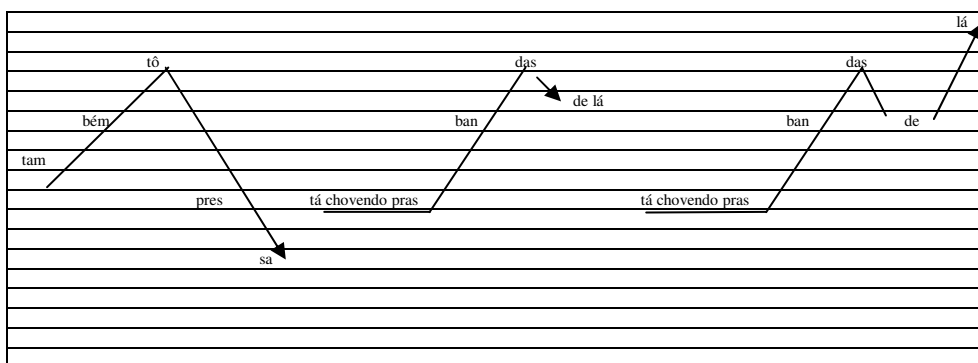
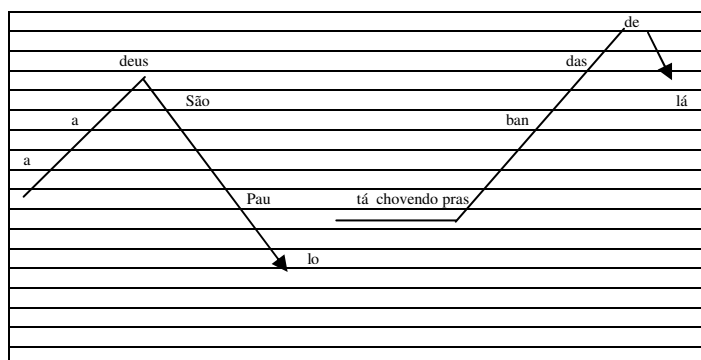


O mesmo verso se vê reiterado em seguida, mas agora ocupando mais que os quatro semitons do segmento anterior.



De fato, na segunda célula, há uma migração para o agudo: primeiro, de três semitons, com a sílaba átona final de “aviso”, depois, de mais três, com o clítico “de”. Este movimento ascendente amplia o campo tonal em que o referido verso se delinea. Ele passa a ocupar agora um intervalo de nove semitons, explorando a faixa do agudo, exatamente com sílabas átonas, que, na linguagem oral, tendem a receber pouco realce. Este movimento ascendente, além de representar certa tensão passional eufórica, acentua o caráter asseverativo do segmento. Isso é, o enunciador, pela melodia, fala do seu estado

passional eufórico, provocado pelo *saber* que a chuva abundante (*Aguagrande*) banha a terra natal e que, por isso, ele *pode* a ela retornar. Este estado passional eufórico se intensifica nos segmentos seguintes, em que a faixa mais aguda da tessitura tonal da canção é inaugurada, e se depreende uma aceleração do andamento, como que manifestando a celebração do encontro entre sujeito e objeto, ou, pelo menos, a ausência de qualquer óbice para a conjunção desejada.



As primeiras células destes dois segmentos são iguais em tudo, apresentando um padrão melódico em que as vogais se alongam em direção ao agudo. Este alongamento vocálico em curva ascendente manifesta a tensão passional do sujeito que se desenlaça da conjunção disfórica com um dado objeto (“adeus São Paulo”) e que tem “pressa” para entrar em conjunção com outro, eufórico (a “tranqüilidade” da terra natal). Tudo isso assumido num tom de asseveração categórica.

A segunda célula destes segmentos torna-se acelerada e inaugura o ápice do espectro tonal. Trata-se da manifestação melódica do grau máximo da tensão passional eufórica do sujeito, arrebatado pela completa euforização do objeto. Observam-se, no entanto, algumas variações internas a estas últimas células, mas nenhuma se mostra tão importante quanto o tratamento ascendente de que o último “lá” é investido. Nas duas

versões anteriores, ele assume um tom asseverativo, porque conclui em descenso a seqüência. Na derradeira, há uma elevação de cinco semitons em direção ao ponto extremo do campo de tessitura tonal, o que reforça o estado de tensão passional que o sujeito experimenta com relação à expectativa da conjunção euforizante final, sem deixar de sugerir o longo percurso que ainda deve ser cumprido para que esta conjunção se efetive e o necessário investimento do enunciador na aceleração para que este percurso transcorra no menor espaço de tempo possível.

Em suma, a análise da melodia de *Aguagrande* revela as nuances de um sujeito que opta pelo *tempo lento*, característico de sua cidade de origem, do qual ele só se dá conta após sua experiência disfórica com o *tempo veloz* da cidade grande. A opção pelo andamento *desacelerado*, que marca extensamente *Aguagrande*, a ampla ocupação do espectro tonal em alguns trechos e a tematização residual são reflexos melódicos do estado passional do enunciador desta canção, que se encontra em compasso de espera. A aceleração do final, por sua vez, manifesta a pressa do enunciador para disjungir-se do objeto disfórico (cidade grande) e apartar-se do valor investido nele: o *tempo veloz*. É lícito, então, dizer que esta canção se caracteriza basicamente pelo investimento passional-figurativo, como a anterior.

5. RETORNO NOSTÁLGICO

Saber queria de que modo se adensa
no dentro informe de toda gente
coisa assim concreta e tão presente
que é o pensamento que a si se pensa;

o pensamento que de si é o reflexo,
que reintegra do vivido a cadena,
e que incontinenti nos condena
ao fora de nós mesmos já sem nexo;

o pensamento que ordena a persona,
que estanca a existência fugidia
e faz a identidade vir à tona,

mas que ato contínuo nos exilia
em terreno ermo e nos abandona
ser sem Ser, tão-só devir... Eu queria.

(Ema Bessar Viana)

5.1. Terral

eu venho das dunas brancas
de onde eu queria ficar
deitando os olhos cansados
por onde a vida alcançar
meu céu é pleno de paz
sem chaminés ou fumaça
no peito, enganos mil
na terra, é pleno abril

eu tenho a mão que aperreia,
eu tenho sol e areia
sou da América,
sul da América,
South América
eu sou a nata do lixo,
sou do luxo da aldeia,
sou do Ceará
aldeia, aldeota, estou batendo na porta
pra lhe aperrear
pra lhe aperrear, pra lhe aperrear
eu sou a nata do lixo,
sou do luxo da aldeia,
sou do Ceará.

a Praia do Futuro,
o farol velho e o novo,
os olhos do mar
são os olhos do mar, os olhos do mar

o velho que apagado, o novo que espantado,
o vento a vida espalhou
luzindo na madrugada,
braços corpos suados
a praia falando amor.

(Ednardo, in: *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, 1973)

Do título

“Terral” é, numa primeira acepção, adjetivo e significa “relativo a terra”. É neste sentido que o termo é empregado no título desta canção. O depoimento de seu autor é explícito quanto a isto:

Esta música e letra, é de quando eu estava chegando em São Paulo / 1972, com saudades de minha terra, fazendo uma leitura à distância do que ela representa. Mas também é tradução da identidade humana com seu local de origem e pontos de interligação de vivências, aprendizados e momentos afetivos. (Site Oficial de Ednardo: <http://www.ednardo.art.br/frinicio.htm>)

Todavia, “terral” também pode significar, segundo Houaiss e Villar (2001), “vento de pouca intensidade, que sopra da terra para o mar, durante a noite”. Esta segunda acepção não deve ser desprezada. Primeiro, porque atualiza o sema *líquido*, como ocorre em *Mucuripe* e *Aguagrande*, pois se trata de um vento que comunica *terra* e *mar*. Segundo, porque faz referência a um estado de coisas pouco tenso (“vento de pouca intensidade”), que se coaduna com o estado de ânimo do sujeito que opta pelo *tempo lento*, como acontece preponderantemente com o sujeito na primeira estrofe de *Terral*. Terceiro, porque constitui uma figura que casa com o tema da *migração* (saída da terra firme para a amplidão do mar desconhecido, isto é, saída do conhecido para o desconhecido). E quarto, porque representa uma *abertura* para o sujeito que quer lançar-se no mundo para ampliar o seu universo de sentido. Na continuação do depoimento, o autor deixa claro que esta canção:

na essência, é a vontade humana do sentimento de cidadão do mundo, de ir sem fronteiras. O verbo aperrear, no sentido de se medir mutuamente “de bater na porta” – para emitir e receber códigos de relações, possibilidades e momentos únicos de se encontrar e crescer. (Site Oficial de Ednardo: <http://www.ednardo.art.br/frinicio.htm>)

Do cotejo das duas acepções acima com o depoimento do autor, resulta que, não obstante “terral” signifique fundamentalmente “relativo a terra”, encontramos indícios textuais (entre outros, a ocorrência da palavra “vento”) e intertextuais (no depoimento do

autor e nas outras canções analisadas), que nos parecem seguros, de que a segunda acepção do termo está atuante nesta letra, reforçando nela a presença da configuração da *migração*.

Da letra

Como a maioria das canções do “Pessoal do Ceará” por nós analisada, esta principia por uma debreagem actancial enunciativa, em que o *narrador*, em primeira pessoa, oferece uma descrição de si, num *aqui* e num *agora*, logo após a conclusão do processo de *migração*. Com este procedimento enunciativo, o enunciador confere à canção o efeito de subjetividade que garante a impressão de “realidade” e de “verdade”, simulando uma situação de interlocução direta. Conforme sobejamente vimos, este procedimento, no seu conjunto, tende a fazer com que os dois planos da comunicação implicados pela execução da peça literomusical se sobreponham. É o que acontece com *Terral*. Trata-se, pois, de uma canção que se ancora no tempo presente, concomitante ao da enunciação, e simula a enunciação no enunciado.

O sujeito desta canção emprega, logo no primeiro verso, a forma verbal “venho”, num contexto em que poderia ter usado “vim”. Além da construção do já aludido efeito de “verdade” enunciativa, o emprego do presente do indicativo pelo pretérito perfeito explica-se, nesta letra, porque o *eu-narrador* refere-se a seu lugar de origem, não somente como o espaço de onde procede, mas espaço ao qual está intimamente ligado no momento mesmo de sua enunciação. O espaço descrito por ele é um seu atributo e o define na sua forma de *ser*. É, para já fazermos uma relação com as análises anteriores, constitutivo de um modo de ser que nos faz reportar ao sujeito do *tempo lento*, sujeito que deseja (“de onde eu queria ficar”) a *calma 1 e 2* (“deitando os olhos cansados / por onde a vida alcançar / meu céu é pleno de paz”), sujeito este identificável na construção de um espaço quase paradisíaco, quase plenamente eufórico, cuja avaliação, de acordo com o que vimos dizendo, não pode ser compreendida senão a partir da experiência disfórica com a terra do outro.

Nesta primeira estrofe, temos, portanto, um sujeito semelhante ao de *Aguagrande* e *Mucuripe*, pelo menos no que tange à forma *lenta* de seu ser, um sujeito muito ligado à terra natal, de cuja representação figurativa participa frequentemente o elemento *água*. Trata-se também, em alguma medida, daquele sujeito *ingênuo* (“no peito, enganos mil”), ou melhor, *crédulo*, que identificamos em *Ingazeiras*, *Carneiro* e *Mucuripe*. Um sujeito *esperançoso*, enfim, se levarmos em consideração o verso “na terra, é pleno abril”,

imediatamente ligado ao título da canção, nos dois sentidos apresentados no nosso comentário acima. E isto ganha reforço, principalmente, se não negligenciarmos as conotações a que se abre o verso, como vimos em *Aguagrande*: “abril” (“marçabril”) → mês das chuvas → estado de relaxamento provocado pela água da chuva → líquido, água, como elemento de ligação → *água*, como elemento responsável pela predominância dos valores *emissivos* etc.

Parece-nos, assim, que o sujeito a que se refere esta primeira estrofe tem no elemento *água* a representação figurativa profunda de um modo de ser *distenso* e *relaxado*, em que o fluxo tensivo-fórico entre sujeito e objeto não sofre descontinuidade de qualquer espécie. Isto, claro, só acontece *a posteriori*, quando o sujeito que acompanhamos já avaliou o percurso que descrevera até o ponto em que se encontra e vê sua relação com a terra de origem como plenamente *relaxada*. Agora, este é um sujeito do *saber*, que está disjuncto da terra de origem, superestimada pelo contraste com o “sul”, e que não está conjunto com os objetos-valor que buscava no espaço da alteridade. Tal oposição entre os dois espaços, assim avaliados, está manifestada no texto pelas figuras dos respectivos céus (um, “pleno de paz”, o outro, com “chaminés ou fumaça”). Então, como sujeito do *saber*, isto é, sujeito que *desperta* para a diferença que o separa do outro, descobrindo-se um *segregado*, ou, na melhor das hipóteses, um *admitido*, é que ele declara estar ali “pra aperrear”. Não é por outra razão, cremos, que o *eu-narrador* começa a refazer seu próprio perfil, na segunda estrofe da canção, numa perspectiva outra, mais crítica, quase que se colocando sob o olhar da alteridade.

Ao contrário dos sujeitos de *Ingazeiras* e de *Carneiro*, envolvidos num processo de *abertura* e de *expansão*, como vimos, o sujeito de *Terral*, na segunda estrofe, *fecha* e *concentra*. Nas duas primeiras canções, o sujeito desenvolve o percurso em que passa pelos estágios de sujeito *intencional*, sujeito do *querer* e sujeito da *busca*, nesta seqüência. Portanto, ele *abre* e *expande* seu campo discursivo, porém não lança o olhar sobre a própria competência para realizar os programas desejados nem sobre o contrato fiduciário que o liga à instância doadora dos valores. É um sujeito *crédulo*, que não vê qualquer óbice para a realização dos seus desejos. Parece que nada o aparta dos seus objetos-valor senão a distância espacial, logo vencida pelo processo de *migração*. A *frustração* vem com a *desilusão*, em *Desembarque*, que relata o momento da chegada à terra do outro e o estado passional do sujeito, *triste* e *abalado* em sua crença e em sua auto e heteroconfiança, pois a *assimilação* prometida, pelo menos na avaliação do sujeito que acompanhamos, não

ocorrera. O desejo de voltar à terra de origem, que surge em decorrência da constatação da *não-assimilação*, ou *segregação*, está expresso em *Aguagrande*, cujo sujeito se vê ameaçado em sua identidade, a mesma que parece manifestada na primeira estrofe de *Terral*: a do *tempo lento*, em oposição à do *tempo veloz*, do outro.

No entanto, o sujeito desta segunda estrofe de *Terral* não assume a atitude *resignada* que encontramos em *Aguagrande*. O sujeito de *Terral* vai se configurar como alguém que pára e reflete sobre si, sobre sua identidade, seus valores e, sobretudo, sobre a sua condição de *não-assimilado*. Trata-se de um sujeito que vai impor resistência, vai incomodar, pois tem “a mão que aperreia” e está “batendo na porta pra (...) aperrear” este outro com o qual não está conjunto. Ou seja, este sujeito assume sua identidade em oposição a um outro e se define como *alguém que* e *alguém que não*. Entretanto, não se pode dizer que ele se apresenta *provocador*, como o sujeito de *A palo seco*. No limite, o sujeito de *Terral* esboça, na sua *assunção* identitária, uma tomada de posição ao declarar a diferença que o separa do outro, numa atitude que, no limite, repetamos, pode sugerir a atitude de *denúncia*, mais patente em *A palo seco* e outras canções. Porém, *Terral* caracteriza-se mesmo por ser uma canção que marca a posição enunciativa de um enunciador que se assume na dimensão do *ser* e que, marcado pela diferença que o singulariza perante o outro, atribui-se, como *fazer*, o ato de “aperrear”.

Na primeira estrofe, o *eu-narrador*, ao construir uma visão idealizada da terra de origem, totalmente eufórica, é *alguém que* se define a partir dos atributos ligados a seu lugar de origem, que lhe é constitutivo. Todavia, este valor plenamente eufórico da terra natal não pode, como dissemos, ser desvinculado do valor disfórico que assume, para o sujeito de *Terral*, a terra do outro (com “chaminés” e “fumaça”), a exemplo do que vimos em *Aguagrande*. Então, por oposição ao espaço do outro e, por conseguinte, a este outro, o sujeito também declara ser *alguém que não*. Com efeito, a individuação do sujeito de *Terral* toma forma a partir de uma dupla *triagem*, em que a identidade se forja por *afirmação* de si e por *negação* do outro, operações que fazem o sujeito afirmar-se como singularidade.

É interessante notar que os versos que vão de “eu tenho a mão que aperreia” até “sou do Ceará” descrevem um movimento que vai do genérico para o específico, em que a visão que o sujeito tem de si se mescla com a visão estereotipada que o outro parece ter dele. Lembremos que, na primeira estrofe, o quadro que o *eu-narrador* pinta de si é plenamente eufórico. Isto não se dá no trecho supramencionado, porque o sujeito, já de

entrada, declara ser aquele que “aperreia”, portanto, aquele que incomoda, aquele que elege os valores *remissivos* no que tange a sua relação com o outro. Este sujeito prossegue dizendo genericamente que é da “América”, depois especifica “sul da América”. Mas como isto diz pouco de si, por não ser muito específico, uma vez que “sul da América” pode ainda ser sul de qualquer das Américas, inclusive da “América do Norte”, o *eu-narrador*, numa expressão em inglês conotativamente rica, especifica mais a sua procedência: “South América”. Continua ele neste movimento do geral para o específico até se declarar do “Ceará”. E, se considerarmos “aldeota” uma alusão ao bairro da capital cearense, então o grau de especificidade do lugar de origem do sujeito se adensa ainda mais¹.

Neste movimento de *concentração e fechamento* espaciais, o sujeito fornece os elementos definidores de sua identidade, num procedimento que lembra muito o sujeito de *A palo seco* (“grito em português” e “América do Sul”)². Ambos, então, operam com a *triagem* ao selecionar os objetos que os definem em oposição aos objetos do outro, com a diferença de que o sujeito de *Terral* segue até se regionalizar, citando o “Ceará” litorâneo (e seus encantos naturais) e o bairro da “Aldeota”, enquanto o sujeito de *A palo seco* permanece nas referências ao Brasil, único país lusofalante da “América do Sul”. No caso destas três canções, as ancoragens espaciais acima mencionadas e, em *A palo seco*, a ancoragem temporal, 1973, contribuem grandemente para o efeito de realidade e de verdade enunciativas comentadas no princípio desta análise, na medida em que contextualizam o texto.

Concernentemente ao trecho em exame, convém focar a oposição entre “lixo” e “luxo”³. Paralelamente à referência a “South America”, designação de si na língua do estrangeiro, esta oposição parece evocar a presença do olhar do outro perspectivando o

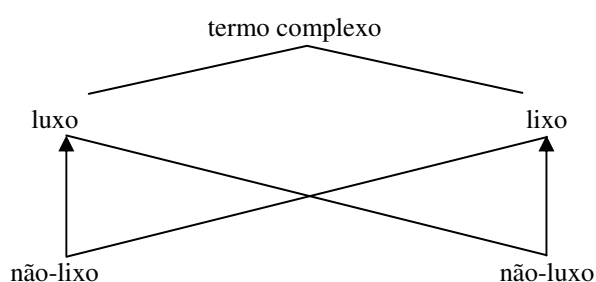
¹ Vale destacar ainda que duas canções, uma analisada aqui (*Ingazeiras*) e outra apenas citada (*Moto D*), fazem menção a este espaço identitário construído em *Terral* ao lançarem mão de expressões axillogizantes como “criado no oco do mundo” e “você que pensa que eu sou o fim do mundo”, respectivamente.

² Para reforçar a idéia da interdiscursividade entre os cearenses e João Cabral de Melo Neto, é bom verificar que este movimento de identificação espacial que encontramos em *Terral* também está logo no início de *Morte e vida severina*, do qual transcrevemos aqui uma parte: *Como então dizer quem fala / ora a Vossas Senhorias? / Vejamos: é o Severino / da Maria do Zacarias / lá da serra da Costela, / limites da Paraíba. / Mas isso ainda diz pouco: / se ao menos mais cinco havia / com o nome de Severino / filhos de tantas Marias / mulheres de outros tantos, / já finados, Zacarias, / vivendo na mesma serra / magra e ossuda em que eu vivia. / (...) / Mas, para que me conheçam / melhor Vossas Senhorias / e melhor possam seguir / a história de minha vida, / passo a ser o Severino / que em vossa presença emigra.* (MELO NETO, J. C., 1994, p. 172-173).

³ Estes lexemas nos sugerem uma intertextualidade com o poema concreto LUXO / LIXO, de Augusto de Campos, em que a palavra *lixo* é construída com a palavra *luxo*, simulando que o *luxo* faz o *lixo* ou que este é uma decorrência daquele. Em *Terral*, esta convivência tensa dos contrários *lixo* e *luxo* é constitutiva da identidade do sujeito e corresponde ao termo complexo que os subsume.

modo de ser do sujeito de *Terral*. No mínimo, ela representa uma posição enunciativa que seguramente não coincide com a visão que o sujeito apresenta de si na primeira estrofe da canção. Assim, a referência a “lixo” e “luxo” constitui uma antítese textual que denuncia a presença de duas avaliações contrárias acerca do lugar de origem e do ser do sujeito, o que contribui para a construção de um auto-retrato mais crítico, mais “real”, porque fruto de, pelo menos, duas visões conflitantes. Vamos a elas.

Muito embora todo este trecho esteja debreado em primeira pessoa, tal qual a primeira estrofe, existe uma tensão entre estes dois segmentos fundada numa visão de si (do sujeito) totalmente eufórica, oposta a outra, em que elementos de disforia começam a despontar. Estes elementos de disforia sugerem a voz de uma outra posição enunciativa que ecoa na voz do narrador deste texto e que parece dizer que “South América”, “Ceará” e/ou “Aldeota” são “lixo”. No entanto, por conta de sua atitude de afirmação identitária, o *eu-narrador* declara ser *o melhor* (“nata”)⁴ do “lixo”, na medida em que é “do luxo da aldeia”. Nesta aproximação entre as duas expressões, surge uma relação de natureza antitética, principalmente se procurarmos estabelecer as equivalências paradigmáticas entre “nata” e “luxo”, por um lado, e “lixo” e “aldeia”, por outro. Ora, pelos olhos do outro, este sujeito se vê, por proceder da “aldeia”, como “lixo”, ao mesmo tempo em que ele se julga o “luxo da aldeia”. Este sujeito, numa visão complexa de si, eufórica e disfórica ao mesmo tempo, considera-se, portanto, o “luxo” do “lixo”, ou, para lançarmos mão do quadrado semiótico abaixo, ele se vê como sendo *luxo* e *lixo*, simultaneamente.



Trata-se, pois, de um sujeito que nutre uma visão pouco ingênua de si mesmo, porque contrapõe a seu simulacro passional, interno e reflexivo, o simulacro que crê que o outro constrói dele, simulacro este de natureza intersubjetiva. Ele não mais seleciona preponderantemente os valores *emissivos*, que garantem o restabelecimento tensivo-fórico

⁴ Uma outra acepção de *nata*, que se coaduna com a análise que fazemos, mas que decidimos não perseguir, é a de *nascida*, isto é, a forma feminina do adjetivo *nato*.

entre os elementos que compõe o seu drama. Pelo contrário, investe nos valores descontínuos, *remissivos*, e, pela *trialogem* operada no texto, tende aos *valores de absoluto*, na medida em que elege poucos, mas intensos e definitivos valores, a exemplo do sujeito de *A palo seco*. Temos aqui, então, um sujeito cuja constituição tensiva revela-se fundada na relação inversa entre *intensidade* e *extensidade*, contrária à relação conversa em que estes dois functivos valenciais (ou gradientes, para FONTANILLE e ZILBERBERG, [1998] 2001) evoluem de maneira diretamente proporcional.

Neste “comportamento” (ou “forma de ser”), no qual um sujeito *concentra e fecha* seu campo de discurso, fazendo *intensidade* e *extensidade* caminharem de modo inversamente proporcional, vemos a atitude “reativa” da qual vimos falando, cujo principal desdobramento é a assunção da *diferença* que separa o sujeito de seu outro. No caso do sujeito cujo percurso acompanhamos, o seu outro é, nesta etapa, aquele que opta pelo regime valencial oposto, o da relação conversa entre *intensidade* e *extensidade*, ou aquele que investe na *mistura* como elemento operador do discurso. Desse modo, vê-se que o sujeito se separa do seu outro (portanto, *segrega* também), sem o *excluir*, para denunciar a falta da *assimilação* desejada e, segundo a perspectiva daquele, também prometida, consoante o contrato fiduciário que o nosso sujeito julga existir entre ele e a instância doadora dos valores.

Em outras palavras: uma vez aceito o elo entre os sujeitos das canções até aqui analisadas e, portanto, a construção de um percurso coerente que faz destes sujeitos um só sujeito, com atitudes “reativas” diversificadas, mas complementares, perante o estado de *desilusão* que experimentam, cremos poder afirmar que, enquanto os sujeitos de *Ingazérias* e *Carneiro*, anteriores à *desilusão*, movidos pela instância doadora dos seus valores, depositam confiança nos *valores de universo*, cujo operador é a *mistura*, o de *Terral*, já *desiludido*, investe, por oposição, nos *valores de absoluto* e opera com a *trialogem*. Os sujeitos de *Desembarque* e *Aguagrande*, por sua vez, representam o momento da tomada de consciência da *desilusão*, quando os programas narrativos desejados pelos sujeitos de *Ingazérias* e *Carneiro* se revelam inviáveis, e os estados de *tristeza*, *prostração de ânimo* e *resignação* compõem o quadro passional.

Em *Terral*, entretanto, não temos a atitude *resignada* que verificamos em *Aguagrande*, em que o sujeito sofre a *diferença* que o separa do outro e recua diante da constatação dela. Com efeito, o sujeito de *Terral*, muito embora não assuma a postura provocativa do de *A palo seco*, esboça uma atitude reativa, negando, desse modo, a

resignação pura. O sujeito de *Terral* assume, efetivamente, uma atitude menos intensa do que a do sujeito de *A palo seco*, ao declarar-se disposto a apenas “aperrear”. Na realidade, o que separa estes dois últimos é o grau da intensidade da atitude “reativa”. O sujeito que vemos configurar-se em *A palo seco* vai ter “pressa”, vai se tornar “violento” e vai optar definitivamente pelo *tempo veloz*, enquanto o sujeito de *Terral* mostra-se menos “radical” em sua reação.

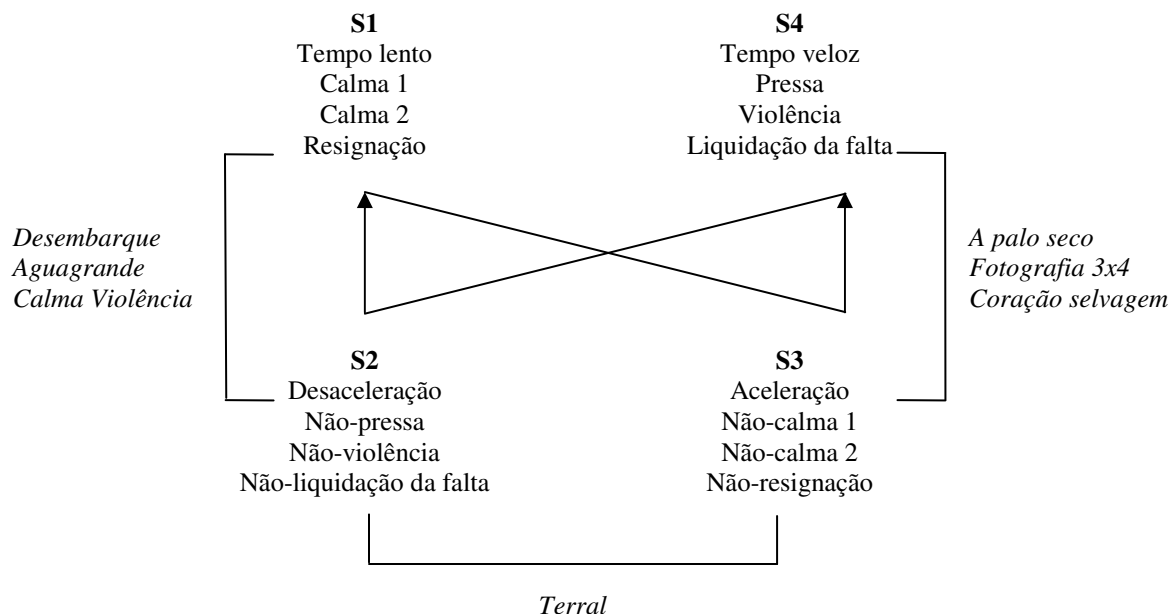
Por outro lado, o sujeito de *Terral*, à semelhança do de *Aguagrande*, mostra-se muito ligado à terra de origem, sem, no entanto, manifestar o desejo de retorno efetivo a ela. No máximo, ele atualiza, em discurso, as condições eufóricas da sua relação plenamente *relaxada* com a terra natal, a partir da *lembrança*, ativada agora, como já dissemos, pela experiência negativa com a terra do outro. Mas este espaço instaurado pela evocação da memória não deixa de ser, em alguma medida, a própria terra, não mais como lugar ao qual se volta, após a *desilusão* da empreitada migratória, mas como elemento constitutivo do ser do sujeito, a um só tempo, definidor de sua identidade e refúgio interior mitificado.

Pelo exposto, vemos em *Terral* um sujeito substituir o espaço da sobrecontrariedade (*tempo lento x tempo veloz*) pelo espaço da subcontrariedade (*desaceleração x aceleração*), evidenciando, dessa forma, no quadro comparativo entre os sujeitos das canções analisadas que estamos procurando estabelecer, o *excesso* das atitudes “reativas” dos sujeitos de *Aguagrande* e de *A palo seco*⁵. Retomando o quadrado apresentado na análise de *Desembarque*, cremos poder localizar o sujeito de *Terral* na posição “neutra”, em que o sujeito ensaia, ao mesmo tempo, a opção pela *desaceleração* e pela *aceleração*, como negações dos termos contrários respectivos, mas em que o sujeito não se resolve por nenhum deles exclusivamente. Trata-se de um sujeito cujo devir pode tanto apontar para o complementar da *desaceleração*, o *tempo lento*, quanto para o complementar da *aceleração*, o *tempo veloz*, mas cujo estado atual é o de um sujeito que *minimiza* a tensão entre estes dois *tempos* contrários, de modo a configurar para si um estado passional menos *intenso* que o dos sujeitos de *Aguagrande* e *A palo seco*.

⁵ As expressões *sobrecontrariedade* e *subcontrariedade* correspondem, em gramática tensiva, às relações que se estabelecem entre os termos contrários do quadrado semiótico, considerados sob o prisma da tensividade, isto é, em termos de intensidade e extensidade. Zilberberg ([2002] 2006) apresenta, entre outros, o seguinte exemplo:

S1 = sobrecontrário	S2 = subcontrário	S3 = subcontrário	S4 = sobrecontrário
<i>hermético</i>	<i>fechado</i>	<i>aberto</i>	<i>escancarado</i>

Resumindo, o sujeito de *Terral* parece pôr-se contra o *excesso dos contrários* (S1 x S4) do quadrado semiótico reproduzido abaixo, na medida em que proclama a *suficiência* dos contraditórios (S2 x S3).

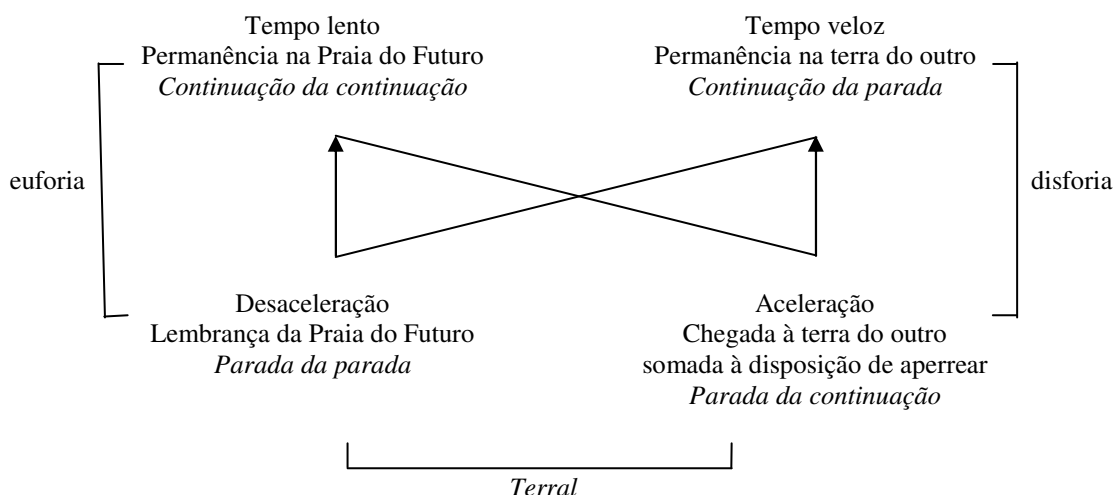


A outra razão que nos anima a localizar o sujeito de *Terral* nesta posição do quadrado é a tensão entre a marcação aspecto-temporal, que manifesta o *tempo mnésico*, com seu conseqüente valor *prospectivo* e *retrospectivo*, pois, ao situar o discurso no exato instante da chegada do sujeito à terra do outro, o enunciador *pontualiza* o processo de *migração*, para, em seguida, marcar *incoativamente* o seu fazer na terra do outro (“*estou batendo na porta pra lhe aperrear*”). Ao mesmo tempo, o enunciador nos remete à terra de origem, pela *lembrança*, e ao processo de *migração* que protagoniza, marcando a *terminatividade* de uma fase de seu percurso.

Na *lembrança*, por exemplo, o sujeito pinta um quadro quase completamente eufórico da terra natal, cujas figuras criam, pela *iconização*, a impressão de realidade “objetiva”. Para esta impressão de realidade “objetiva”, contribui também a *debreagem enunciva* presente no texto a partir do verso “a Praia do Futuro”, em que a enunciação deixa de ser simulada no enunciado. Estes dois procedimentos somados, a *iconização*, pelos investimentos particularizantes ancorando o discurso na realidade, e a *debreagem enunciva*, pela impressão de objetividade que cria, acabam por apresentar a terra de origem do sujeito como um espaço “paradisiáco”, cujo caráter *eufórico* (“a praia falando amor”)

parece não depender da avaliação do enunciador, mas ser inerente à própria terra. Neste aspecto, o último segmento de *Terral* se conjuga com o da primeira estrofe, porque um e outro desenham um quadro eufórico da terra de origem, mas também dele se disjunta, porque, neste último segmento, o discurso não se apresenta mais debruado em primeira pessoa, de onde decorre o efeito de realidade “objetiva”, já comentado.

O sujeito de *Terral*, então, parece estar tensionado, de um lado, pela *desaceleração* (lembração da praia, agora, “do Futuro”) e, de outro, *pela aceleração* (chegada à terra do outro e a disposição de “aperrear”), ou, para empregarmos os termos da sintaxe tensiva proposta por Zilberberg ([1988] 2006), tensionado pela *parada da continuação* e pela *parada da parada*. Se retomarmos o quadrado semiótico fornecido na análise de *Aguagrande*, com as devidas alterações, o estado tensivo deste sujeito pode ser representado da seguinte forma.



Desse modo, o sujeito de *Terral* não está em estado de *euforia* nem em estado de *disforia*. Trata-se de um sujeito dotado de um *saber* sancionador, na medida em que ele se reconhece *iludido*, constata a *diferença* que o separa do outro e desperta para sua condição de *segregado* ou, na melhor das hipóteses, de *admitido*, quando esperava, se aceitarmos a continuidade entre os sujeitos até aqui descritos, pela *assimilação*. Acrescentemos que este sujeito também carece de um programa narrativo reparador da *falta*, uma vez que ele apenas incomoda, “aperreia”, pela presença da diferença que ele representa. Assim descrito, este sujeito pode perfeitamente figurar como a resultante da tensão entre *desaceleração* e *aceleração*, como duas forças que apontam ora para a predominância do

tempo lento (dêixis da *euforia*) ora para a prevalência do *tempo veloz* (dêixis da *disforia*), não se resolvendo, como dissemos, por nenhum deles com exclusividade. O saldo de *Terral* é, em última análise, a assunção identitária levada a efeito por um sujeito que se singulariza a partir da diferença que o separa da alteridade e que lhe é constitutiva.

As figuras que compõem o último segmento desta canção podem perfeitamente ser interpretadas à luz da tensão dualizante entre os movimentos *prospectivo* e *retrospectivo*. “A Praia do Futuro”, denominação já em si motivada pela *prospectividade*, é, ao mesmo tempo, um elemento evocado pela memória do enunciador, portanto, um elemento de caráter *retrospectivo*. Além disso, a oposição “velho” / “novo” reforça a presença destas duas propriedades semânticas, ou semas, na medida em que um apresenta valor *retrospectivo*, e o outro, valor *prospectivo*. Se aceitarmos que o *novo*, por um lado, implica a precipitação do tempo, e o *velho*, por outro, a sua contenção, podemos dizer novamente que o sujeito de *Terral* se faz na tensão entre as rejeições do *tempo veloz* e do *tempo lento*, negando-os por excessivamente intensos.

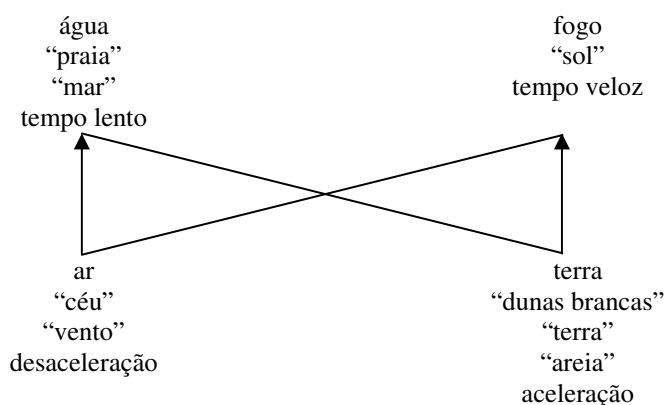
Nesta última estrofe, a debreagem enuncia garante, como vimos, o efeito de objetividade, que, somada à *iconização*, faz parecer que o quadro pintado da “Praia do Futuro” independe da avaliação do enunciador. Apenas faz parecer, salientemos, porque no todo da canção este trecho se deixa contaminar pela perspectiva singularizante do enunciador geral. No entanto, estes procedimentos potencializam o estado de indefinição tensiva do sujeito de *Terral*, na medida em que se simula, no último trecho da canção, um sujeito que apenas descreve um dado estado de coisa, mas não o avalia nem o assume.

Analisando esta última estrofe à luz do quadro que representa os modos de presença projetados sobre as categorias enunciativas de actante, tempo e espaço, extraído de Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001, p. 128) e reproduzido a seguir, podemos melhor avaliar o estado de indefinição tensiva experimentado pelo sujeito de *Terral* e a deriva para o estado de ânimo que irá configurar, em *A palo seco* e outras canções, o sujeito do *tempo veloz*, na sua relação polêmica com a instância doadora dos valores.

		Presença realizada	Presença virtualizada
EGO	PdV do sujeito	espantado	habitado
	PdV do objeto	novo	antigo
AQUI		próximo	distante
AGORA		atual	ultrapassado

Se for analisado à luz do quadro acima, o ambiente descrito no último segmento de *Terral* é bastante sugestivo. Expliquemos. Neste trecho da canção, a “Praia do Futuro” surge como campo de presença em que se salientam dois objetos (ponto de vista (PdV) do objeto): o farol *novo* e o *velho* (“antigo”). Quando estes objetos assumem a condição de sujeitos (ponto de vista (PdV) do sujeito), o *novo* corresponde a *espantado* (realizado), que pressupõe o *habitado* (virtualizado), atribuível ao *velho*. Quanto à categoria do tempo, o *novo* se configura como *atual*, e o *velho* (“apagado”), como *ultrapassado*⁶. Nestas oposições, além de constatarmos a indefinição tensiva que caracteriza o sujeito de *Terral*, vemos antecipadamente o quadro no qual se forjará a tomada de posição que resultará na atitude reativa do sujeito do *tempo veloz*. Como vimos, este se *revoltará*, denunciando e provocando a sua instância doadora de valores, num esforço de virtualização dela, virtualização esta necessária, aos olhos do sujeito, à sua própria realização. Trata-se do sujeito que, após a constatação da *segregação* ou da *admissão* de que fora alvo, não se vê conjunto com o objeto-valor, sofre a crise de confiança e se volta contra a instância doadora de seus valores, agora revelada em sua condição de alteridade.

Mais um dado nos anima a assinalar a indefinição tensiva do sujeito de *Terral* apontada acima. Trata-se da presença dos elementos naturais *água*, *terra*, *fogo* e *ar*. Nesta canção, encontramos referência aos quatro elementos, conforme o quadrado abaixo (já apresentado na análise de *Aguagrande*) permite visualizar.



⁶ Observe-se que a mesma correlação entre “novo” e “espantado” consta da letra de *Moto I*: “não há novidade alguma nos meus olhos espantados”. Não desenvolvemos a comparação entre as canções porque isto acrescentaria pouco à análise aqui empreendida. Fica, no entanto, a sugestão de compará-las, o que pode constituir trabalho à parte.

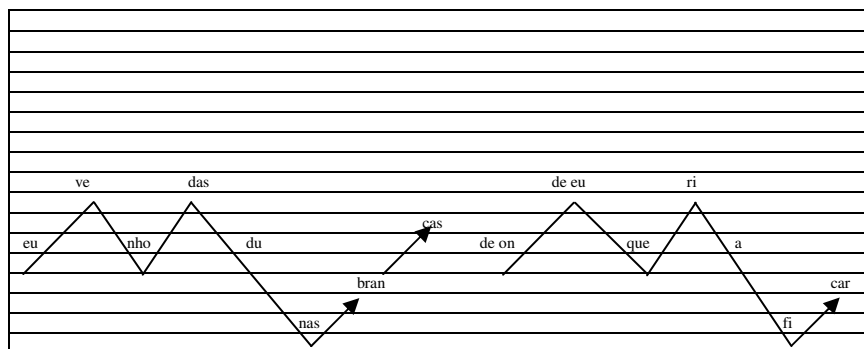
Pela observação do quadrado, podemos dizer que o *eu-narrador* de *Terral*, ao contrário do sujeito de *Aguagrande*, utiliza os quatro elementos para compor o quadro descritivo da terra natal. Ao mesmo tempo em que são atributos da terra de origem, estes quatro elementos definem o ser do sujeito, de tal modo que não podemos pensá-lo fora das relações que ele entretém com cada ponto do quadrado. Os lexemas selecionados no texto para figurativizar o lugar de origem (e seu sujeito) constituem uma evidência do que dizemos. Acrescente-se a isto o fato de que, admitindo a importância do título da canção e tomando como base as duas acepções para ele expostas no início desta análise, é perfeitamente possível sustentar que a tensão fundante do sujeito de *Terral* se origina preponderantemente entre os elementos *ar* e *terra*, contidos nos dois significados de “terral” e equivalentes, no quadrado que elaboramos, à *desaceleração* e à *aceleração*, respectivamente.

Assim, não obstante se singularize aos olhos do ouvinte utilizando os quatro elementos e não defina com clareza o estado tensivo que experimenta, o sujeito de *Terral* dá indícios de que ele está tensionado basicamente entre a *desaceleração* (ar), quando “terral” significa “vento de pouca intensidade, que sopra da terra para o mar, durante a noite”, e a *aceleração* (terra), quando “terral” tem o sentido de “relativo a terra”, neste caso, relativo à terra natal do sujeito, elemento constitutivo de sua identidade, mas também elemento que o separa do outro e que, por isso, imprime velocidade a seu *dever*, este doravante marcado pelo conflito com a alteridade. Tal sujeito, enfim, acaba por negar simultaneamente a prevalência do *tempo veloz* (fogo) e do *tempo lento* (água). Esta tomada de posição separa e aproxima, a um só tempo, o sujeito de *Terral* dos de *Aguagrande*, *Mucuripe* e *Calma violência*, por um lado, e dos de *A palo seco*, *Fotografia 3x4* e *Coração selvagem*, por outro.

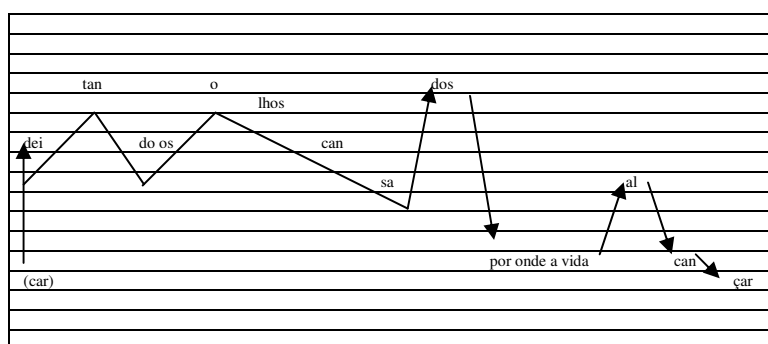
Da melodia

Terral principia na faixa médio-grave do campo de tessitura tonal da canção. Em seu primeiro segmento, apresenta a recorrência de um mesmo motivo melódico, que termina em pequena elevação tonal, numa indicação de que mais vai ser dito. A reiteração da célula inicial representa um investimento na involução melódica, que, neste caso, faz sobressair o valor enunciativo do segmento. Aqui, um sujeito parece fazer um relato objetivo, e, por conseguinte, desapaixonado, da sua trajetória de migrante nordestino. No entanto, pelo conteúdo da letra, já se tem notícia do descontentamento do sujeito-

enunciador com relação ao estado disjuntivo que experimenta, cuja implementação contrariou o seu *querer*. Além disso, o trecho exhibe certa desaceleração, afastando-se assim do registro coloquial da fala.

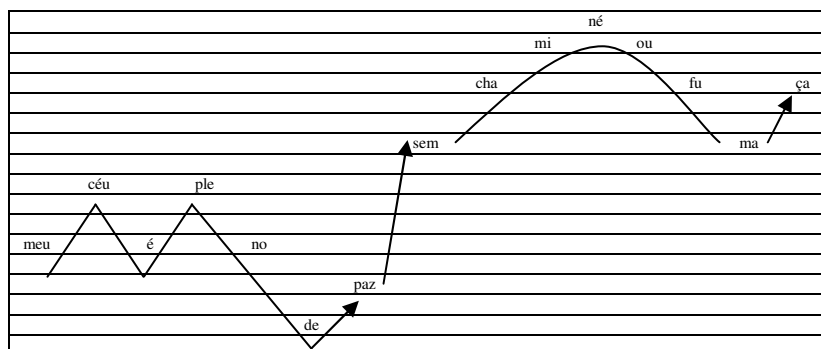


O estado passional de descontentamento veiculado pela letra ganha reforço melódico no segmento seguinte, em que a melodia explora um pouco mais o eixo vertical da canção, ocupando um total de doze semitons. Temos, então, o mesmo motivo do segmento anterior, com um descenso atenuado, migrando, num salto intervalar de sete semitons, para a região aguda da tessitura tonal da canção. Trata-se de um investimento na passionalização melódica, num trecho em que o sujeito-enunciador explicita as coisas que o faziam *querer* ficar na terra natal e que são as mesmas de que ele se vê privado no momento da enunciação.



O caráter conclusivo-asseverativo deste segmento vem marcado por um salto de nove semitons em direção ao grave, após o que se segue uma seqüência sem variação tonal. Não fosse a elevação de quatro semitons na primeira sílaba de “alcançar”, revelando a passionalização sempre presente, esta célula final assumiria as inflexões entoativas próprias de uma frase exclusivamente declarativa. Com efeito, o que se tem aqui é uma

asseveração, de fato, mas uma asseveração acerca de um estado de coisa que já não é real no presente da enunciação e de cuja perda o enunciador se ressente. A passionalização tem presença forte no segmento seguinte, em que o contorno melódico atinge o clímax da tonalidade da canção.



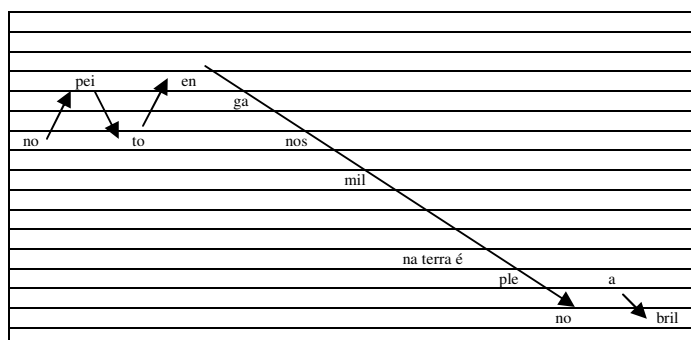
A seqüência principia pela reiteração do mesmo motivo das duas células do primeiro segmento e cria no ouvinte a expectativa da repetição integral de todo este. Como vimos, o movimento anterior perfaz um trajeto temático-figurativo, com certo investimento passional pela elevação abrupta da tonalidade, e termina de forma conclusiva com a última sílaba do segundo segmento incidindo no mesmo tom que a última do segmento anterior. Tal desenho melódico favorece a dominância das figuras enunciativas e a decorrente valorização da mensagem lingüística. Senão vejamos.

Uma vez que a feição confessional dos dois primeiros segmentos se mantém neste terceiro e a célula melódica que os marca extensamente se vê nele reiterada, espera-se que o mesmo movimento melódico se reproduza nesta parte da canção, que em tudo parece constituir a continuidade da anterior, numa espécie de enumeração das propriedades que definem o enunciador. No entanto, ocorre um acentuado salto tonal, de sete semitons, em direção à região média do campo de tessitura. Em seguida, há uma gradação ascendente (que decresce de três para dois, e, enfim, um semitom) rumo ao ápice do espectro de tonalidade da canção, ao que se segue uma gradação intervalar em direção oposta, perfazendo um arco. A ampla ocupação do campo tonal deste terceiro segmento, aliada à do subsequente, singulariza-os dentro do corpo melódico desta canção e confere-lhes um papel de destaque na constituição de seu sentido melódico. Observe-se, por exemplo, que há uma oposição clara quanto ao tratamento melódico das duas partes que compõem este terceiro segmento. Enquanto a primeira (“meu céu é pleno de paz”) se desenvolve na

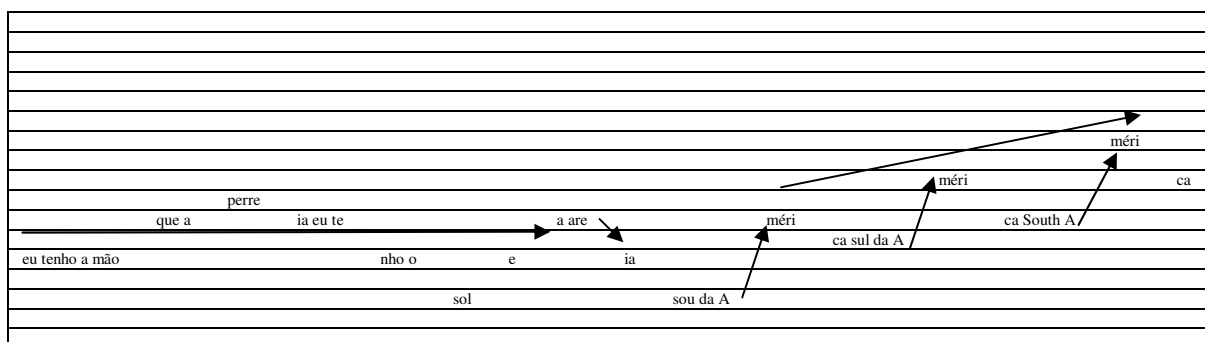
região do grave, a segunda (“sem chaminés ou fumaça”) ocupa a região do agudo, descrevendo um arco que alcança a nota de maior frequência da canção. Temos aqui um tratamento melódico que se coaduna perfeitamente com o que é dito no texto verbal.

Como vimos na análise da letra, com “meu céu é pleno de paz”, o sujeito-enunciador descreve o céu da sua cidade natal, objeto eufórico, que o deixa em estado de relaxamento total, daí a reiteração do motivo do primeiro segmento e o investimento numa forma também relaxada de falar, próxima à da linguagem oral cotidiana. Com “sem chaminés ou fumaça”, por sua vez, a referência se centra nos elementos disfóricos “chaminés” ou “fumaça” (relacionados metonimicamente), que caracterizam, por contraste, o “céu” da cidade de São Paulo. Desse modo, o tratamento melódico deste terceiro segmento acompanha o conteúdo lingüístico, que se funda na oposição entre as figuras dos dois céus, axiologizados eufórica ou disforicamente. Para a primeira parte, em que prepondera o estado relaxado do sujeito-enunciador, o relaxamento da tonalidade; para a segunda, em que vigora o estado de tensão passional, por conta da referência aos elementos disfóricos, a tensão melódica. Em suma, a oposição entre dois céus (um, pleno de paz, e outro, com chaminés ou fumaça) e o contraste entre dois estados de alma, um relaxado e outro tenso, requerem dois tratamentos melódicos, um percorrendo a faixa do grave e outro se delineando na faixa do agudo.

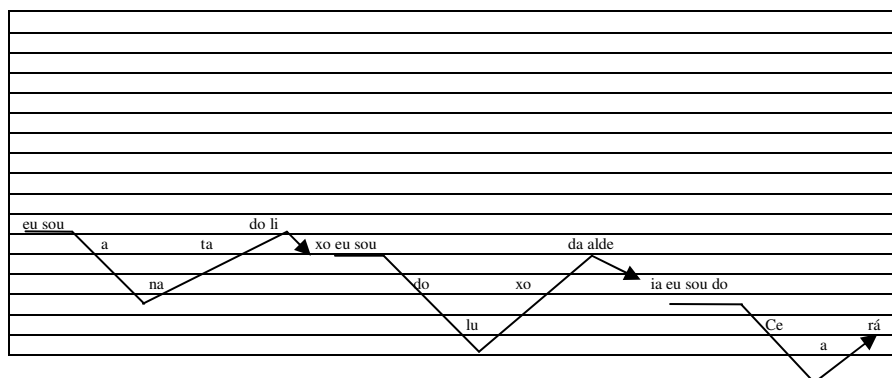
Este terceiro segmento termina numa ascendência para o agudo e constitui, com o começo do segmento seguinte, uma leve tematização, cuja principal função é acentuar o caráter asseverativo-conclusivo do descenso final que vem depois. Em seguida, os versos deste segmento se repetem integralmente, reproduzindo o mesmo encaminhamento melódico-figurativo, o que reforça o caráter asseverativo-conclusivo desta primeira estrofe da canção.



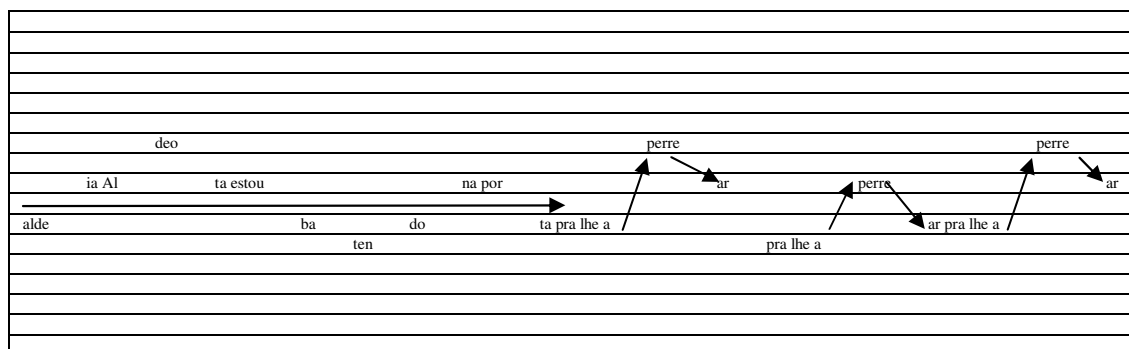
O longo segmento seguinte ocupa a região grave, oscila basicamente em torno de um eixo horizontal e se apresenta mais acelerado que o anterior e marcado ritmicamente pela batida do maracatu. Num primeiro estágio, perfaz um movimento completo, com traços de irregularidade tonal, típicos da entoação figurativa, e acaba na última sílaba de “areia”, cuja descendência final garante a conclusão asseverativa para o trecho. Em seguida, um mesmo motivo melódico reiterado caminha em direção ao agudo numa gradação que reflete certa tensão melódica, numa parte da letra em que o sujeito vai concentrando a referência espacial que o define aos olhos da alteridade. Como dissemos na análise da letra, um quê de tensão passional se instaura no espírito do sujeito neste momento, talvez atribuível à maneira como ele se descreve, sem idealismos, partindo principalmente do olhar da alteridade.



A descrição que o sujeito-enunciador fornece de si vai tomando ares de uma assunção identitária, na medida em que ele reconhece como suas tanto as propriedades eufóricas quanto as disfóricas, ligadas ao seu lugar de origem. Estamos, pois, diante de um sujeito que se assume tal como é, ou seja, como identidade em que se somam os simulacros de si fornecidos por ele próprio e os apresentados pela alteridade que lhe é constitutiva, por isso ele conjuga o “lixo” e o “luxo”, numa visão complexa de si. O tratamento melódico que o trecho seguinte recebe é emblemático desta assunção, na medida em que, na contramão da ascendência anterior, três células melódicas muito semelhantes entre si descem em gradação até o ponto mais grave do campo tonal da canção, constituindo assim um descendo asseverativo que toma conta de todo o segmento e termina no sugestivo “Ceará”, ponto de ancoragem figurativa da identidade do sujeito-enunciador.

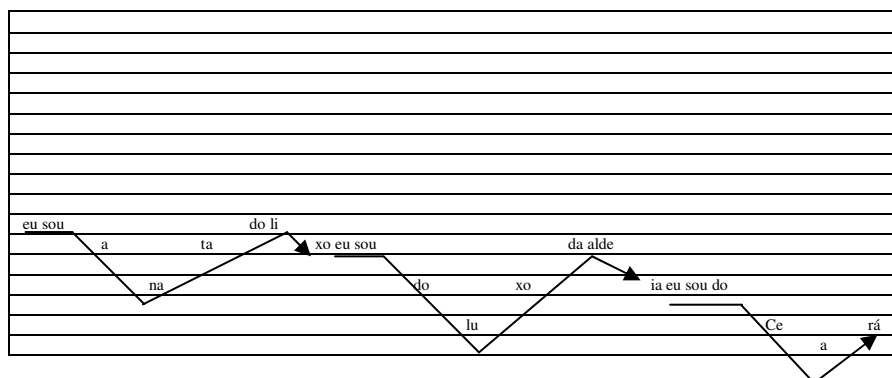


No entanto, a última célula deste segmento não termina, como as anteriores, em um leve descenso final. Na realidade, temos uma pequena elevação, não apenas porque “Ceará” é palavra oxítona, mas também porque este movimento prepara o segmento posterior, que principia reproduzindo o tom inicial de seu antecessor.

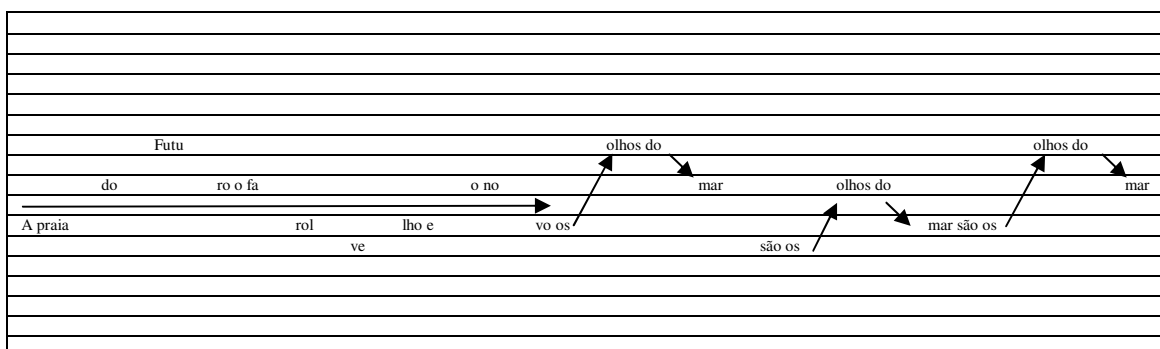


A canção segue agora na região média do espectro tonal, com a forte presença da figurativização. Não se constata, senão residualmente, elementos de passionalização e de tematização. No caso do trecho acima, por exemplo, a oração final reiterada recebe uma cobertura tematizante, o que concorre para o efeito de identidade melódica. Tal identidade melódica, por sua vez, responde à construção da identidade que o sujeito-enunciador fornece de si. Não é por acaso que este segmento vem ladeado pela mesma frase asseverativo-conclusiva. Trata-se, a nosso ver, de um segmento que continua a asseveração identitária do anterior, mas acrescenta a ela certo reinvestimento passional, relativo à disposição do sujeito-enunciador para “aperrear” a alteridade. A este reinvestimento é que atribuímos a oscilação de tom pela qual passa a oração final reiterada. Sua última ocorrência repete integralmente a primeira, intensificando o investimento passional nela contido e contrariando, assim, a deriva de arrefecimento passional que a segunda ocorrência, um semitom abaixo, sugere. Acrescente-se ainda que esta expectativa de

arrefecimento passional se vê reforçada com a menor amplitude tonal da segunda ocorrência. Em outros termos, a reiteração da primeira ocorrência ao final do segmento que ora analisamos representa reinvestimento passional, também porque há aumento de um semitom no campo tonal da última ocorrência em relação à anterior. O segmento acima termina com um descenso final, cujo valor asseverativo ganha reforço com a repetição do segmento que o antecede, ao qual já nos ativemos e que reproduzimos abaixo.

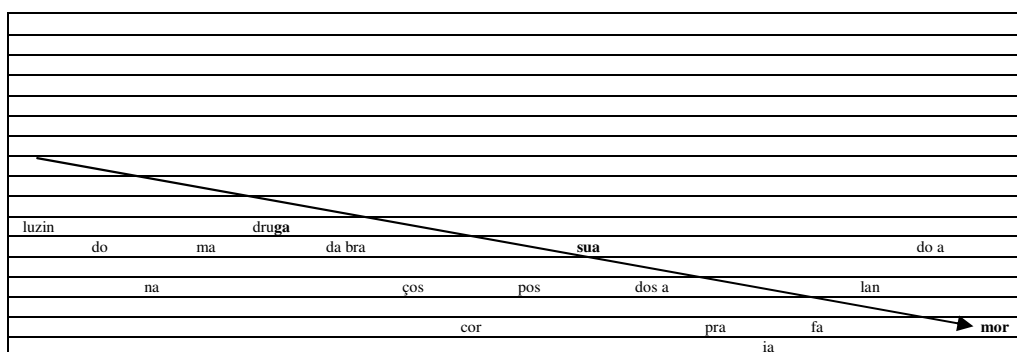
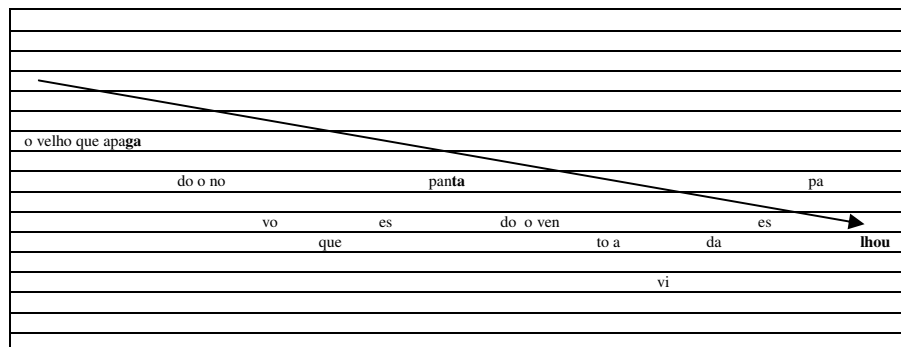


O próximo segmento melódico reitera integralmente aquele que precede o acima. Como aquele, este é marcado pela entoação figurativa, na sua primeira metade, e por um leve investimento na passionalização, na segunda. Nele, procede-se a uma descrição da Praia do Futuro, apresentada como objeto eufórico constitutivo da identidade do sujeito-enunciador, daí o investimento na passionalização.



Seguem-se a este, dois segmentos que se encaminham gradativamente para a faixa grave da tessitura tonal da canção. Os alongamentos nas sílabas “ga”, “ta” e “lhou”, do primeiro destes dois segmentos, e “ga”, “sua” e “mor”, do segundo, registram esta descendência final, o que garante a todo este trecho um caráter asseverativo-conclusivo. Do ponto de vista da letra, faz-se aqui uma enumeração das particularidades que tornam a

Praia do Futuro atraente para o sujeito-enunciador, por isso a aposta predominante nas figuras enunciativas, mas também o investimento em certa reiteração temática e na gradação tonal que conduz toda esta parte para o descenso final conclusivo.



Como pudemos ver na análise melódica, esta canção mescla procedimentos que ora apontam para a passionalização ora para a tematização, dependendo dos conteúdos manifestados na letra. No entanto, o forte teor de figurativização não deixa dúvida quanto ao propósito do sujeito-enunciador de definir-se, a partir do que é dito, como identidade, diante da alteridade da qual ele se aparta, mas que não deixa de lhe ser constitutiva. Como vimos na análise da letra, este sujeito não assume uma postura *resignada*, tampouco se mostra *agressivo* ou *violento*. Ele, na realidade, toma pé da situação que vive e se descobre na diferença que o separa do outro. É, portanto, um sujeito que não se define pelo *tempo veloz*, nem pelo *tempo lento*. Está a meio caminho de ambos. Ele não é, enfim, um sujeito que, exclusivamente, celebra o encontro com o objeto do desejo, nem um sujeito que, também exclusivamente, se entrega ao sentimento da falta virtualizante, embora em algumas passagens do texto acentue uma ou outra destas duas atitudes pelo tratamento melódico a elas dedicado.

5.2. Longarinas

Faz muito tempo que eu não vejo o verde
 Daquele mar quebrar
 Nas longarinas da ponte velha que ainda não caiu
 Faz muito tempo que eu não vejo o branco
 Da espuma espirrar
 Naquelas pedras com sua eterna briga com o mar

Uma a uma as coisas vão sumindo
 Uma a uma se desmilingüindo
 Só eu e a ponte velha teimam resistindo
 A nova jangada de vela
 Pintada de verde e encarnado
 Só meu mote não muda
 A moda não muda nada
 O mar engolindo lindo
 Antiga praia de Iracema
 Os olhos grandes da menina lendo o meu
 O meu mais novo poema
 E a lua viu desconfiada
 A noiva do sol com mais um supermercado
 Era uma vez meu castelo entre mangueiras
 E jasmims florados

O mar engolindo lindo
 E o mal engolindo rindo
 Beira-mar ê, ê Beira-mar
 Ê maninha, ê maninha
 Arma aquela rede branca
 Arma aquela rede branca
 Arma aquela rede branca
 Que eu vou chegando agora
 (Ednardo, in: *Berro*, 1976)

Do título

O termo *longarina* significa, entre outras coisas, “cada uma das vigas longitudinais sobre as quais assentam as travessas no tabuleiro de uma ponte” (HOUAISS e VILLAR, 2001). E este é o significado que a canção convoca, o que será explicitado logo no terceiro verso do texto. Todavia, o sema contextual *sustentação* (“assentam”, da definição acima) ganha relevo na organização semêmica desta lexia, a partir da comparação que se estabelece entre a capacidade de resistência da “ponte velha”, devido às longarinas, e a do *eu-narrador*, que são os únicos actantes a perseverarem em sua identidade num quadro de

mudança generalizada: “só eu e a ponte velha teimam resistindo”. Estes dois actantes revelam, assim, *querer* e *lou* *dever*, *poder* e *saber* resistir. No caso da “ponte velha”, as “longarinas” correspondem aos objetos-modais *poder* e *saber*, que conferem a ela o equipamento modal necessário para o *fazer* (resistir). Quanto ao *eu-narrador*, perguntamos: qual o elemento responsável por seu *poder* e *saber* resistir, evidenciados pela comparação efetuada no texto? Veremos adiante.

Da letra

Mais uma vez, a exemplo das outras canções examinadas, esta começa com uma *debreagem enunciativa*, simulando uma situação interlocutiva viva e atual, da qual decorre o já mencionado efeito de “realidade” e “verdade” enunciativas.

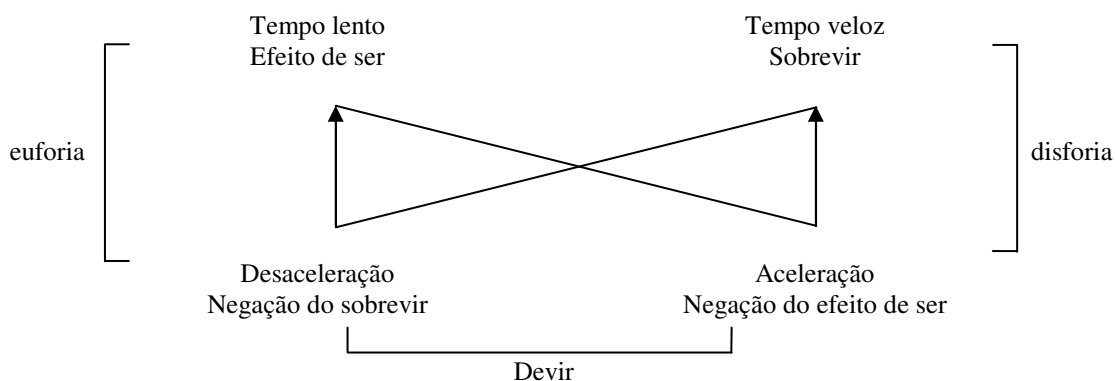
O texto apresenta um sujeito, o *eu-narrador*, se reportando ao elo tensivo-fórico que o liga ao objeto, sua terra de origem (“antiga praia de Iracema”), do qual está disjunto e com o qual quer conjuntar-se. A exemplo do sujeito de *Desembarque*, o de *Longarinas* constrói o espaço da memória pelo expediente da *debreagem enunciativa* (“daquele mar”, “naquelas pedras” e “aquela rede branca”) no interior de um discurso dominado pela *debreagem enunciativa* (“eu”, “meu” e os verbos no presente). Este procedimento confere certa profundidade discursiva ao quadro da Praia de Iracema pintado pelo enunciador, afastando-o da cena da *enunciação enunciada*, cujo centro de perspectiva é o *eu-narrador*. No entanto, tal afastamento é parcial. Com efeito, o espaço da memória se constitui, por este procedimento, num *lá* estreitamente ligado ao *eu* e ao *agora* da *enunciação enunciada*, razão pela qual o quadro pintado apresenta-se fortemente investido pelos estados de alma do enunciador.

Mas, o fato de a Praia de Iracema ser reconstruída pela memória do sujeito de *Longarinas* não faz dela um espaço exclusivo das forças *emissivas*. Na realidade, ao contrário do que sucede com *Aguagrande*, em que a terra de origem se encontra supervalorizada pelo contraste com a terra do outro, e a água constitui o elemento responsável por euforizá-la de vez, *Longarinas* não traz uma visão completamente positiva da terra natal nem do elemento água. Antes, revela, já na primeira estrofe, a presença de traços de *remissividade* neles. O actante “ponte velha”, com o qual o *eu-narrador* se identifica, enfrenta a ação antagonista de um anti-sujeito, “o verde daquele mar”, cujo fazer

deletério “quebrar” constitui, ao lado da figura “briga”, dois indícios da tensão própria da relação entre sujeito e anti-sujeito.

Do ponto de vista temático, esta canção explora o tema da *resistência à mudança*, que pode ser representado em nível profundo pela oposição entre *permanência* e *mudança*. Desse modo, *Longarinas* nos remete à questão do *devir*, ou do *advir*, para seguirmos a sugestão de Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001), já comentada na análise de *Carneiro*.

Longarinas exhibe, assim nos parece, um sujeito para o qual a *permanência* constitui o valor plenamente eufórico. Para ele, o *efeito de ser* resultante do *advir lento*, quando as forças presentes tendem ao equilíbrio, mesmo que momentâneo, é que assume valor efetivamente eufórico. O *sobrevir*, por sua vez, é avaliado como plenamente disfórico, na medida em que afirma a mudança rápida demais, e o *devir* é um valor atonamente eufórico, quando corresponde à negação do *sobrevir*, pela *desaceleração*, ou atonamente disfórico, quando equivale à negação do *efeito de ser*, pela *aceleração*. O quadro abaixo dá uma idéia da articulação destes termos, a partir da qual a categoria da *mudança* pode ser pensada.

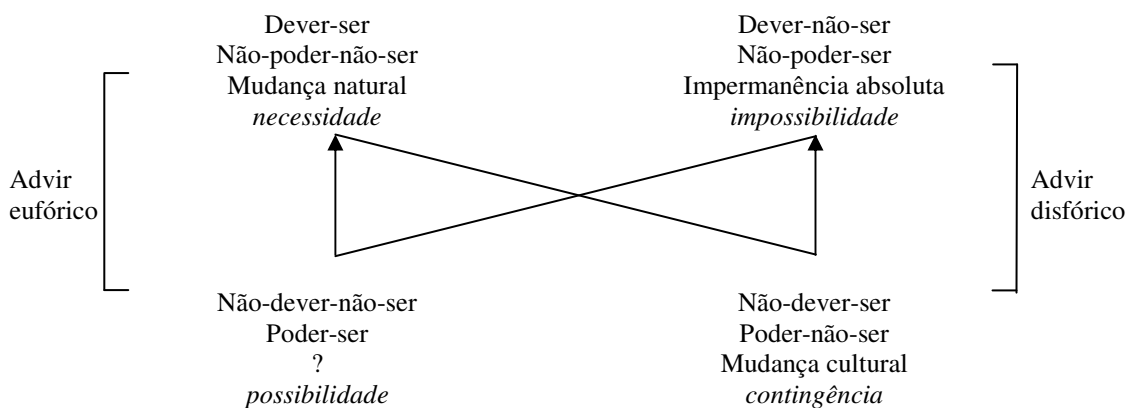


Notemos que somente o *devir* que vale como *desaceleração* e *negação do sobrevir* é atonamente eufórico para o sujeito de *Longarinas*, porque este sujeito parece ver aí um fenômeno da ordem da *necessidade*, isto é, um *dever ser* combinado com um *não poder não ser*. Por outro lado, o *devir* ligado à *aceleração* e à *negação do efeito de ser* é, na avaliação deste mesmo sujeito, uma *contingência*, isto é, a conjunção do *não dever ser* com o *poder não ser*. Em outras palavras, sendo a afirmação do próprio *advir*, a *mudança* é da ordem da *necessidade*. Mas a velocidade com que ela se dá, *lenta* ou *veloz*, não o é. Portanto, o sujeito de *Longarinas* não se põe contra a mudança, porque seria negar o próprio *advir*. Na verdade, há mudanças que ele considera eufóricas, aquelas que instauram

o *tempo lento*, em oposição àquelas que ele avalia como disfóricas, por instituírem o *tempo veloz*.

Ora, na análise de *Aguagrande* e de *Terral*, vimos que o retorno à terra de origem, composta figurativamente como terra plenamente eufórica, e, no caso de *Terral*, naturalmente exuberante (“dunas brancas”, “céu pleno de paz”, “vento”, “mar”), significa, para uma das faces do sujeito que acompanhamos, a entrada em sintonia com o *tempo lento*, por oposição ao *tempo veloz*, tempo típico da terra do outro, onde predomina a *pressa*. A terra de origem destes dois sujeitos, então, mantém-se inalterada, como um lugar mitificado, um lugar intocado pelo poder deletério da *aceleração* e do *tempo veloz*, entendidos como agentes da *mudança*. Um “quadro”, enfim, descansando “na parede da memória”⁷, protegido da ação do *tempo* e, portanto, infenso à mudança.

Se aceitarmos isso, podemos dizer que o sujeito de *Longarinas* distingue duas formas de mudança na sua terra de origem, o que faz dela um lugar já não plenamente eufórico, como parece ocorrer no caso de *Aguagrande* e *Terral*. O sujeito de *Longarinas*, ao contrário dos destas duas últimas canções, reconhece em sua terra natal a força transformadora do *tempo desacelerado* e a do *tempo acelerado*, isto é, reconhece dois regimes de mudança. O primeiro se afigura como natural, por obedecer ao *dever* próprio da *natureza* e por ser, assim, da ordem da *necessidade*. É, portanto, considerado eufórico pelo sujeito. O segundo assume um caráter cultural, produto da *aceleração*, cujo *dever* é avaliado como disfórico, por imprimir velocidade excessiva à mudança. Neste último caso, a mudança age descaracterizando a terra natal, retirando dela sua feição bucólica, e é da ordem da *contingência*. Ou seja, trata-se de algo que pode ser evitado e que, na avaliação disfórica que lhe atribui o sujeito de *Longarinas*, deve sê-lo.



⁷ Expressões retiradas de *Como nossos pais*, canção de Belchior, uma das faixas do *long play Alucinação* (1976), reproduzida nos anexos.

Por isso, o *eu-enunciador* não vê a mudança na praia de Iracema operada pelo anti-sujeito *mar* (“o mar engolindo **lindo** / antiga praia de Iracema”) como uma ação disfórica. Entretanto, ele encara o surgimento de “mais um supermercado” na “noiva do sol”, Fortaleza⁸, como violação de um estado de coisa eufórico (“era uma vez meu castelo entre mangueiras / e jasmims florados”). Trata-se, a nosso ver, da oposição *natureza* versus *cultura*, como “primeiro investimento elementar do universo semântico coletivo” (GREIMAS e COURTES, [1979] s/d). O sujeito de *Longarinas*, então, só se encontra completamente *relaxado*, em estado de euforia plena, quando está conjunto com sua terra de origem, onde predomina a *desaceleração* e onde os elementos naturais é que constituem os valores eufóricos, inclusive no que tange à *mudança*, na sua versão eufórica. Por oposição, a *mudança* que implica o *tempo* *veloz* é considerada como interferência *remissiva* por instaurar a *descontinuidade* entre o sujeito e seu objeto-valor. O sujeito de *Longarinas* declara-se, então, impotente, por *não poder fazer* nada que altere este estado de coisa disfórico perpetrado pelo *tempo* *veloz* e pela *mudança* *acelerada*: “só meu mote não muda / a moda não muda nada”.

Aliás, dada sua ambigüidade, a passagem acima pode ser lida no sentido de que o “mote” do sujeito de *Longarinas* (seu discurso e seus valores) não muda, isto é, continua inalterado, pois as mudanças operadas pela moda são superficiais e não têm o poder de mudar aquilo que é constitutivo do ser do sujeito e que *permanece*. Segundo esta leitura, temos um sujeito que afirma a *permanência*, isto é, a predominância do *tempo* *lento*, como valor para si. Mas outra leitura também é possível. De acordo com ela, o sujeito se declara impotente para mudar a moda, esta entendida como figura da mudança que prioriza o *tempo* *veloz*. Aqui, o *mote* ineficaz do sujeito apresenta-se como um *não poder fazer*, isto é, o sujeito se declara impotente para fazer valer o *tempo* *lento*, mais compatível consigo mesmo, em detrimento do *tempo* *veloz*. Se assim for, podemos dizer que o sujeito de *Longarinas* não é contra a mudança. Na verdade, deseja-a. Porém, a mudança que ele quer ver implementada é a da *desaceleração*, que, intensificada, origina o *tempo* *lento*, como o *admir* que cria o *efeito de ser*, de *estada*, de *permanência*. Dessa duplicidade de leitura,

⁸ Expressão que nos remete a esta outra: “loira desposada do sol”, designativa da capital cearense e constante do soneto *Fortaleza*, de Paula Ney, em que se compõe o cenário de uma terra de natureza exuberante para a capital alencarina. Eis o primeiro quarteto do poema, cuja versão completa está nos anexos: *Ao longe, em brancas praias, embalada / Pelas ondas azuis dos verdes mares, / A Fortaleza – a loira desposada / Do sol – dormita, à sombra dos palmares*. (Retirado de ARAÚJO, R., 1985, p. 31).

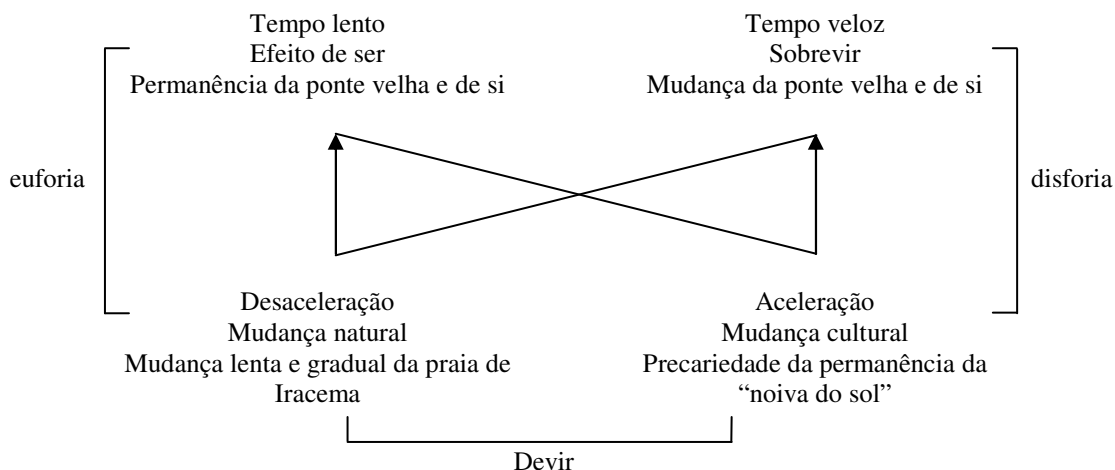
importa reter que o sujeito parece, em ambos os casos, optar pelo *tempo lento* ou, no mínimo, pela *desaceleração*, porque a moda constitui sinônimo de *impermanência*, de mudança *veloz* e superficial.

Esta referência à *moda* nos remete a *A palo seco*, em que o sujeito rejeita associar o seu estado de *desespero* ao fenômeno da moda, principalmente porque, assim nos parece, o *tempo veloz* no qual ele investe é, a seus olhos, uma legítima decorrência do estado passional *agitado* que experimenta por tudo o que ele tem vivido: “A minha alucinação é suportar o dia-a-dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais”⁹ e “Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro”¹⁰. Parece-nos, então, que tanto o sujeito que se forja a partir de *A palo seco* quanto o de *Longarinas* e *Terral* desejam a mudança, o advento do *novo*, mas rejeitam a mudança superficial típica dos fenômenos da moda, com a diferença que este último sujeito se declara *impotente* para realizá-la e se *resigna* (“só meu mote não muda... nada”), ao passo que o primeiro continua nela apostando, conforme veremos em *Alucinação*: “Amar e mudar as coisas me interessam mais”.

Como dissemos, no caso do sujeito de *Longarinas*, a mudança rápida vai constituir antivalor, na medida em que o valor tímico disfórico parece aumentar com a *velocidade* da mudança, daí a sua opção pelo *tempo lento* e a sua *resignação* com a *aceleração*, o contraditório do *tempo lento* e o patrocinador da *efemeridade*. É sintomático que no texto o actante que vê *desconfiado* o surgimento de “mais um supermercado”, elemento da cultura, em cujas conotações se insere a idéia de *tempo veloz*, seja figurativizado pela “lua”, elemento da natureza, representativo do *tempo lento*. À semelhança do sujeito que encontramos em *Aguagrande*, o de *Longarinas* também deseja escapar à *pressa*, ou seja, seu tempo interno é o tempo da natureza, figurativizada pela terra natal (“castelo entre mangueiras e jasmims florados”), por oposição ao tempo do outro, da cultura (da civilização), esta figurativizada por “São Paulo”, em *Aguagrande*, e pelo “céu” com “chaminés” e “fumaça”, em *Terral*. Com base no que dissemos, o universo de valores do sujeito de *Longarinas* pode ser esquematizado no seguinte quadrado tensivo:

⁹ *Alucinação*, do *long play* homônimo, de Belchior (1976), analisada mais adiante.

¹⁰ *Sujeito de sorte*, do *long play* *Alucinação*, de Belchior (1976), reproduzida nos anexos.



Quanto a *Longarinas*, especificamente, identificamos a presença do elemento disfórico (“supermercado”) não mais na terra do outro, mas na terra de origem do próprio sujeito, como um antivale a operar dentro do valor, potencializando (“**mais** um supermercado”) a *mudança acelerada disfórica*, que já está em curso, ao lado da natural *mudança desacelerada eufórica*, exatamente como prevê o enunciador de *Avião de papel*: “só não esqueça de voltar para ver / o que restou deste lugar / que sol e a chuva / e os homens práticos / vão modificar”¹¹.

Em termos de intertextualidade, vemos em *Longarinas* o conflito entre natureza e cultura (civilização), que encontramos exemplarmente explorado em *Tropicália*, de Caetano Veloso¹². No caso do enunciador de *Longarinas*, temos um sujeito que faz opção pela *natureza* e lamenta a intervenção deletéria da *cultura* (civilização), enquanto, no caso de *Tropicália*, temos um sujeito que propõe a convivência dos contrários. Podemos dizer que aquele *tria*, enquanto este *mistura*; aquele elege o regime de correlação inversa entre intensidade e extensidade, isto é, tende para os *valores de absoluto*, ao passo que este seleciona o regime oposto, ou seja, tende para os *valores de universo*.

Outra canção do “Pessoal do Ceará” que confirma o que dizemos é *Estaca zero*¹³. Nela, um sujeito *inquieto* anseia por encontrar “um canto na estrada” (compreenda-se *canto* aqui nas duas acepções: “lugar” e “peça musical breve”), “chamado estaca zero”,

¹¹ *Avião de papel* (Ednardo), do *long play O romance do pavão misterioso*, de Ednardo (1974), reproduzida nos anexos.

¹² *Tropicália* (Caetano Veloso), do *long play* coletivo *Tropicália* (1968), que marcou oficialmente a inauguração do movimento cultural de mesmo nome, em torno do qual se reuniram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, Gal Costa, Capinan e outros. Reproduzimos esta letra nos anexos.

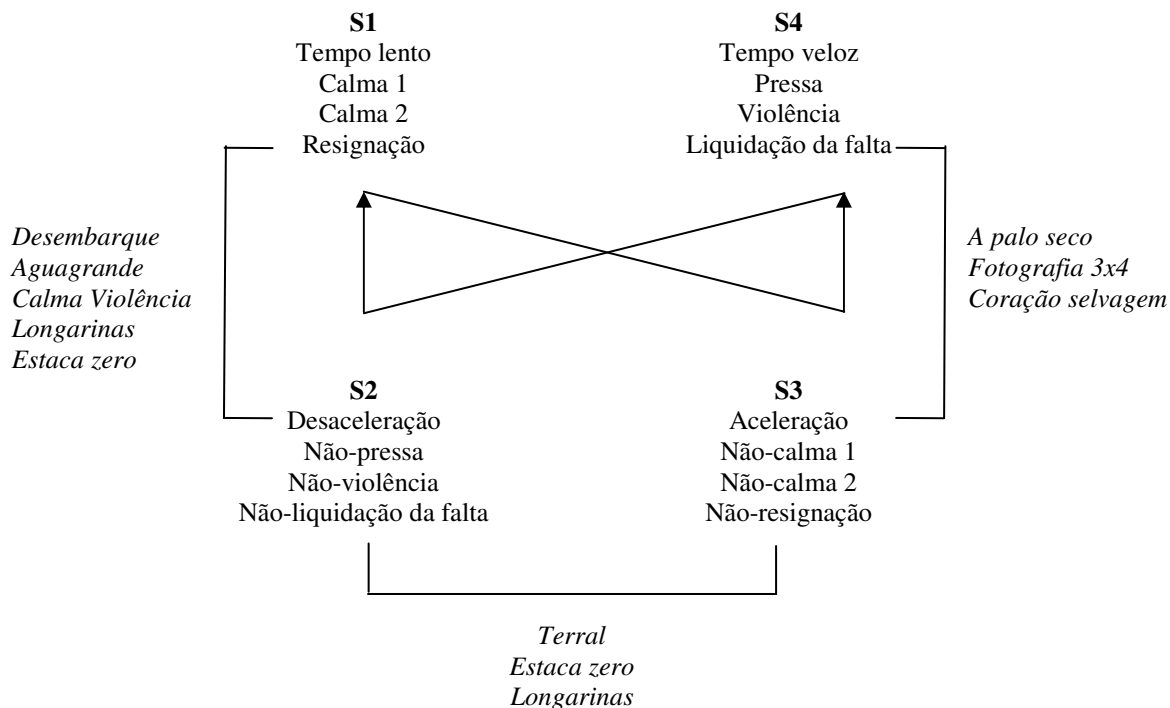
¹³ *Estaca zero* (Ednardo e Climério), do *long play Berro*, de Ednardo (1976), reproduzida nos anexos.

onde se “pode dizer o rumo” que se “quer tomar”. Ora, a *inquietação* deste sujeito decorre exatamente de uma *mistura* que o desnorteia. Esta *mistura* envolve precisamente os contrários *natureza x cultura*, figurativizados, em *Estaca zero*, dessa maneira: “Em cada prédio ou palmeira / Luz de néon ou luar / Elevador, capoeira / A gente vai se assustar”. A este estado de alma, *inquietação*, o sujeito desnorteado responde *querendo* dar rumo, direção, sentido ao seu percurso, *triando* a *mistura*, mas não se sente competente para tal: “a gente fica sereno” e “faz de conta que sabe” “onde (sic) chegar”. Trata-se, então, de um sujeito à beira da *resignação*, a exemplo do de *Terral*, que, no máximo, denuncia, neste caso, um estado de coisa que o deixa passionalmente *inquieta*. A resposta verdadeiramente reativa vem, como vimos, do sujeito que começa a se forjar a partir de *A palo seco*, um sujeito que, ao contrário de afirmar a *serenidade*, experimenta o *desespero* e age com *violência*, numa clara opção pelo *tempo veloz*.

Disto isto, concluímos que o sujeito de *Longarinas* aproxima-se, por um lado, dos de *Terral* e de *Estaca zero*, por não ter uma visão ingênua da terra de origem nem de si mesmo e por sofrer as interferências do *devir*, ora avaliado como eufórico, ora como disfórico: “e o mar engolindo lindo”, ao lado de “e o mal engolindo rindo”¹⁴. Assemelha-se, por outro lado, aos sujeitos de *Desembarque*, *Aguagrande* e *Estaca zero*, por apresentar uma forte tendência à *resignação*, e aos sujeitos de *Aguagrande* e *Calma violência*, por exibirem uma clara opção pelo *tempo lento*. Aproxima-se mais uma vez do sujeito de *Aguagrande*, por manifestar explicitamente o intento de retorno à terra natal: “Arma aquele rede branca / que eu vou chegando agora”.

Tais evidências nos encorajam a colocar o sujeito de *Longarinas*, quanto ao quadrado que vimos elaborando até aqui, tanto no grupo de *Desembarque* quanto no grupo de *Terral*. No entanto, não deixamos de reconhecer que seu lugar preferencial é no primeiro grupo. Coisa semelhante ocorre com *Estaca zero*. Esta canção poderia figurar nos dois grupos, sendo que o mais típico para ela é o de *Terral*.

¹⁴ Observe-se que os pares “mar” / “mal” e “lindo” / “rindo” reforçam a oposição entre os conteúdos dos dois sintagmas nominais coordenados e concentram-na em duas consoantes comutáveis entre si, originando pares mínimos nos dois casos, a depender da variante dialetal, é claro.



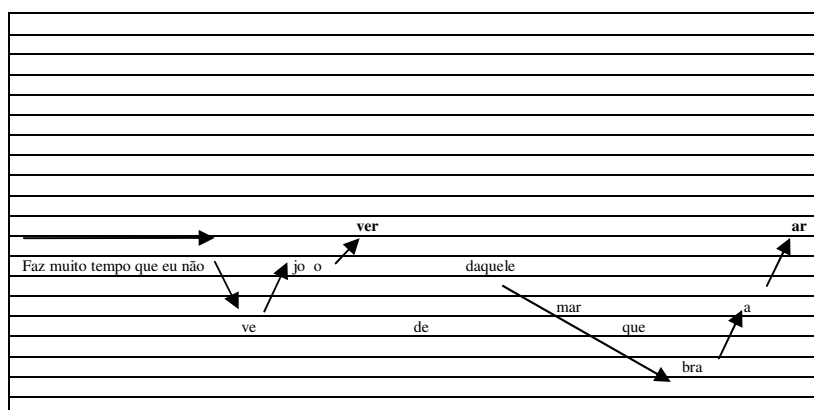
Em suma: se centrarmos nossa atenção nos fatores que aproximam, principalmente, o sujeito de *Longarinas* do de *Aguagrande*, perceberemos que eles assumem um perfil muito parecido. São sujeitos *resignados*, que empreendem o processo de retorno à terra de origem, sendo que o segundo se encontra na fase *incoativa* do processo, enquanto o primeiro está na fase *terminativa*, como faz ver o último verso de *Longarinas*, em que a perífrase verbal de valor cursivo-terminativo “vou chegando” aparece marcada pela expressão “agora”. Este “agora” centra o discurso na *iminência da chegada*, isto é, na fase final do processo (“vou chegando”), e, pela *debreagem enunciativa temporal* que opera, aproxima mais ainda o enunciado da enunciação, reforçando o efeito de “verdade” e “realidade” enunciativas, já presente deste o início do texto, graças à *debreagem enunciativa de pessoa*.

No entanto, estes sujeitos também se separam, porque, enquanto o de *Aguagrande* vê na terra natal valores exclusivamente *emissivos*, o de *Longarinas*, talvez menos ingênuo, já identifica núcleos *remissivos* compondo a paisagem de sua terra de origem. Observe-se, entretanto, que todos estes núcleos remissivos que o sujeito de *Longarinas* identifica na terra natal são tributários do valor *mudança*, esta avaliada como *disfórica*, na medida em que corresponde à intervenção da *aceleração*, como operador que leva ao

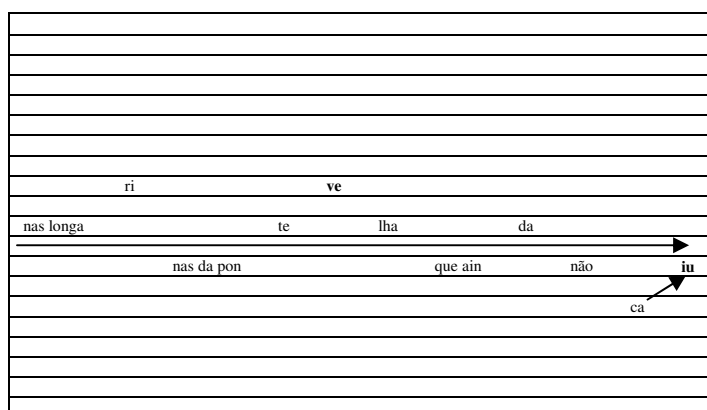
tempo veloz. Assim, os sujeitos destas duas canções voltam a se aproximar pela rejeição dos valores da *aceleração* e do *tempo veloz*, independentemente do lugar onde eles se manifestem, na terra do outro ou na terra natal.

Da melodia

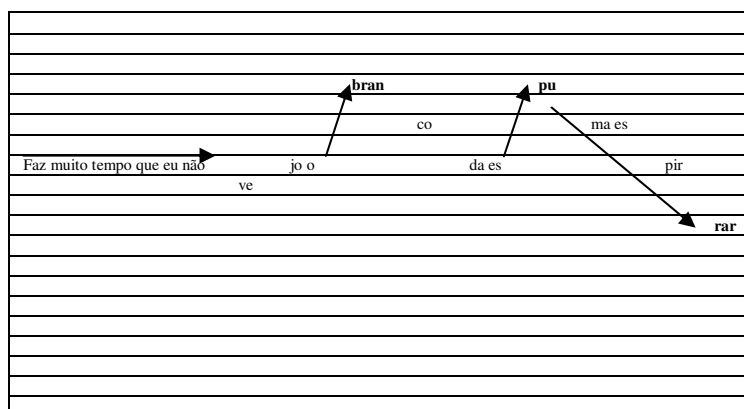
O início do primeiro segmento desta canção, entoado em um só tom, garante-lhe uma apreensão figurativa. É a voz do cantor que, em suas inflexões lingüísticas, vai falar de elementos da terra natal que lhe são eufóricos. Não fosse a elevação final de sete semitons, promovida pelo alongamento vocálico em “quebrar”, este segmento se configuraria exclusivamente marcado pelas figuras enunciativas e terminaria num descenso final de caráter asseverativo-conclusivo. No entanto, esta elevação final, além de sinalizar a continuidade do texto, já constitui um prenúncio da passionalização que mais adiante vai tomar conta dele.



A melodia segue oscilando em torno do mesmo eixo horizontal, na região média de tessitura da canção, o que reforça o efeito figurativo atribuído a estes primeiros versos e lhes confere a credibilidade enunciativa necessária à persuasão do enunciatário. A tênue elevação final tem um caráter suspensivo e indica a continuidade do dizer.

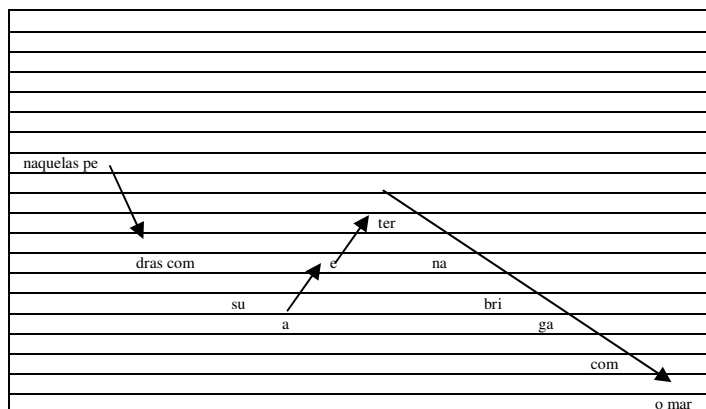


O próximo segmento é introduzido pela mesma expressão temporal do primeiro (“faz muito tempo que eu não”) e, a exemplo dele, é produzido em um só tom, exibindo, assim, a mesma tendência à figurativização.



Entretanto, ele ocupa agora a faixa aguda do campo tonal e apresenta dois saltos de quatro semitons em direção ao agudo destacando as sílabas tônicas de “branco” e “espuma”, atributos que configuram o objeto “mar”, objeto do qual o sujeito-enunciador está disjuncto, cuja *falta* ele começa a denunciar, agora também pelo investimento na passionalização melódica, que acompanha o que vinha sendo dito na letra. O tonema final, configurado em descenso, tem a função de desenlace figurativo. Este descenso, como já o dissemos, labora a favor da apreensão figurativa de que o sujeito-enunciador está seguro do que diz. Trata-se de uma asseveração categórica.

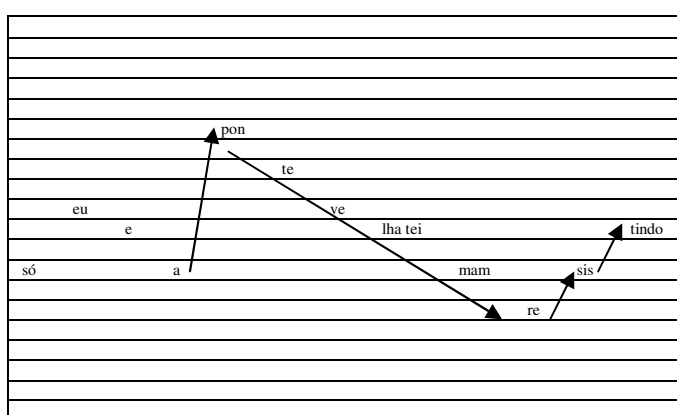
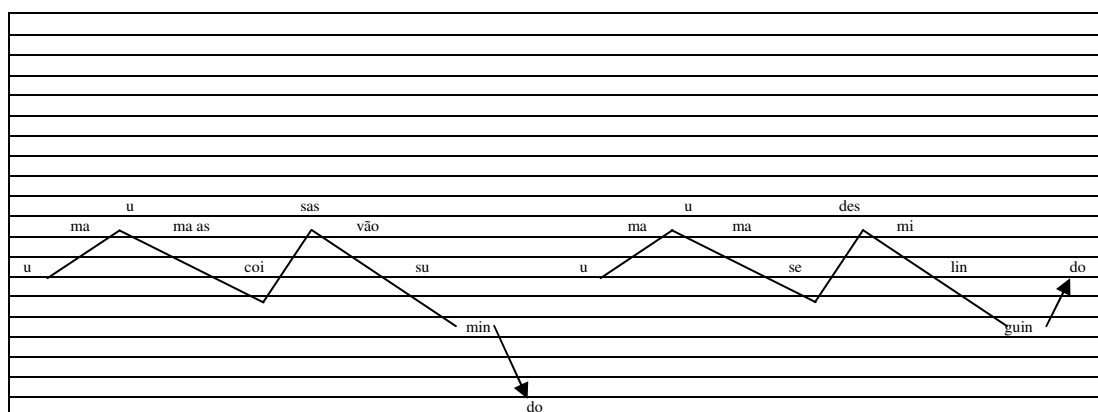
Este caráter de asseveração categórica acentua-se ainda mais no segmento abaixo.



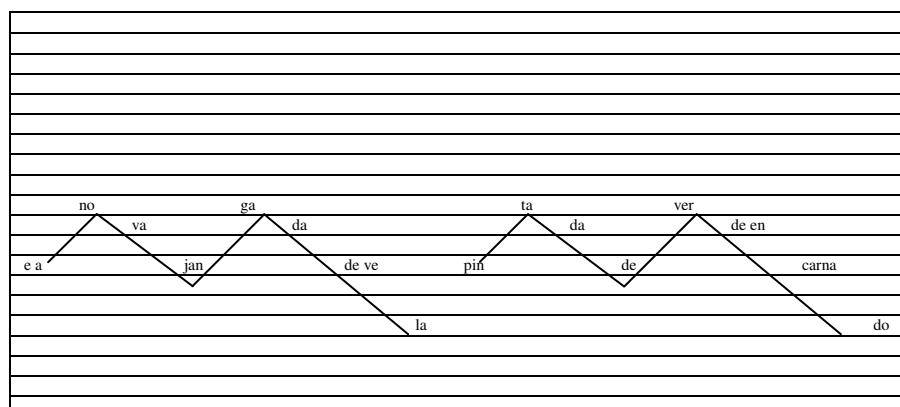
Nele, temos a retomada do tom inicial do segmento anterior, mas, ao contrário deste, o percurso melódico se encaminha agora para a faixa do grave, caindo oito semitons (em intervalos que variam de cinco, dois e um semitom). Em seguida, há uma elevação de seis semitons, com estágio no ponto intermediário, cuja função precípua é dar ênfase ao descenso final de caráter asseverativo-conclusivo, descenso este que gradativamente alcança aqui a nota mais grave da canção. Assim, este segmento se articula com o anterior, reforçando-lhe o investimento figurativo, que se estende por toda esta primeira estrofe.

A seguir, o sujeito-enunciador procede à descrição da sua terra natal, enumerando aspectos eufóricos e disfóricos dela, já numa visão bem mais crítica que a do sujeito de *Terral*. Nos segmentos seguintes, raras são as vezes em que o texto migra para a região aguda da tessitura tonal. Com efeito, a faixa do agudo só será novamente explorada no *vocalise* final, ponto de máxima extensão passional.

O próximo segmento, por exemplo, ocupa a região médio-grave e se constitui pela reiteração da mesma célula melódica. Esta reiteração se sincroniza com a repetição da mesma estrutura oracional, numa clara opção pela enumeração tanto melódica quanto lingüística. Depois de um descenso que denota afirmação na primeira célula, este segmento termina com uma elevação de três semitons, ponto em que começa o seguinte.

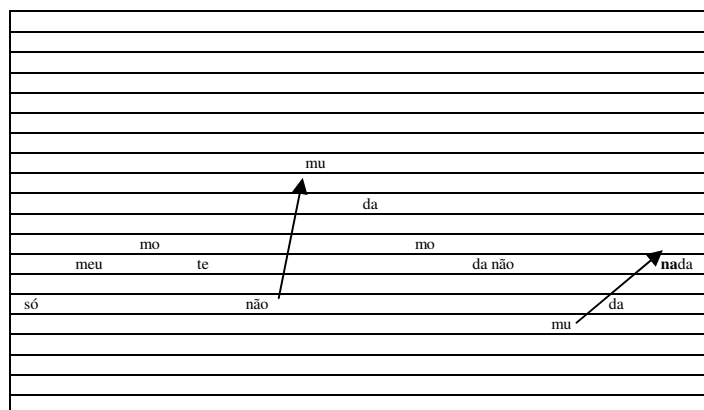


Dois momentos se mostram significativos no segmento acima, que se desenvolve preponderantemente na região tonal média. Primeiro, um salto intervalar de sete semitons em direção ao agudo que denota investimento passional do sujeito-enunciador, agora identificado com a “ponte velha”, em sua resistência à mudança. Segundo, a elevação final, de quatro semitons, que, depois de um descenso acentuado, aponta para a continuidade da enumeração, marcada lingüisticamente pela presença da conjunção aditiva no início do segmento subsequente.



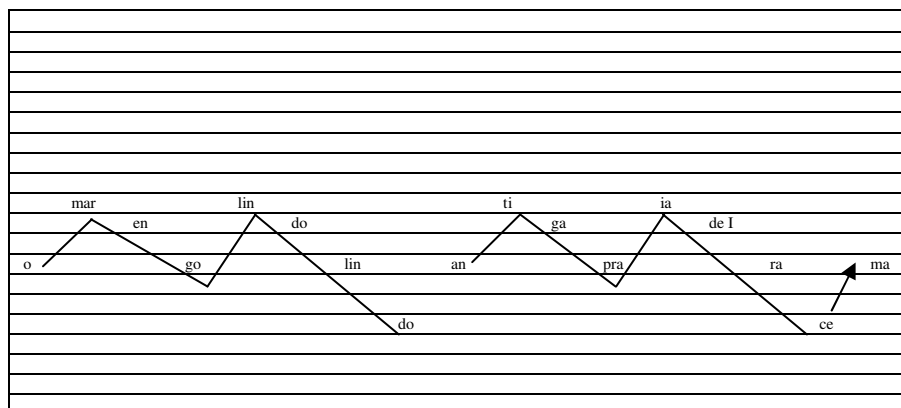
O segmento acima constitui uma continuação dos dois anteriores em muitos aspectos. Do ponto de vista lingüístico, como vimos, está coordenado a toda a seqüência pela conjunção aditiva, porque continua a enumeração. Do ponto de vista melódico, principia no mesmo tom que os dois segmentos anteriores e, como o primeiro, se mantém na região médio-grave. Descreve um percurso muito similar a este, com recorrência temática, de valor involutivo. Estes elementos melódicos concorrem para o efeito final de enumeração patrocinado pela letra nesta segunda estrofe da canção.

O próximo segmento se concentra na faixa médio-grave do campo tonal e apresenta contorno melódico muito semelhante a “só eu e a ponte velha teimam resistindo”, constituindo quase uma repetição dele, dois tons abaixo. Portanto, o que se disse dele vale também para este, com a diferença de que o salto intervalar para a região aguda, verificada em ambos, evolui para oito semitons neste segundo segmento. Este salto intervalar mais uma vez representa um ponto de tensão passional em que o sujeito parece lamentar a impotência (*não-poder*) de seu canto para alterar o curso da mudança disfórica. Este segmento também termina indicando a continuidade da enumeração e certo investimento passional.

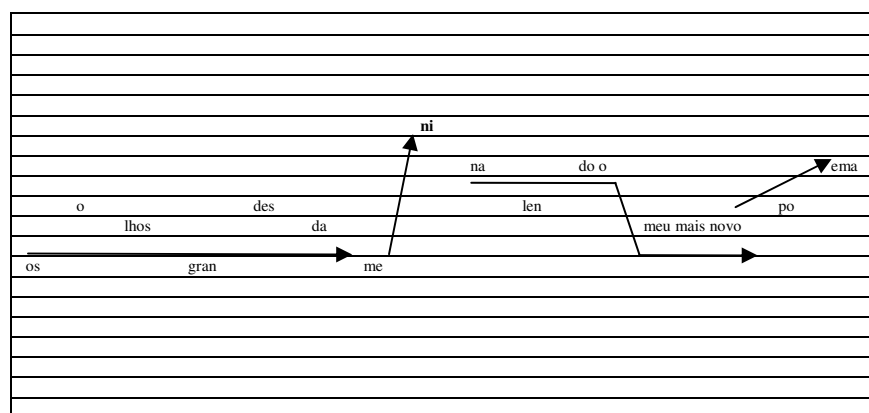


A enumeração continua, reproduzindo a mesma melodia com que principiou: tratamento temático, pouca expansão tonal, tonema asseverativo na primeira célula e indicação de continuidade, pela pequena elevação tonal no fim do segmento¹⁵.

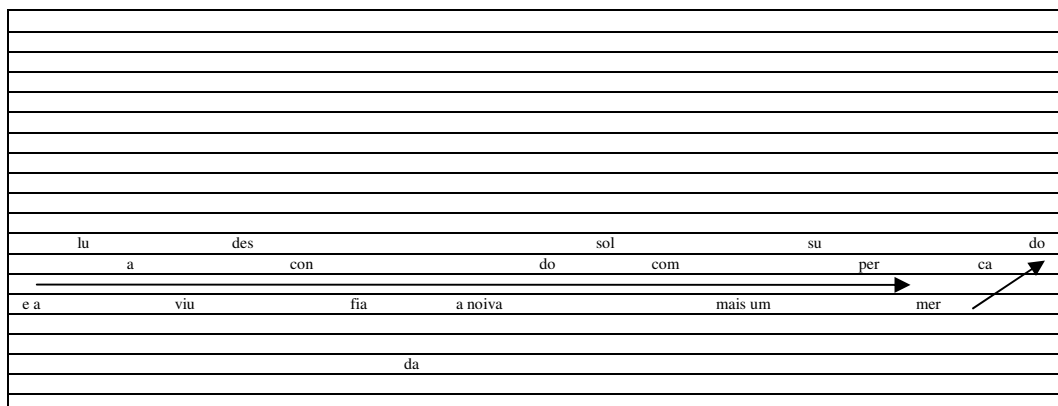
¹⁵ Na repetição destes versos, o cantor pronuncia duas vezes a última sílaba de “Iracema”. A nosso ver, este expediente configura uma alusão à canção “Tropicália”, de Caetano Veloso. Nela, a última sílaba de cada verso do refrão se vê repetida, e há um dentre estes versos que diz: “Viva Iracema-ma-ma”.



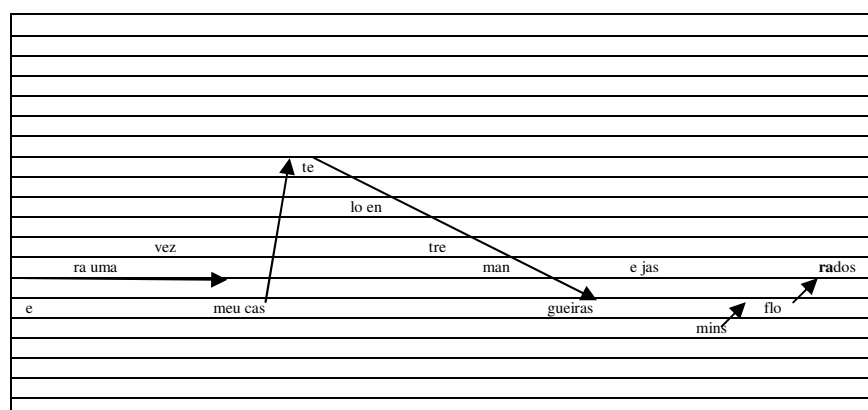
A valorização do eixo horizontal, propícia à enumeração lingüística, é reforçada na parte que segue. Como nos segmentos anteriores semelhantes a este, verificam-se duas elevações tonais, incidindo sobre “menina” e “poema”, agora objetos eufóricos na configuração da terra natal do sujeito-enunciador.



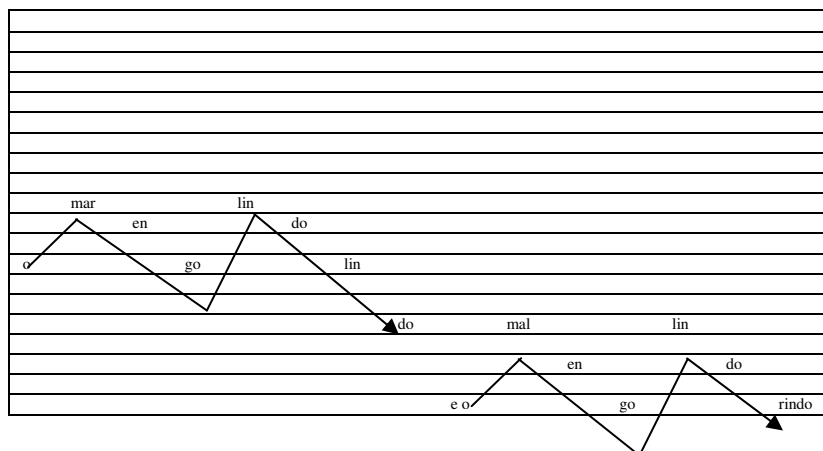
Esta horizontalidade tonal enumerativa é intensificada no segmento abaixo, devido à modulação contínua em torno de um mesmo eixo, na região grave do campo de tessitura. Mais uma vez, o fim é marcado por uma pequena elevação tonal, indicando continuidade do dizer.



A enumeração continua, e, mais uma vez, temos a valorização do eixo horizontal, com duas elevações para o agudo, ambas indicando, em diferentes graus, tensão passional, como vimos.

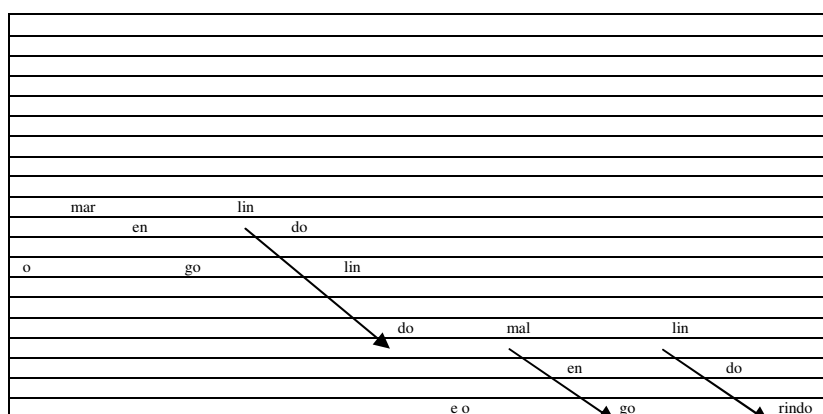


O próximo segmento reitera o tema que vem se delineando até aqui na faixa média da canção e que cobre os versos “e a nova jangada de vela / pintada de verde encarnado”, “e o mar engolindo lindo / antiga Praia de Iracema” e, em alguma medida, o verso que principiou a enumeração lingüística e melódica da canção: “uma a uma as coisas vão sumindo / uma a uma se desmilinguindo”.

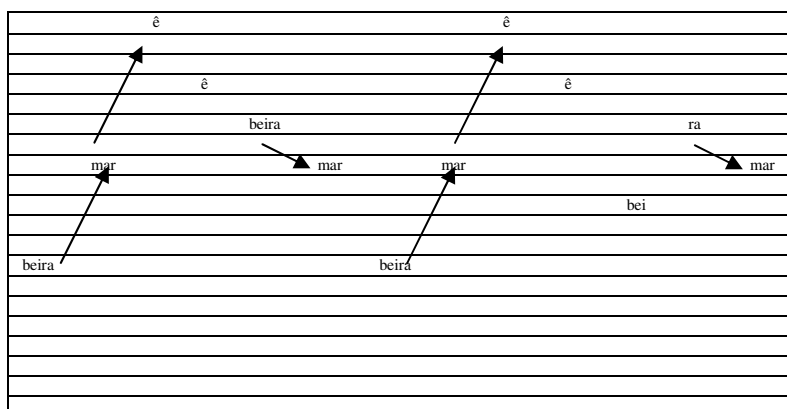


No entanto, o segmento acima se desvia desta pauta melódica, porque a reiteração do motivo ocorre na região mais grave do campo tonal. Atribuímos esta migração do motivo para a faixa do grave ao tom conclusivo que a canção passa a assumir a partir deste ponto. Isto é, embora a enumeração continue no segmento abaixo com a reiteração do “e” aditivo, a melodia já dá sinais de seu encerramento.

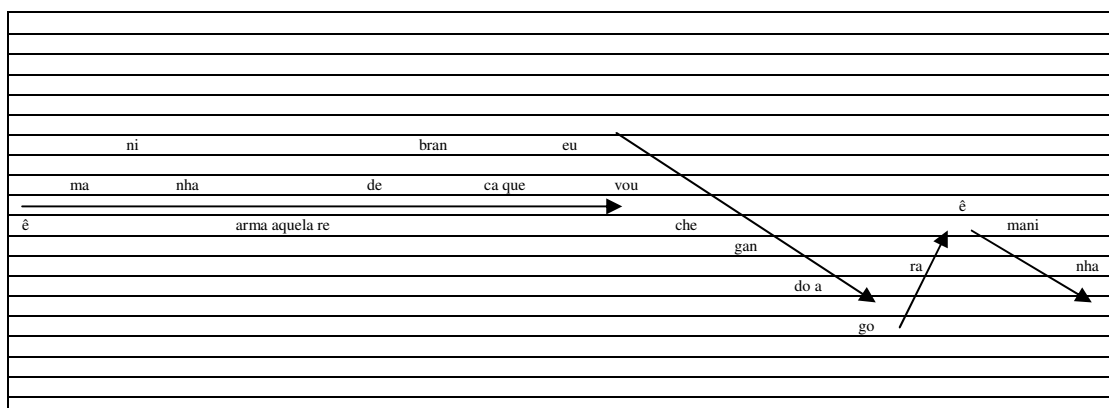
O encerramento da enumeração, tanto lingüística quanto melódica, se dá efetivamente no próximo segmento, caracterizado pela asseveração categórica, reflexo da assunção do sujeito-enunciador de que a mudança disfórica irá prevalecer (“o mal engolindo rindo”) sobre a mudança eufórica (“e o mar engolindo lindo”). Com efeito, este segmento se caracteriza pela série de quatro descensos consecutivos, que vão dar na nota mais grave do espectro de tonalidade da canção, e termina com um tonema asseverativo-conclusivo de quatro semitons.



Em seguida, temos o trecho da canção que explora a região aguda da tessitura tonal e que atinge, no *vocalise*, a nota de maior frequência. É o ápice da tensão melódica e da tensão passional do sujeito. Este lamenta a constatação que faz, melodicamente assegurada pelos descensos, e sofre com ela, daí os saltos intervalares de cinco e, depois, de sete semitons, até a nota mais aguda, sustentada pelo alongamento da vogal.



O segmento abaixo retorna à faixa média do campo de tonalidade e retoma a evolução melódica horizontal que caracterizou a fase da enumeração. A modulação contínua em torno do mesmo eixo horizontal é interrompida por um descenso em gradação tonal, seguido de outro. Este movimento constrói a figura enunciativa típica de uma oração optativa, em que o primeiro descenso corresponde à asserção-asseveração do desejo do enunciador, e o segundo, à interpelação do enunciatário pelo enunciador.



A canção se fecha com a retomada dos *vocalises* e a manifestação da tensão passional do sujeito-enunciador. No entanto, a extensão vertical do lamento se reduz de

6. PERMANÊNCIA COMBATIVA

Soy loco por ti, América
Soy loco por ti de amores.
(Capinan e Gilberto Gil)

6.1. Apenas um rapaz latino-americano

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas trago de cabeça uma canção do rádio
Em que o antigo compositor baiano me dizia:
- “Tudo é divino. Tudo é maravilhoso!”

Tenho ouvido muitos discos, conversado com pessoas
Caminhando o meu caminho...
Papo, o som dentro da noite
E não tenho um amigo sequer que ainda acredite nisso, não
(E com toda razão)

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas sei que tudo é proibido
(Aliás eu queria dizer que tudo é permitido
Até beijar você no escuro do cinema, quando ninguém nos vê...)

Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve:
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
Sons, palavras são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém;
Mas não se preocupe, meu amigo,
Com os horrores que eu lhe digo
Isto é somente uma canção
A vida realmente é diferente
Quer dizer: ao vivo é muito pior!

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
E vindo do interior
Por favor não saque a arma
No Saloon, eu sou apenas o cantor

Mas se depois de cantar
Você ainda quiser me atirar
Mate-me logo à tarde, às três,
Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar
Por causa de vocês

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
 Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
 E vindo do interior
 Mas sei que nada é divino
 Nada é maravilho
 Nada é secreto
 Nada é misterioso
 Não

(Belchior, in: *Alucinação*, 1976)

Do título

O título desta canção já assume, por si, uma feição identitária. Tomando como base a localização espacial (América Latina), a exemplo do que vimos em *Terral* (“South América”) e em *A palo seco* (“América do Sul”), esta canção define o modo de ser de um sujeito a partir da relação dele com a terra de origem. Claro está, e não podemos deixar de registrar, que em *Terral* o sujeito se define por um processo de *triagem e concentração* do espaço de origem, chegando a referir inclusive um bairro da capital cearense (Aldeota), enquanto, em *A palo seco*, este processo centrípeto conhece o seu término no espaço “latino-americano” e, com mais precisão, no espaço relativo à língua portuguesa¹.

No título, o adjetivo “latino-americano” modifica o substantivo “rapaz”, que, por sua vez, funciona como mais um elemento de identificação. Se nomear é já predicar, e predicar é tomar posição, como endossam Coquet (1997) e Zilberberg ([2001] 2006), então a seleção deste substantivo pelo sujeito para a designação de si constitui uma tomada de posição, na medida em que ele assume para si um simulacro bem próximo do que encontramos em *A palo seco* (“Tenho 25 anos de sonho e de sangue / e de América do Sul”), muito embora o substantivo apresente-se precedido por um artigo indefinido, indeterminando, em certa medida, a referência.

O processo de *triagem* e de *concentração* do sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* vem mais claramente expresso no título pela presença do advérbio “apenas”, que, além de significar “somente” e “unicamente”, apresenta o sentido de

¹ Vale assinalar que, ao lado da referência à língua portuguesa em *A palo seco*, o emprego da expressão “aperrear”, em *Terral*, garante o mesmo processo de concentração do espaço, maior nesta última canção. Apesar de não ser considerado um regionalismo pelos dicionários consultados por nós (HOUAISS e VILLAR, 2001, e FERREIRA, 1999), o termo é muito freqüente no Ceará e, pelo menos em São Paulo, era visto como próprio do falar nordestino, na década de 1970.

“exclusivamente”, conforme Houaiss e Villar (2001). Esta última acepção muito nos interessa, porque sugere o processo de identificação do sujeito pela explicitação do que ele não é. Trata-se do sujeito que se afirma dizendo *eu sou alguém que não*, isto é, do sujeito que constrói seu simulacro identitário pela negação da alteridade, dela se distinguindo, ao mesmo tempo em que seleciona um conjunto de propriedades singularizantes para si, exatamente como sucede com *A palo seco*: “Por força deste destino / o tango argentino me vai bem melhor que o blues”.

Da letra

Analogamente à maioria das canções dos nove *long plays* dos quais retiramos as dez analisadas neste trabalho, *Apenas um rapaz latino-americano* começa com uma *debreagem enunciativa*, simulando a enunciação no enunciado. Nas canções até aqui examinadas, este procedimento cria o efeito de presentificação enunciativa, em que o sujeito parece efetivamente dizer algo num *aqui- agora* com forte envolvimento passional. Aliás, por trás desta operação está a intuito de persuadir o enunciatário eventual do discurso de que a situação interlocutiva simulada é, de fato, uma situação de comunicação que envolve as quatro funções mencionadas por Tatit (1987), sincretizadas duas a duas: destinador-cantor e interlocutor; destinatário-ouvinte e interlocutário. Este sincretismo funcional manifesta-se mais densamente nos versos “Mas não se preocupe, meu amigo, / Com os horrores que eu lhe digo / Isto é somente uma canção”, principalmente por conta do vocativo. De fato, o ouvinte tende a receber tanto o conteúdo dessa passagem quanto o do texto integral como sendo endereçado a ele, não apenas porque se identifica com o “meu amigo” pronunciado pelo cantor², mas também porque o tempo verbal predominante é o presente (“preocupe”, “digo” e “é”), e o *eu-narrador* faz referência à canção, localizando-a no espaço da enunciação, isto é, entre enunciador e enunciatário, pelo uso do *dêitico* “isto”, estratégia esta que faz o discurso assumir, neste trecho, um caráter metaenunciativo. O enunciador fala de sua fala (de sua canção), para depois posicionar-se quanto a duas concepções conflitantes do gênero canção: a sua e a do destinador-manipulador.

² Este vocativo (nas formas *amigo*, *meu amigo*, *meus amigos* etc.) se apresenta em outras canções de Belchior. Tem a função de nelas reforçar o efeito de presentificação enunciativa e, além de *Apenas um rapaz latino-americano* e *A palo seco*, pode ser encontrado ainda, por exemplo, nas canções *Velha roupa colorida* e *Clamor no deserto* (letras nos anexos).

Aqui, cumpre assinalar que, concernentemente aos procedimentos acima mencionados, o enunciador de *Apenas um rapaz latino-americano* lembra sobejamente o de *A palo seco*. A exemplo daquele, este sujeito faz uso do vocativo “amigo”, adensa o efeito de presentificação enunciativa pelo uso do tempo verbal presente, faz referência metaenunciativa ao canto, lançando mão também da *debreagem enunciativa espacial* (“esse canto”), e acaba por sincretizar o interlocutor de seu discurso com a pluralidade dos ouvintes potenciais, pelo emprego de um “vocês” no final da canção. E se quisermos ir mais longe, podemos reconhecer uma temática comum aos dois textos, que opõe *sonho* a *realidade*. Alicerçado nestas evidências (base temática e estratégias de enunciação comuns), identificamos um percurso coerente entre estes dois sujeitos e, na seqüência, o de *Terral*. Senão vejamos.

O sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* e o de *A palo seco* estão bem próximos no que diz respeito à atitude reativa ao estado disfórico em que se encontram e parecem constituir um desdobramento do sujeito de *Terral*, na medida em que intensificam a atitude reativa timidamente esboçada por ele (aperrear). No percurso que leva deste último sujeito aos de *A palo seco* e de *Apenas um rapaz latino-americano*, a intensidade da atitude reativa, presente nas três canções, desponta, então, como o traço que permite, ao mesmo tempo, as construções da identidade destes sujeitos e da diferença gradual que os separa. Em outras palavras, cada sujeito destas três canções assume uma atitude reativa ao estado disfórico que experimenta, mas cada uma destas atitudes apresenta-se sob um aspecto particular. Enquanto o sujeito de *Terral* vai apenas “aperrear”, pela diferença que o separa do outro, e o de *A palo seco* se desespera e se revolta, constituindo-se, assim, um sujeito intensamente dominado pela paixão (“Eu quero é que este canto torto / feito faca corte a carne de você”), o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* desempenha a função de destinador-julgador do sujeito de *A palo seco*, uma vez que parece aplicar uma sanção cognitiva a seu modo de ser e de fazer *canção*.

Com efeito, este sujeito retoma a configuração da *canção*, que vimos indiretamente aludida em *Carneiro* na referência ao universo pop-midiático da canção de consumo, conforme a passagem: “E vou voltar em videotapes / e revistas supercoloridas / pra menina meio distraída / repetir a minha voz”. Uma vez aí admitida a presença da configuração da *canção*, vimos que ela não passava de “promessa de felicidade”, certo que estava o *eu-enunciador* da sua conjunção com o objeto-valor. Em *Carneiro*, na realidade, a *canção* de

sucesso era o próprio objeto-valor, no qual o sujeito investia seu *querer* e para cuja obtenção era preciso encetar o processo de *migração*, este um programa de uso pra ele.

Na análise de *A palo seco*, por sua vez, constatamos uma mudança no estatuto da *canção* dentro do universo do sujeito que acompanhamos. Ela passa a ser um instrumento para o *eu-enunciador* definir-se como identidade, denunciar o estado disfórico que experimenta e provocar o enunciatário, criando, pelo contágio, um estado de com-paixão entre ele e os interlocutários potenciais de seu discurso. A *canção*, enfim, passa a ter um destacado papel *persuasivo* para o sujeito de *A palo seco*, isto é, ela se torna eminentemente um instrumento de *manipulação*. Claro que, conforme nos faz ver Tatit (1996), o projeto do cancionista visa, como todo e qualquer discurso, à persuasão do enunciatário, pois a própria eficácia da comunicação depende do contrato fiduciário que se estabelece entre os dois actantes da comunicação³, mas o grau da persuasão tende a variar de um texto para outro.

Ora, se, como dissemos, o processo *migratório* tem sua origem no desejo de *sucesso*, ou melhor, no desejo de conjunção com a *canção de sucesso*, então a principal fonte doadora de valores para o sujeito que migra é a instância que, a seus olhos, lhe fornece o simulacro de um sujeito plenamente realizado, conjunto com este objeto-valor. Motivado por este simulacro é que o sujeito parte para a terra do outro (*Ingazeiras* e *Carneiro*), decepçiona-se com uma série de acontecimentos (*Desembarque*), e vive o dilema entre duas atitudes “reativas”: quer manifestando o desejo de voltar (*Aguagrande* e *Longarinas*) quer esboçando uma atitude reativa de fraca intensidade (*Terral*) ou de forte intensidade (*A palo seco* e *Apenas um rapaz latino-americano*).

No caso específico do sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano*, a atitude reativa de forte intensidade, gestada na confluência dos estados de *decepção*, *frustração* e *desespero*, fá-lo voltar-se contra a fonte doadora dos seus valores, para denunciá-la e provocá-la. Trata-se do desdobramento da crise de *confiança* da qual falamos em *Desembarque*, *Aguagrande* e, sobretudo, *A palo seco*. Esta fonte doadora, pelo que vimos, pode ser identificada, principalmente, à instância narrativa que apresenta ao sujeito de *Carneiro* o objeto-valor com o qual este quer entrar em conjunção: a *canção de sucesso*.

³ Visão semelhante é a de Lopes (1978), que, ao refletir sobre as funções da linguagem de Jakobson (s/d), considera como função primordial do discurso a função fática, que determina, segundo ele, se a interação entre os actantes da comunicação se efetivará ou não. Em termos de semiótica discursiva, a função fática assim entendida corresponde ao contrato fiduciário que deve necessariamente comandar a relação entre os actantes da comunicação, pois é preciso que o enunciatário creia que o enunciador queira comunicar algo, ou melhor, queira significar.

Ora, do ponto de vista interdiscursivo, a busca deste objeto-valor pelo sujeito que acompanhamos insere-o no universo cancional brasileiro da época, na qualidade de sujeito *performático* que, como condição para sua realização plena, deve *migrar* para o “sul”, com o fito de conjuntar-se com a *canção de sucesso* (*Ingazeiras e Carneiro*). Uma vez no “sul”, *decepcionado e frustrado* (*Desembarque*), sofrendo a crise de *confiança*, uma face deste sujeito se contrapõe à instância doadora dos seus valores, ao mesmo tempo em que se volta contra o sujeito que se mostrou triunfante no projeto de conjunção com a *canção de sucesso*. Na realidade, o sujeito que acompanhamos assimila a instância doadora ao sujeito triunfante, pois, parece-nos, ela se credencia perante o nosso sujeito exatamente por ser um exemplo do *sucesso cancional*. Se aceitarmos isto, podemos dizer que o ator que concretiza a instância de doação dos valores para o nosso sujeito coincide com o ator que concretiza o sujeito triunfante. Temos aqui, portanto, um caso de sincretismo actorial, em que o mesmo ator assume duas funções narrativas diferentes. Ele é, antes da *crise de confiança*, o destinador-manipulador, isto é, a instância de doação dos valores ao sujeito, e, depois da *crise de confiança*, o anti-sujeito, que inviabiliza a realização plena do sujeito que acompanhamos (“Eles venceram e o sinal está fechado para nós / Que somos jovens” (*Como nosso país*)), porque, aos olhos do nosso sujeito, a posse do objeto-valor revela sua face excludente, isto é, a conjunção do objeto-valor com o anti-sujeito, “antigo” destinador-manipulador, significa necessariamente a disjunção do nosso herói com este mesmo objeto-valor.

Dentro do cenário cancional da época, encontramos um ator (posicionamento discursivo) que se encaixa perfeitamente na descrição que fazemos. Trata-se do *Tropicalismo*. Com efeito, esta vertente musical, como vimos, emprega a *mistura* como operador discursivo e aposta nos *valores de universo*. Promete, pelos menos aos olhos do sujeito que acompanhamos, a *assimilação* de tudo e de todos, em detrimento da *segregação* e da *exclusão*⁴. Afirma a prevalência do indivíduo sobre o coletivo, promovendo, assim, uma forma de ser impulsionada principalmente pelo *querer*. Opta, enfim, pela *abertura* e pela *expansão* do campo discursivo.

Se bem observados, estes valores são os mesmos que o nosso sujeito parece assumir a princípio, quando está na iminência de *migrar*, quando, em *Ingazeiras e Carneiro*, *abre* o campo discursivo em busca da *expansão* do sentido. Neste momento,

⁴ A canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, considerada a canção-manifesto do *Tropicalismo*, é a expressão clara deste ponto de vista.

nosso sujeito se comporta à maneira do *ingênuo*, na medida em que, como vimos, crê plenamente na instância doadora dos valores, *quer* conjuntar-se com o objeto-valor *canção de sucesso* e não se questiona sobre a competência necessária para realizar a *performance*. Enfim, este sujeito deseja e não vê qualquer obstáculo para a realização conjuntiva euforizante. Como ficou dito em *Carneiro*, ele chega mesmo a abreviar o tempo, suprimindo as fases do esquema narrativo que o levaria a conjuntar-se com o objeto-valor. Na realidade, o sujeito desta última canção apresenta o estado conjuntivo futuro como já realizado, no momento da enunciação, tal é o grau de confiança que deposita em si e em seus destinatários.

Desse modo, podemos dizer que o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* se volta contra os valores *tropicalistas*. No entanto, não nos apoiamos apenas nestes dados para pleitear a relação polêmica entre o sujeito “Pessoal do Ceará” e o tropicalista. Outras evidências que nos orientam nesta direção podem ser encontradas nas canções *Moto I* e *Velha roupa colorida*, se admitirmos que a expressão “roupa colorida”⁵, presente em ambas, constitui referência aos tropicalistas, na medida em que uma das marcas deste movimento consistia no uso de roupas de material sintético e cores agressivas⁶. Importa também destacar que, nesta última canção, mais uma vez o sujeito joga com a oposição *novo x antigo* (“O que há algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo / E precisamos todos rejuvenescer”) e declara que “o passado é uma roupa que não nos serve mais”, porque, na avaliação do nosso sujeito, que polemiza com a vertente musical tropicalista, o passado é uma “velha roupa colorida”. Assim, o nosso sujeito denuncia esta vertente musical como ultrapassada e se contrapõe a ela, fazendo-lhe referências, às vezes, por demais explícitas, citando inclusive os seus promotores e, nomeadamente, a figura de Caetano Veloso, como vai ocorrer em *Fotografia 3x4* (“Veloso, o ‘sol (não) é tão bonito’ pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua”), última canção a ser analisada nesse trabalho.

⁵ Em *Alucinação*, próxima canção a ser analisada, encontra-se o sintagma “doces jovens coloridos” que não deixa de ser mais uma remissão aos tropicalistas, sobretudo se levarmos em consideração o fato de que estes realizaram, em meados da década de 70, o show intitulado *Doces bárbaros*, registrado em disco homônimo em 1976.

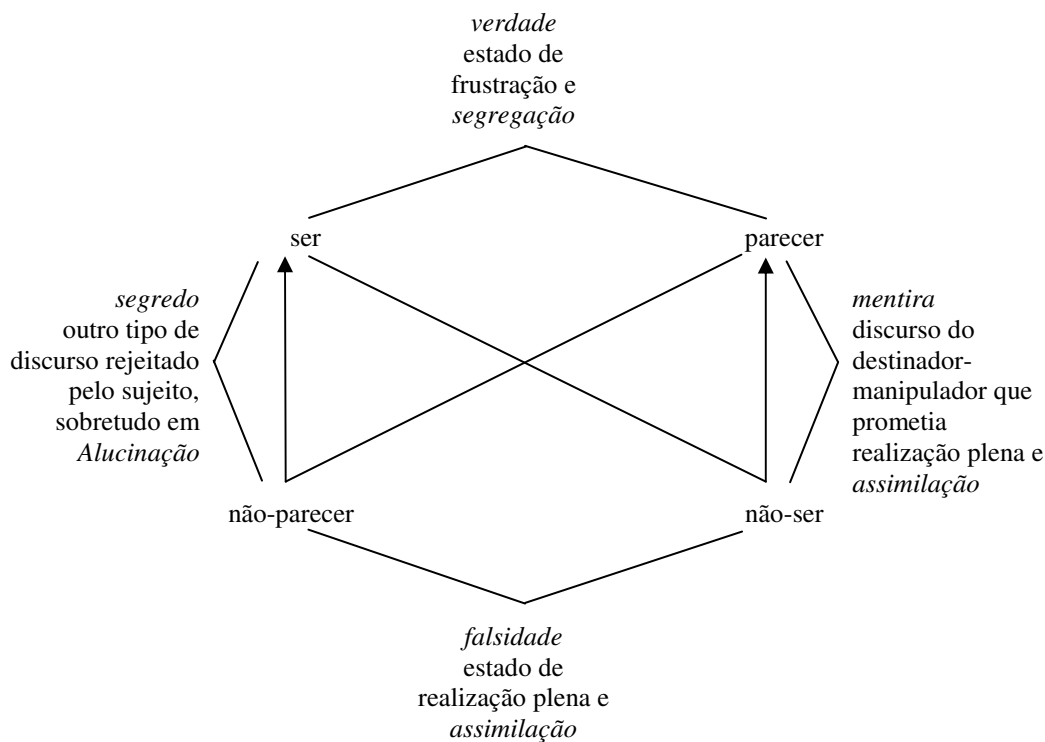
⁶ Calado (1997) relata uma cena típica que caracteriza este modo extravagante de vestir dos tropicalistas. Diz ele que, numa das eliminatórias do 3º FIC (Festival Internacional da Canção), em 1968, os trajes de Caetano Veloso e dos Mutantes (Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Serginho) “eram todos feitos de plástico brilhante”. “Caetano entrou em cena com uma camisa verde limão e uma espécie de colete prateado, além de um enorme colar de dentes de animais e pulseiras de metal. Rita estava com um vestidinho cor-de-rosa; Arnaldo e Serginho, com capas alaranjadas” (p. 218). Acrescente-se a isto que, segundo Favaretto ([1979] 2000: 34), o próprio Caetano, comentando uma apresentação tropicalista, é quem diz: “A roupa combinava com a música e era diferente; refletindo o brilho dos refletores, criava um clima para o som”.

Em *Apenas um rapaz latino-americano*, esta polêmica relação dialógica com o Tropicalismo se manifesta explicitamente na citação de um verso de *Divino maravilhoso*, canção de Caetano Veloso: “Tudo é divino. Tudo é maravilhoso!”⁷, afirmação contestada pelo sujeito da canção que analisamos: “Mas sei que nada é divino / Nada é maravilhoso”.

É interessante notar que este sujeito contestador é um sujeito do *saber* (“sei”) que descobre (*Desembarque*), porque passa a ser um sujeito “de olhos abertos” (*A palo seco*), que a realidade se opõe ao mundo dos “sonhos”, e que o estado de conjunção plena se revela modalizado pela *ilusão* (*parecer* e *não ser*), para, em seguida, mostrar-se sobredeterminado pela *falsidade* (*não parecer* e *não ser*). Este percurso instaura, assim, o estado de desilusão que o sujeito experimenta. Ou seja, é falso o estado de conjunção plena em que o seu “antigo” doador dos valores (“compositor baiano”) fazia acreditar. O estado de coisas experimentado pelo sujeito que acompanhamos se apresenta, então, sem segredos (“nada é secreto”) e sem mistérios (“nada é misterioso”). Dessa forma, ao avaliar o estado de disforia vivido, que resulta da sua experiência “real” com a terra do outro e com este outro, o sujeito, enfim, não o coloca sob a égide do *segredo* (*não parecer* conjunto com o objeto-valor, mas *sê-lo*), porém, sim, sob o domínio da *verdade* (*parecer* disjunto e efetivamente *ser*), o que o faz denunciar o estado eufórico projetado no futuro imediato do sujeito de *Carneiro* como *ilusão* (*parecer* conjunto, mas *não ser*), criada pela instância doadora dos valores, mas que, enfim, se revela modalizado pela *falsidade* (*não parecer* conjunto, nem *ser*). Enfim, dito de outro modo, a conjunção prometida pela instância doadora dos valores (posse do objeto-valor e *assimilação*) é substituída, no simulacro passional do nosso sujeito, pela disjunção efetiva (privação do objeto-valor e *segregação*).

Seguindo esta linha de raciocínio, podemos dizer que o nosso sujeito se move num universo axiológico que pode ser representado pelo seguinte quadrado veridictório, onde ele situa sua experiência de vida e os discursos com os quais dialoga.

⁷ O texto original de *Divino maravilhoso* não contém o trecho citado por Belchior. O que encontramos nele é a seguinte passagem “Tudo é divino maravilhoso”. Mas, como dissemos, a referência é por demais explícita (“compositor baiano”) para se negar a sua procedência.



Pelo quadrado, entendemos que, na avaliação do sujeito que acompanhamos, o discurso da instância doadora dos valores é avaliado como *mentiroso* (“E não tenho um amigo sequer que ainda acredite nisso, não / (E com toda razão)” e “Mas sei que nada é divino / Nada é maravilhoso”), instaurando-se assim definitivamente a crise de confiança entre os actantes da manipulação. Depois da experiência “com coisas reais” (*Alucinação*), este discurso vale como *falso*, discurso a ser combatido. Além disso, nosso sujeito também se previne contra outra modalidade de discurso que poderia polemizar com o dele, o discurso que se fundamenta na idéia de *segredo*, *não parecer* e *ser* (“Nada é secreto / Nada é misterioso”), prevenção que vai se desenvolver mais largamente em *Alucinação*, como teremos oportunidade de ver.

Apenas um rapaz latino-americano é, como dizíamos na análise do título, uma canção que prima pela *triagem* e pela *concentração*, ao apostar nos valores da *descontinuidade*, ou nos valores *remissivos*, que separam o sujeito de seu outro e, simultaneamente, os definem. Trata-se de um sujeito que vai apresentar-se como *alguém que não*, *segregando* o antisujeito, que, no momento em que desempenhava o papel de destinador-manipulador, vendia a *falsa* idéia de *assimilação* generalizada, patrocinada pelo operador *mistura*, como vimos. Ora, se isto se dá, nada mais natural que este sujeito

“desperto” (decepcionado e desapontado) transforme o seu “antigo” doador de valores em anti-sujeito e os valores deste em antivalores (“eles venceram e o sinal está fechado para nós / que somos jovens” e “hoje eu sei que quem me deu a idéia de uma nova consciência e juventude está em casa guardado por Deus contando seus metais”, em *Como nossos pais*). Ele, então, faz questão de denunciar a “verdade”, optando pelos valores contrários aos do doador e defendendo o *princípio de realidade* do qual falamos em *A palo seco*, em detrimento do mundo dos “sonhos”, isto é, do estado de conjunção plena apresentado pelo destinador-manipulador, em que o sujeito que acompanhamos parece ter acreditado e, mais do que isso, dado como realizado *a priori*.

Aliás, esta adoção do *princípio de realidade*, que vale por oposição ao “sonho”, é recorrente nas letras em que o sujeito de atitude reativa mais intensa se configura. É nesta perspectiva que podemos interpretar, por exemplo, as palavras do sujeito de *Como nossos pais*, canção que constitui uma espécie de libelo contra a fonte doadora dos valores do sujeito: “Não quero lhe falar, meu grande amor / Das coisas que aprendi nos discos / Quero lhe contar como eu vivi / E tudo que aconteceu comigo”. No que tange à oposição *sonho x realidade*, especificamente, o sujeito desta canção é explícito ao afirmar: “Viver é melhor que sonhar”. Ele também reduz a importância da *canção*, objeto-valor que o fez *migrar*, pois *sabe* que “qualquer canto / é menor do que a vida / De qualquer pessoa”, e arremata “Por isso cuidado, meu bem, há perigo na esquina!⁸ / Eles venceram e o sinal está fechado para nós / Que somos jovens”, numa clara reação ao anti-sujeito, pois a posse do objeto pelo anti-sujeito parece inviabilizar a conjunção desejada pelo nosso herói. Em *Apenas um rapaz latino-americano*, encontramos ainda outra passagem que relativiza o poder da canção: “Isto é somente uma canção / A vida realmente é diferente / Quer dizer: ao vivo é muito pior!”.

Em suma: aos falsos *valores de universo* da “antiga” instância doadora dos valores, transformada agora em anti-sujeito, o nosso herói vai contrapor os *valores de absoluto*; ao operador *mistura*, ele opõe a *triagem*; à ilusória promessa de *assimilação*, responde com a *segregação*; a *abertura* e a *expansão* do campo discursivo, combate com o *fechamento* e a *concentração*, respectivamente. Este movimento discursivo em seu conjunto contribui enormemente para a constituição da identidade do sujeito cujo percurso vimos

⁸ Este trecho sugere, mais uma vez, uma intertextualidade com *Divino maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançada no IV Festival da Música Popular Brasileira, em 1968, e editada no *long play Gal Costa* (1969), que traz na letra: Atenção / Ao dobrar uma esquina (...) / Atenção / Tudo é perigoso”. A letra se encontra no final deste trabalho.

acompanhando desde *Ingazeiras*. Trata-se de um sujeito que se define como *alguém que e*, mormente, como *alguém que não*, sempre em função da alteridade e, portanto, constitutivamente dela inseparável.

Neste quadro descritivo, podemos compreender a razão de o nosso sujeito selecionar preferencialmente o *Tropicalismo* e a figura de *Caetano Veloso* para com eles polemizar, afirmando um modo de ser e de fazer *canção* que lhe é peculiar. Cremos que isto explica muitas das relações intertextuais que identificamos entre os textos do “Pessoal do Ceará” (principalmente os de Belchior) e os textos do *Tropicalismo* (fundamentalmente os de Caetano Veloso). E *Apenas um rapaz latino-americano* é um claro exemplo disto.

Nesta canção, além da aludida passagem em que Caetano Veloso é qualificado de “antigo”, temos, na primeira estrofe, os versos “Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes”, que nos remete ao segundo verso de *Alegria, alegria*, do compositor baiano: “Sem lenço sem documento”. Note-se que esta intertextualidade instaura entre as canções um tom de polêmica, pois, enquanto o sujeito de *Alegria, alegria* se despoja de figuras neutras do ponto de vista sócio-econômico, “lenço” e “documento”, para seguir livre sua aventura existencial (“eu vou” e “eu quero seguir vivendo amor”), o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* se declara desprovido de “dinheiro” e de “parentes importantes”, figuras que concretizam o tema do *status* sócio-econômico, que, ao ver do nosso sujeito, é necessário para alguém que vem do “interior” se firmar numa cidade grande. Ou seja, estar “sem lenço” e “sem documento” é um dado eufórico para o sujeito de *Alegria, alegria*, enquanto, para o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano*, estar sem “dinheiro” e “parentes importantes” é avaliado como disfórico.

Entretanto, este sujeito não está desprovido de tudo, ele traz consigo a “promessa de felicidade” doada pelo destinador-manipulador: “Mas trago de cabeça uma canção do rádio em que o antigo compositor baiano me dizia: - ‘Tudo é divino. Tudo e maravilhoso!’”. Este sujeito está, portanto, na mesma condição daquele que, em *Terral*, depois de *migrar* em função do “sonho” da realização plena de seus projetos e da *assimilação* “prometida” (*Ingazeiras* e *Carneiro*), constata a diferença que o separa do outro. Todavia, o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* vai aplicar uma sanção cognitiva ao discurso do seu “antigo” doador de valores, o que não faz o de *Terral*. Portanto, sua atitude reativa é mais intensa, na medida em que ele passa a denunciar a *falsidade* do discurso do destinador-manipulador (“Hoje eu sei que quem me deu a idéia de uma nova consciência e juventude / Está em casa guardado por Deus contando seus

metais”) e o converte em anti-sujeito (“Eles venceram e o sinal está fechado para nós / Que somos jovens”) (*Como nossos pais*)⁹.

Outros elementos nas canções do “Pessoal do Ceará” reforçam a idéia de intertextualidade e interdiscursividade com o Tropicalismo e, sobretudo, com a figura de Caetano Veloso.

Como vimos, o universo interdiscursivo predominantemente referido pelo sujeito que acompanhamos é, de fato, o da esfera cancional, que funciona como instância de doação de competência para nosso sujeito e ainda lhe fornece o *saber* no atual estágio de seu percurso (“Tenho ouvido muitos discos (...) Papo, o som dentro da noite” (*Apenas um rapaz..*) e “Não quero lhe falar, meu grande amor / Das coisas que aprendi nos discos” (*Como nossos pais*)), assim como fora a instância de doação do *querer*, em *Carneiro*. Como ficou dito na análise de *A palo seco*, nosso sujeito faz referência ao universo da canção pop, internacional e nacional¹⁰. Dentro do universo cancional brasileiro, e no que diz respeito exclusivamente a Caetano Veloso, identificamos, em *Apenas um rapaz latino-americano*, referências como “Caminhando o meu caminho...”, que remete ao “Caminhando” presente em *Alegria, alegria*; “Mas sei que tudo é proibido”, que pode nos enviar a *É proibido proibir*, ambas do compositor baiano. Enfim, as referências a este ator enunciativo (posicionamento discursivo) são muitas e variam em densidade de presença, ora aparecendo como citação explícita (menção ao nome do compositor baiano, passagem devidamente aspeada ou trecho não-marcado, mas perfeitamente recuperável em sua intertextualidade), como é o caso do trecho marcado pelas aspas na canção que estamos analisando, ora aparecendo na forma de remissões figurativas ou temáticas, mais difíceis de recuperar.

Neste último caso, devemos destacar a menção metadiscursiva que o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* faz à canção. A exemplo do que se insinua em *A palo seco* (“canto torto”), este sujeito advoga abertamente a favor de uma concepção de canção que parece divergir daquela que, a seus olhos, representa uma vertente do cenário musical brasileiro da época, que parece ser a canção que seduzira o sujeito de *Carneiro* e que agora

⁹ Claro que, em “sinal fechado”, não podemos deixar de ver uma menção à canção homônima de Paulinho da Viola, cuja leitura político-ideológica se impõe. Ainda mais quando se sabe que Chico Buarque, considerado um baluarte da denúncia contra o regime militar, gravou-a em 1974, na última faixa de um LP que recebeu o mesmo nome (Sinal Fechado), onde ele canta canções compostas por outros. Fagner também a registra como primeira faixa de seu LP de 1976. Nesta canção, passou-se a ver uma referência à censura, que à época se institucionalizara no País. Mas a isotopia político-ideológica na qual a expressão “sinal fechado” pode ser interpretada não inviabiliza a leitura que empreendemos neste trabalho.

¹⁰ Conferir, por exemplo: *Velha roupa colorida* e *Alucinação*, de Belchior; e *Berro* e *Abertura*, de Ednardo.

é produzida pelo anti-sujeito. Trata-se de um tipo de canção *prescrita* por um destinador-manipulador que determina um *dever fazer*, ao mesmo tempo em que *proíbe*, pelo *dever não fazer*, a produção de um outro gênero de canção. O nosso sujeito se declara, então, *impotente* (*não poder fazer*) para compor o tipo de canção recomendada pelo destinador-manipulador e julga fazer a anticanção, assumindo a condição de um *transgressor*, como confirma o trecho abaixo da canção ora analisada¹¹.

*Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve:
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
Sons, palavras são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém;*

Observe-se que nesta passagem temos, mais uma vez, um sujeito que usa a figura de um objeto cortante (“navalhas”) para falar da canção, tal como vimos em *A palo seco* (“e eu quero é que este canto torto / feito faca corte a carne de vocês”), coisa, que, aliás, o aproxima do universo figurativo de João Cabral de Melo Neto, como já tivemos oportunidade de ver. Assim, a canção, pelo menos a canção concebida pelos sujeitos de *Apenas um rapaz latino-americano* e de *A palo seco*, assume, por *cortar* ou *ferir*, mais do que simplesmente *aperrear*, uma função de denúncia e de provocação, numa atitude reativa mais agressiva que aquela do sujeito de *Terral*. Em relação a este último sujeito, o de *A palo seco* e o de *Apenas um rapaz latino-americano* parecem se afirmar, negando simultaneamente a *obediência* e a *impotência*, para agir com *liberdade* e, sobretudo, com *independência*.

Isto se confirma, se interpretarmos as palavras do sujeito de *Como o diabo gosta*¹² na isotopia do fazer cancional¹³:

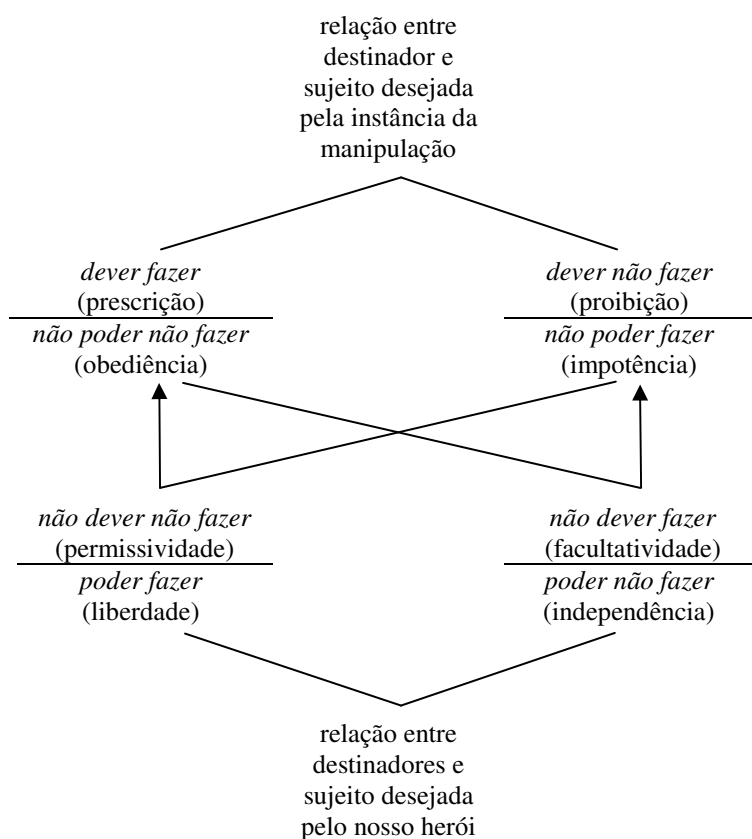
¹¹ Mais uma vez estabelece-se aqui uma relação polêmica com Caetano Veloso, autor dos versos a seguir em se professa uma maneira de fazer canção: “Eu vou fazer uma canção pra ela / Uma canção singela, brasileira / Para lançar depois do carnaval // Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico / Um anticomputador sentimental // Eu vou fazer uma canção de amor / Para gravar um disco voador // Uma canção dizendo tudo a ela / Que ainda estou sozinho, apaixonado / Para lançar no espaço sideral” (*Não identificado*, 1969).

¹² A letra desta canção encontra-se nos anexos.

¹³ Ventura (2003) examina a letra desta canção à luz da semiótica narrativa, mas não considera a leitura isotopante que sugerimos, isto é, a do fazer cancional. Ele a analisa exclusivamente na isotopia político-ideológica, que admitimos ser uma possibilidade. Todavia, a oposição *velho x novo* nos remete ao conflito geracional entre cancionistas muito tematizado pelo “Pessoal do Ceará”, e mais notadamente por Belchior, o que nos faz priorizar a primeira isotopia como chave de leitura.

Não quero regras nem nada
 (...)
 E a única forma que pode ser normal
É nenhuma regra ter
E nunca fazer nada que o Mestre mandar
Sempre desobedecer
Nunca reverenciar

Nesta canção, um sujeito, à semelhança do que à primeira vista parece acontecer com *Apenas um rapaz latino-americano*, proclama a *liberdade* e a *independência*, ao se insurgir contra qualquer forma de manipulação-dominação, afirmando o *poder fazer* em detrimento do *dever fazer*, conforme o quadrado (GREIMAS e COURTES, s/d, p. 339, com modificações):



Não podemos dizer, no entanto, que absolutamente o mesmo ocorre com *Apenas um rapaz latino-americano*, pois o sujeito desta canção se declara *livre* de uma instância doadora de valores, porque *pode fazer* a canção “proibida” por ela, mas *dependente* de outra instância doadora de valores, porque *não pode não fazer* a canção que ele faz, já que

“sons, palavras são navalhas”, isto é, são da ordem da *necessidade*¹⁴. Dito de outro modo, parece que estamos diante de dois universos axiológicos que divergem quanto ao modo de fazer *canção* e de cantar, e, por isso, o sujeito que acompanhamos, paradoxalmente, mostra-se, ao mesmo tempo, *dependente* e *independente* quanto a estes dois universos axiológicos.

Em *Apenas um rapaz latino-americano*, por exemplo, os universos de expectativa do destinador e do sujeito que acompanhamos são, aos olhos do nosso herói, com efeito, conflitantes e, mesmo, inconciliáveis, pois, enquanto o destinador-manipulador *quer* afirmar o *dever*, pela *prescrição* e *proibição* (fazer “uma canção como se deve” e “cantar como convém”), e negar o *poder* do sujeito, pela *obediência* e *impotência*, o nosso herói nega o *dever*, pela *permissividade* transgressora da ordem axiológica do destinador (“tudo é permitido (...), quando ninguém nos vê”) e parece investir na *facultatividade*, mas só parece. Ele, de fato, afirma o *poder fazer* transgressor (*liberdade*), na medida em que compõe a canção não recomendada pelo manipulador. Todavia, o nosso sujeito não é completamente *independente*, porque se revela preso a outro destinador-manipulador, contra a qual ele se considera *impotente* (“Eu não posso cantar como convém”), pois, para ele, fazer e cantar a canção que ele faz e canta é uma *necessidade*.

Ora, tudo se passa como se o nosso herói, ao negar o universo axiológico do destinador-manipulador que determina um modo de fazer *canção* (“correta, branca, suave, muito limpa, muito leve”) e de *cantar* (“como convém”), se ligasse a outra instância doadora de valores, contra a qual ele *não pode fazer* nada, porque sua relação com ela é da ordem da *necessidade*¹⁵. Este sujeito, então, se declara *independente* de uma instância doadora de valores, mas cai sob o domínio de outra. Paradoxalmente, ao dar mostras de sua *liberdade* e *independência*, o nosso sujeito se apresenta *obediente*, porque modalizado pelo *dever fazer* e pelo *não poder não fazer*, e *impotente*, porque sobredeterminado pelo *dever não fazer* e pelo *não poder fazer*. Este paradoxo, entretanto, se revela ilusório quando consideramos as relações do sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* com as duas ordens axiológicas antagônicas.

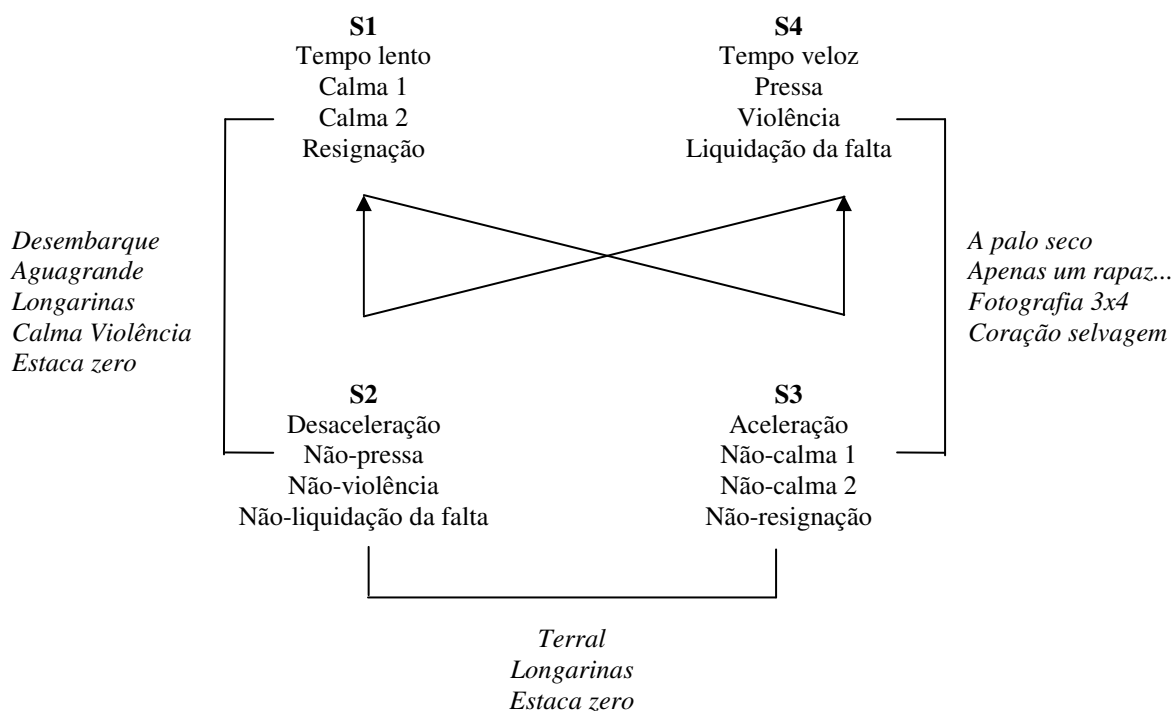
Seguindo esta linha de raciocínio, julgamos ser defensável a idéia, apresentada na análise de *A palo seco*, de que há um espaço de intertextualidade e interdiscursividade em

¹⁴ Lembremos que a ordem da *necessidade* se instaura quando um dado estado de coisa (“sons, palavras são navalhas”) *deve ser* como é e *não pode ser* diferente.

¹⁵ Para efeito de comparação, remetemos à canção *Não identificado*, de Caetano Veloso, citada na nota 11 deste capítulo e constante dos anexos.

que se constrói o estilo, entendido como identidade do dizer, do sujeito que acompanhamos, ancorado no estilo de um João Cabral de Melo Neto e no de um Graciliano Ramos, oposto ao estilo do sujeito tropicalista, que reflete o de um Jorge Amado, por exemplo. Mas, como este não é o objetivo central do nosso trabalho, deixamos aqui os fios a serem puxados numa eventual análise do tema. Como ficou explicitado na introdução deste trabalho, temos como escopo analisar um conjunto de canções do “Pessoal do Ceará” para averiguar se é possível delinear um percurso de constituição deste sujeito, em função da alteridade que o atravessa. Ora, neste sentido, o ator enunciativo (posicionamento discursivo) que despontou da análise como o mais importante para o “Pessoal do Ceará” até o momento é, sem dúvida, o *Tropicalismo*, ator este que parece ter exercido a função de destinador-manipulador do nosso sujeito no princípio de seu percurso e que assume, após a *desilusão* e os estados passionais dela decorrentes, a função sintática de anti-sujeito, com o qual o nosso herói passa a polemizar com frequência.

Pelo exposto, julgamos poder, enfim, retomar o quadro que vimos construindo ao longo das análises anteriores, para, nele, situar o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* no mesmo grupo dos sujeitos de *A palo seco*, *Fotografia 3x4* e *Coração selvagem*:



Afinal de contas, o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* não pode ser considerado um sujeito *resignado*, estado passional que tipifica o sujeito de *Desembarque* e de *Aguagrande*. Pelo contrário, trata-se de um sujeito que, *sabendo* do estado de *ilusão* a que estava submetido, busca a *liquidação da falta*, ao denunciar e provocar tanto a “antiga” instância doadora dos valores, agora anti-sujeito, quanto os possíveis interlocutores, para despertá-los do “sonho”. Por conta disso, este sujeito assume uma atitude reativa mais intensa que a do sujeito de *Terral*, que apenas *aperreava*, e não manifesta o desejo de retorno à terra de origem, após a dura experiência com as “coisas reais” (*Alucinação*) vivida na terra do outro, como faz os sujeitos de *Aguagrande* (“Adeus São Paulo / Está chovendo pras bandas de lá / Também estou com pressa / Está chovendo pras bandas de lá”) e de *Longarinas* (“Arma aquela rede branca / Que eu vou chegando agora”). Ao invés disso, o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano*, pela disposição de ânimo para enfrentar a “dura realidade”, denunciando-a e provocando seus interlocutores, está mais próximo do sujeito de *Como nossos pais*, que assevera: “Eu vou ficar nesta cidade / Não vou voltar pro sertão”.

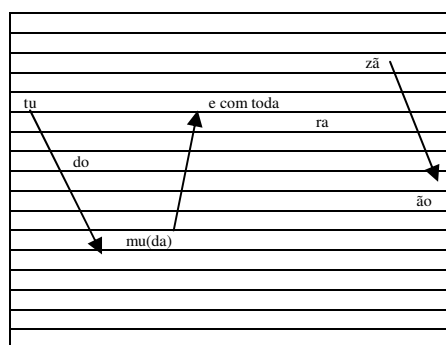
Observe-se que, para os sujeitos de *Aguagrande*, *Terral* e *Longarinas*, a comparação da terra de origem com a terra do outro torna a primeira predominantemente eufórica. Coisa semelhante não se dá com o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano*, para quem a terra natal não se euforiza pelo contraste com a terra do outro. Na realidade, permanece o que era antes da partida: “sertão”. Esta figura, aliás, se cotejada com a figura da “praia”, evocada pelos sujeitos de *Aguagrande*, *Terral* e *Longarinas*, nos anima a convocar novamente a oposição entre os quatro elementos (*água*, *ar*, *terra* e *fogo*), apresentada no final da análise de *Aguagrande*, para figurativizar dois tipos de reação diferentes para cada uma das faces do sujeito que acompanhamos: uma reação *água* (opção pelo *tempo lento*), outra reação *fogo* (opção pelo *tempo veloz*).

Acrescente-se ainda que o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano*, a exemplo do de *A palo seco*, revela-se mesmo agressivo (*violento*), na medida em que reconhece na *canção* um instrumento para “ferir”, pois “sons, palavras são navalhas”. Ele também demonstra ter *pressa*: “Mas se depois de cantar / Você quiser me atirar / Mate-me logo à tarde, às três, / Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar / Por causa de vocês”, numa clara opção pelo *tempo veloz*. Este conjunto de evidências nos faz, portanto, aproximar o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* dos outros que representam a

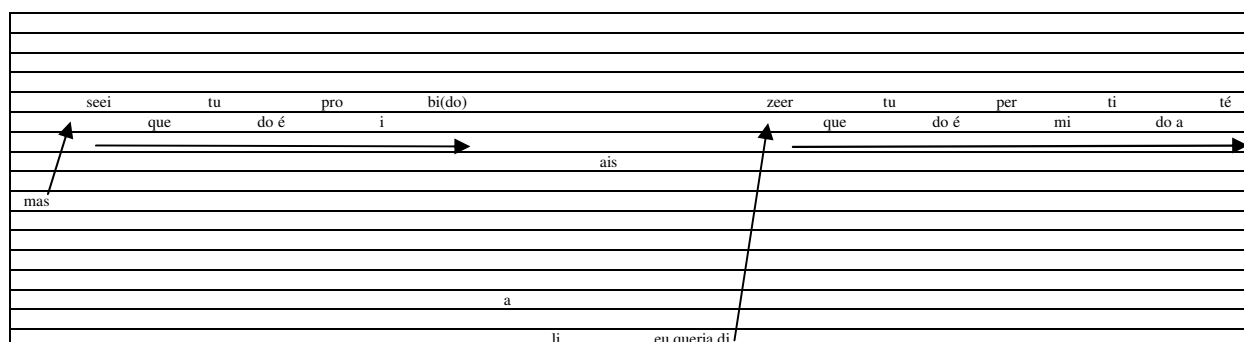
No entanto, os reiterados saltos intervalares denunciam o investimento passional exatamente numa passagem da letra em que a voz da alteridade a ser contraditada se faz presente. Isto é, temos na letra do segmento abaixo uma simples delegação de voz, mas este gesto enunciativo está fortemente marcado pela tensão passional do sujeito-enunciador, que, neste momento, vem fundamentalmente manifestada pelo tratamento melódico.

O próximo segmento apresenta certa contenção tonal e se concentra na região média de tessitura. Caracteriza-se pela progressão ondulante da melodia em torno de um eixo horizontal e pelos descensos asseverantes. Trata-se de um trecho que prioriza o relato e, se não fossem alguns leves alongamentos vocálicos (vogais dobradas e negritadas abaixo), este trecho seria marcado pela quase exclusividade da figurativização, o que se coaduna com o conteúdo expresso pela letra, pois aqui se faz uma enumeração das ações do sujeito-enunciador, que constata o descrédito do discurso do destinador-manipulador e revela sua ineficácia.

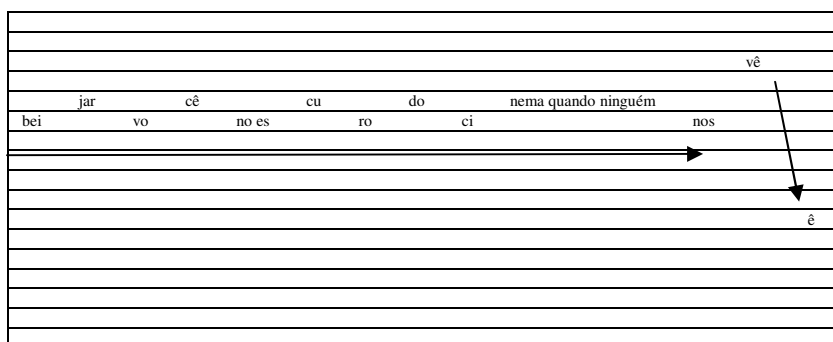
A melodia da seqüência seguinte esboça uma leve tematização inicial, que joga a favor da enumeração lingüística, que prossegue. Depois, vem um fragmento sem variação



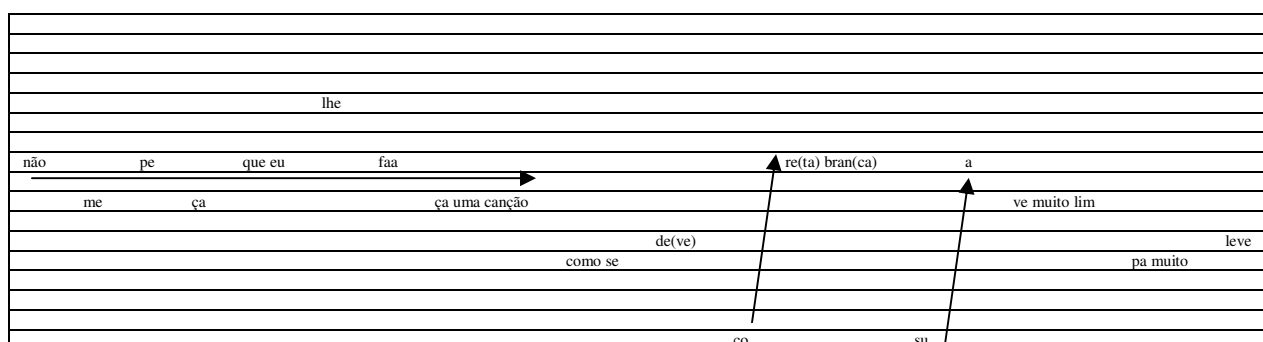
A seqüência abaixo, entoada depois da repetição dos dois primeiros segmentos, vem também introduzida pelo “mas” adversativo, como sucedeu com o terceiro. A exemplo do que ocorre com este segmento, no próximo, um fragmento, com variação de apenas um semitom na região aguda de tessitura, segue o operador discursivo “mas”, após um salto intervalar de cinco semitons. O desenvolvimento horizontal do trecho, com alternância entre tônicas e átonas, também se repete. Como lá, o que aqui se vê reforçado é o caráter de locução apaixonada, assegurada pela longa duração da vogal de “sei”. O efeito de figurativização da fala ainda ganha densidade com o “aliás”, sem padrão melódico definido, manifestando uma auto-correção do enunciador, e com a ocupação da nota mais grave da canção, exatamente no início da frase em que o sujeito-enunciador manifesta sua vontade de *dizer*, ou seja, o seu *querer* exprimir-se. Neste ponto, julgamos interessante observar a seleção lexical operada pelo enunciador, que, dentre os verbos *dicendi*, escolhe um dos de menor densidade sêmica: *dizer*. Este verbo não sugere outro significado senão o do simples ato de locução. No entanto, o salto intervalar de doze semitons que separa suas sílabas representa um forte investimento passional.



O segmento abaixo continua o anterior. Vale, no entanto, destacar a forte aceleração que segue o “aliás”, de caráter autocorretivo, em que se evidencia a preocupação do enunciador em passar a mensagem expressa pela letra em tempo melodicamente hábil. A asseveração vem expressa pelo alongamento vocálico final, em descenso.

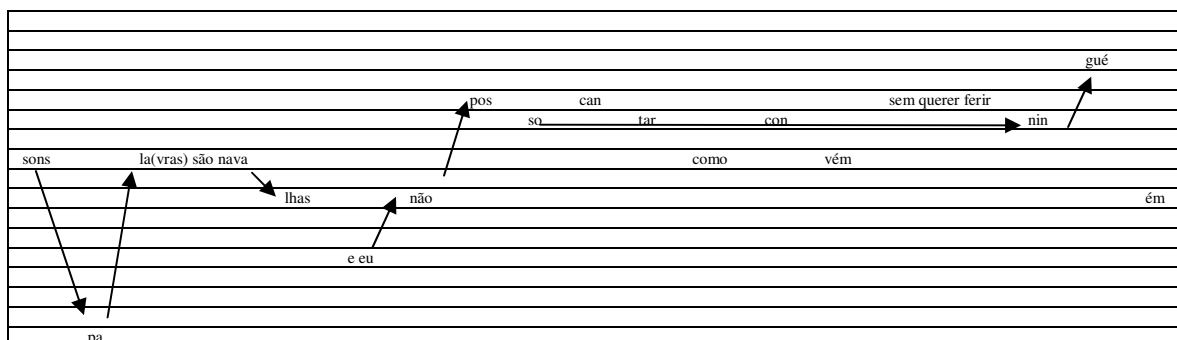


Na primeira parte do segmento abaixo, temos um investimento figurativo incontestável. Os saltos intervalares indicados parecem contribuir mais com a aceleração do trecho do que propriamente com um investimento passional, uma vez que não há durações vocálicas expressivas. Mas não deixa de ser pertinente observar que estes saltos coincidem com a referência lingüística ao tipo de canção que o sujeito-enunciador se recusa a fazer. De resto, este segmento configura-se sem padrão melódico definido e concentra-se na faixa média do espectro de tessitura da canção.



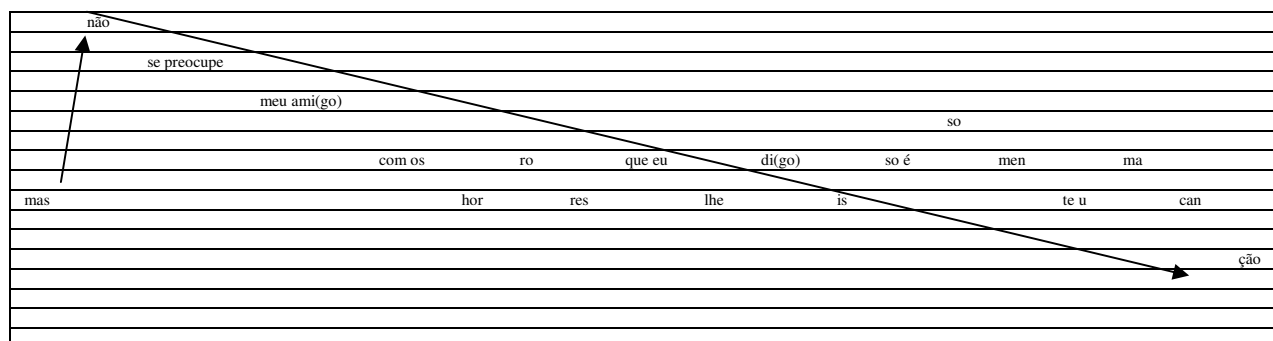
O próximo segmento também começa na região média de tessitura e apresenta um salto intervalar de nove semitons para a nota mais grave do espectro, após o que volta para a região média. Como também aqui não se verificam alongamentos vocálicos expressivos, vemos nestes saltos mais um elemento que joga a favor da aceleração típica da linguagem

verbal, em que o plano de expressão não apresenta padrão específico e serve apenas como via de acesso ao conteúdo, quase podendo ser desprezado tão logo este seja apreendido. O primeiro fragmento da seqüência abaixo vale, portanto, como afirmação de uma verdade, e o leve descenso em “navalhas” assume função asseverativa.

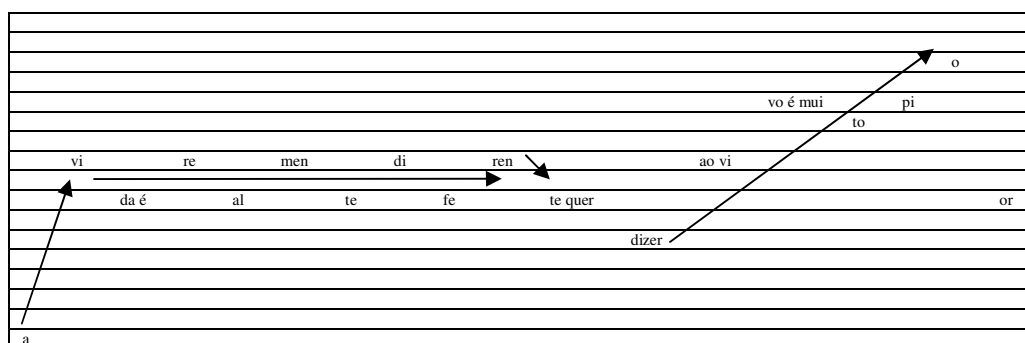


Todavia, o segundo fragmento do segmento acima migra para o agudo em dois saltos: o primeiro de três semitons, e o segundo, de cinco. Esta elevação tonal já representa certo investimento passional, que será reforçado pela manutenção do trecho na região aguda, pela elevação de três semitons em “ninguém” e pelo alongamento vocálico de sua sílaba tônica, que percorre, em descenso, um total de oito semitons.

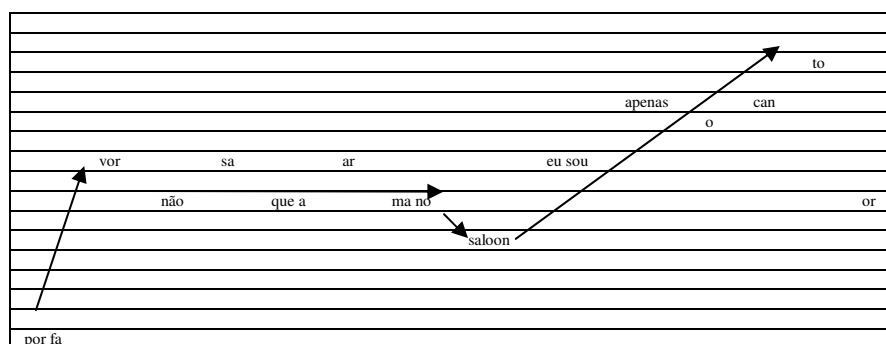
Este investimento passional se recrudescer na seqüência abaixo, também principiada pelo “mas” adversativo. Este, por sua vez, pronunciado na região média, serve para dar destaque ao “não”, que ocupa a nota mais aguda da canção, e, assim, marcar o ponto de partida do longo descenso de caráter asseverativo que configura este trecho, evidenciado sobretudo pela demora nas sílabas tônicas de “amigo”, “digo” e “canção”.



Abaixo temos um segmento que principia na nota mais grave, seguida de um salto de nove semitons que restitui a canção à faixa tonal média, onde, mais uma vez, alternam-se as sílabas tônicas e átonas, numa binarização ritimizante típica da linguagem oral. Após este fragmento inicial, temos novamente um “quer dizer”, de caráter autocorretivo, introduzindo o segundo fragmento locutivo, em que a progressão escalar por tons para o agudo e o alongamento vocálico numa nota de alta frequência, em descenso para o médio, notoriamente refletem a tensão passional do sujeito enunciador, que simula dizer o que realmente sente.



A próxima seqüência reitera o contorno melódico da acima e, também como ela, mescla uma primeira parte de caráter eminentemente figurativo com uma segunda, de caráter figurativo-passional. Trata-se da continuação da interpelação apaixonada que teve início em “mas não se preocupe, meu amigo” e que vai ser concluída só quando intevém novamente o refrão “eu sou apenas um rapaz latino-americano”.



A exemplo do terceiro segmento acima, iniciado pelo “mas” adversativo, a seqüência abaixo principia também com um “mas”, porém, diferentemente dele, na nota de maior frequência da canção. Cai em gradação tonal, como aquele, mas estaciona na região

6.2. Alucinação

Eu não estou interessado em nenhuma teoria
 Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
 Nem em tinta pro meu rosto ou oba-oba ou melodia
 Para acompanhar bocejos, sonhos matinais
 Eu não estou interessado em nenhuma teoria
 Nem nessas coisas do Oriente
 Romances astrais
 A minha alucinação é suportar o dia-a-dia
 E meu delírio é a experiência com coisas reais

Um preto/um pobre/um estudante/uma mulher sozinha
 Blue jeans e motocicletas/pessoas cinzas normais/
 Garotas dentro da noite/revólver: “cheira, cachorro”
 Os humilhados do parque com os seus jornais/
 Carneiros/mesa/trabalho/meu corpo que cai do oitavo andar/
 E a solidão das pessoas dessas capitais/
 A violência da noite/o movimento do tráfego/
 Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra/É demais?
 Cravos/espinhos no rosto/rock/hot dog/play it cool, baby

Doces jovens coloridos...
 Dois policiais cumprindo o seu duro dever
 E defendendo o seu, amor. É nossa vida
 Cumprindo o seu duro dever e defendendo o seu / amor
 E (eh) nossa vida

Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria
 Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
 Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia
 Amar e mudar as coisas me interessa mais

(Belchior, in: *Alucinação*, 1976)

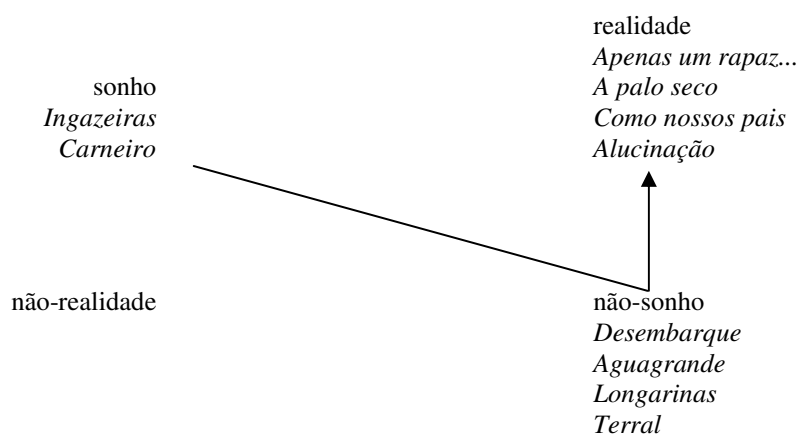
Do título

Para compreender o uso que o enunciador desta canção faz do termo *alucinação*, vamos partir das definições fornecidas por Houaiss e Villar (2001). Segundo este dicionário, *alucinação* significa “perturbação mental que se caracteriza pelo aparecimento de sensações (visuais, auditivas etc.) atribuídas a causas objetivas que, na realidade, inexistem, ou seja, são sensações ‘sem objeto’”. Nesta primeira acepção, já podemos flagrar a oposição entre o *real* (sensações com causas objetivas ou objeto) e o *irreal* (sensações sem causas objetivas ou objeto), que reproduz, em certa medida, aquela que sustenta a diferença entre *sonho* e *realidade*, presente em algumas das canções do “Pessoal do Ceará” analisadas ou citadas em nosso trabalho, conforme mostra o quadro abaixo.

Sonho	Realidade	Canção
“Meu sonho descendo ladeiras / Varando cancelas / Abrindo porteiras”	“Sem ter medo do espanto da morte / Nem do ronco do trovão”	<i>Ingazeiras</i>
“Eu só queria saber / Onde se encontrava (sic) / Aqueles sonhos / que a gente sonhava ”	“E descobri de repente / Sumindo até se perder / Aquelas coisas que a gente / Jura nunca esquecer”	<i>Desembarque</i>
A canção “correta, branca, suave, muito limpa, muito leve”	“Isto é somente uma canção / A vida realmente é diferente / Quer dizer: ao vivo é muito pior!”	<i>Apenas um rapaz latino-americano</i>
“Se você vier me perguntar por onde andei / No tempo em que você sonhava ”	“ De olhos abertos lhe direi / Amigo eu me desesperava”	<i>A palo seco</i>
“Viver é melhor que sonhar ”	“ Viver é melhor que sonhar”	<i>Como nossos pais</i>
“ sonhos matinais”	“a experiência com coisas reais ”	<i>Alucinação</i>

Cotejando o quadro com a definição fornecida pelo dicionário Houaiss, podemos afirmar que *alucinação* corresponde ao segundo termo das oposições *realidade x sonho* ou *realidade x irrealidade*, porque tal fenômeno não tem âncoras no *real*.

Sabemos, no entanto, que, em *Alucinação*, estamos diante de um sujeito que afirma o *princípio de realidade* em detrimento do mundo dos sonhos. Este sujeito está no fim de um percurso que parte da afirmação do *sonho* (*Ingazeiras*, e, de certo modo, *Carneiro*), passa pela negação do *sonho* (*Desembarque* e, de alguma maneira, *Aguagrande*, *Longrinhas* e *Terral*), para chegar à afirmação da *realidade* (*Apenas um rapaz latino-americano*, *A palo seco*, *Como nossos pais* e, por fim, *Alucinação*). Trata-se de um sujeito que se descobre *iludido*, pois o estado de realização plena, de conjunção com o objeto-valor e de *assimilação*, se revela sem base no real e, portanto, produto da *ilusão* (*parecer*, mas *não ser*). Este sujeito passa, então, a se contrapor ao *sonho* preconizando a *realidade*, no final de um percurso que pode ser simulado em um quadrado semiótico deste tipo:



Desse modo, se o sujeito de *Alucinação* adota o *princípio de realidade* contra o mundo dos sonhos, denunciando a *ilusão* a que estavam submetidos os sujeitos de *Ingazeiras* e *Carneiro*, então seu estado atual não pode ser o de um sujeito propriamente *alucinado*, principalmente se pensarmos na segunda acepção do termo fornecida por Houaiss e Villar (2001): “impressão ou noção falsa, sem fundamento na realidade; devaneio, delírio, engano, ilusão”. Na verdade, o nosso sujeito se contrapõe à *ilusão*, denuncia a *irrealidade* do “sonho” e, por isto, deve ser considerado um *não-alucinado*. Cria-se, assim, um paradoxo nesta canção: o sujeito se declara um *alucinado não-alucinado*, por denunciar e combater a *alucinação*.

Só resolvemos o paradoxo, segundo o qual o sujeito que se declara sob o efeito da *alucinação* é um *não-alucinado*, se selecionarmos, da primeira definição apresentada acima, apenas o sema “perturbação”, e admitirmos que o enunciador diz estar intensamente *perturbado*, assim como o sujeito *alucinado*, mas que, ao contrário deste, está perturbado pelas sensações que têm fundamento na “realidade objetiva”. Ou seja, o nosso sujeito está sob o efeito da *perturbação*, está em “estado de quem sofreu algum distúrbio (físico, mental, emocional etc.)” (HOUAISS e VILLAR, 2001), está, enfim, em estado de *agitação*, provocado pela “experiência com coisas reais”, a exemplo do sujeito de *A palo seco*, que, “de olhos abertos”, declara estar enfrentando uma crise de “desespero”.

Da letra

No que tange às relações entre enunciação e enunciado, *Alucinação* segue o padrão das demais canções aqui analisadas, isto é, principia com uma *debreagem enunciativa* actancial (“eu”), que aproxima estas duas instâncias e que colabora com o efeito de sincretização dos planos de interlocução, que envolvem cantor e ouvinte, por um lado, e interlocutor e interlocutário, por outro. A ancoragem do tempo no presente enunciativo é outro fator que reforça o simulacro de comunicação direta entre cantor e ouvinte. Estes dois procedimentos somados criam, mesmo sem a ancoragem enunciativa espacial, o efeito de presentificação enunciativa mencionado por Tatit (1987), dando a impressão de que, na execução da canção, o enunciador-cantor se dirige ao enunciatário-ouvinte num *aqui- agora*, predicando estados de coisa que, diante dos olhos do enunciatário-ouvinte, definir-lhe-ão a identidade.

Todavia, a *debreagem enunciativa* não está presente no texto em toda sua extensão. Ela cede lugar para a *debreagem enunciativa* a partir do verso “Um preto / um pobre / um estudante / uma mulher sozinha”, quando o enunciador procura conferir objetividade ao quadro por ele descrito, e só retorna, amenizada, em “É nossa vida”¹⁶. A presença do pronome de primeira pessoa em “meu corpo que cai do oitavo andar” não basta para colocar em xeque o que dizemos, porque o corpo, neste caso, não passa de um objeto sob a mira do observador¹⁷ desta canção. Na realidade, o corpo constitui um dos componentes do fragmentado cenário apreendido pelo observador, que, por sua vez, simula a objetividade dos fatos narrados ao assumir o papel de mero focalizador e aspectualizador deles. Este procedimento cria as condições discursivas ideais para que o ponto de vista do enunciatário se sincretize com o do enunciador, dando a impressão de que o conjunto das imagens desfila diante dos olhos daquele que acompanha o discurso. Com efeito, este trecho *debreado enunciativamente* apresenta uma sucessão de imagens que se impõe à observação de quem passa pelas ruas de uma grande cidade, e o fato de estas imagens virem expressas por sintagmas nominais confere certo grau de estaticidade aos eventos observados, o que potencializa a impressão de objetividade da passagem. Mas antes de nos ocuparmos com esta segunda estrofe do texto, vamos à primeira, em que o sujeito se define por *trialogem*, *concentrando* o seu campo discursivo, ao *excluir* os objetos (descritivos e modais) que estão fora do âmbito de seus interesses.

De fato, o sujeito de *Alucinação* principia o texto com uma negação que envolve uma série de objetos (descritivos e modais), dos quais ele *quer* estar disjuncto (“Eu não estou interessado...”)¹⁸. Tal procedimento, ou seja, a negação de um *querer ser*, é, em *Alucinação*, concomitante com a reorientação do *querer* do sujeito em outra direção. Isto é, o nosso sujeito abandona um *querer* para assumir outro, reproduzindo, assim, nesta canção,

¹⁶ A *debreagem enunciativa actancial*, que encontramos em “É nossa vida”, é um procedimento comum nos textos da face verdadeiramente reativa do “Pessoal do Ceará”, cujo fim é persuadir, criando um espaço de identificação entre enunciador e enunciatário, e, muitas vezes pelo contágio, instaurando um efeito de compaixão. No *long play Alucinação*, então, este procedimento sobeja. Para citar algumas passagens: “Ainda somos os mesmos e vivemos / como os nossos pais” (*Como nossos pais*); “E precisamos todos rejuvenescer” (*Velha roupa colorida*); “Por causa de vocês” (*Apenas um rapaz latino-americano*); “corte a carne de vocês” (*A palo seco*); “Eu sou como você” (*Fotografia 3x4*) etc.

¹⁷ Observador é o sujeito cognitivo que, delegado pelo enunciador e instalado por ele no discurso enunciado, mediante a operação da *debreagem*, tem por função receber informações e transmiti-las. Fontanille (in GREIMAS e COURTÉS (1986)), subcategoriza o observador em focalizador, aspectualizador, espectador e assistente, de acordo com o grau crescente de *debreagem* de que ele está investido no discurso enunciado.

¹⁸ Numa observação atenta, perceberemos que todo o *long play Alucinação* tem uma base polêmica, em que o sujeito se contrapõe a outras vozes, principalmente à da sua antiga instância doadora de valores, e a presença de expressões de valor negativo é um claro sinal disto. Para se ter uma idéia, das dez canções que compõem o disco, cinco apresentam o advérbio de negação (“não”) logo no primeiro verso, e *A palo seco*, embora seja a única canção do disco que não traz este advérbio em seu corpo, assume inegavelmente uma atitude polêmica.

a substituição dos *quereres* do sujeito que acompanhamos, cuja aposta inicial é num *querer ser*, em *Ingazeiras* e *Carneiro*, que se revela *ilusório*, e, em seguida, em um de dois outros: retornar à terra de origem para estar conjunto com ela (a *resignação*), em *Aguagrande* e *Longarinas*, ou “ficar nesta cidade” e não “voltar pro sertão” e reagir (a *liquidação da falta*), em *Como nossos pais*.

Como vimos, esta reorientação do *querer* acontece em função de um *saber não ser*, isto é, da tomada de consciência do sujeito acerca da não realização da conjunção e da *assimilação* desejada e esperada por ele. Ou, em outros termos, da descoberta da *ilusão* (*não ser*, mas *parecer ser*) criada pelo discurso (calcado nos *valores de universo* e no operador *mistura*) da instância doadora dos valores do nosso sujeito. Por esta razão, cremos, a nova orientação do *querer* do sujeito verdadeiramente reativo, que se volta contra a instância doadora dos valores numa atitude *segregacionista*, vem amiúde acompanhada da constatação da *falsidade* do discurso desta instância (*não ser* e *não parecer mais ser*) e, por oposição, da descoberta do discurso outro: o *verdadeiro*, que consiste na explicitação da “experiência com coisas reais” (*ser* e *parecer ser*). Trata-se, portanto, de um *saber não ser* e de um *saber ser* conjugados, que reorientam o *querer* do sujeito e sua relação com a *canção*, conforme vemos em:

- a) *Apenas um rapaz latino-americano*: cujo sujeito *sabe* que “nada é divino, nada é maravilhoso / nada é secreto / nada é misterioso” e que, por isso, ninguém pode *querer* que ele faça uma canção “sem ferir ninguém”, pois ele *sabe* que “sons, palavras são navalhas”;
- b) *Como nossos pais*: em que o sujeito *sabe* “que qualquer canto / é menor que a vida / de qualquer pessoa” e *sabe* também que quem lhe “deu a idéia de uma nova consciência e juventude / está em casa guardado por Deus contando seus metais”, e, por isso, não *quer* falar “das coisas que” aprendeu “nos discos”, mas “contar como” viveu “e tudo que aconteceu” consigo;
- c) *A palo seco*: cujo sujeito *sabe* de um estado de coisa (“olhos abertos”) e, por isso, *quer* que o “canto torto corte a carne” dos interlocutários;
- d) *Não leve flores*: em que o sujeito aplica uma *sanção cognitiva* negativa ao seu *fazer* (“Tudo poderia ter mudado, sim / Pelo trabalho que fizemos

tu e eu”, mas “nossa esperança de jovem não aconteceu, não, não”), diz conhecer “o inimigo” e *saber* “seu nome”, “seu rosto, residência e endereço”, para enfim declarar que “a voz resiste e a fala insiste (...), quem viver verá”;

- e) *Galos noites e quintais*: cujo sujeito *sabe* que não é “feliz”, mas não é “mudo” e, por isso, “hoje” canta “muito mais”;
- f) *Berro*: cujo sujeito opõe o *velho* ao *novo* e, depois de referências ao *ethos* e à *cenografia* típicos da Bossa-Nova, declara, numa metáfora, que “do boi” são aproveitadas tanto as partes nobres (“os novos (...) patins, coxão e filé”), quanto as partes não-nobres (“as velhas coisas (...) pelancas, ossos”), mas dele “só se perde o berro”, que “é justamente o que” o sujeito desta canção vem “apresentar”;
- g) *Abertura*: em que o sujeito fabula, mais uma vez opondo o *velho* ao *novo* e mencionando a Bossa-Nova (“o pato”)¹⁹, que “alguém colocou um novo ingrediente na ração / e no terreiro formou-se enorme confusão”, depois do que “a bicharada toda do terreiro” passou a ter “outra maneira de cantar”.

Estas passagens, às quais poderíamos anexar outras, servem para ilustrar o que dizemos acerca do processo migratório do nosso sujeito e do papel que a *canção* nele ocupa. Como vimos, o nosso sujeito sai da terra natal em busca da conjunção com a *canção de sucesso*, estado final que representa a realização plena do nosso herói (*Ingazeiras* e *Carneiro*). Todavia, há no caminho que leva à conjunção com o objeto-valor percalços que assumem a condição de antiprogramas narrativos. Estes percalços findam por inviabilizar a realização plena almejada pelo sujeito, que, a partir daí, empreende duas reações: a *resignada* e a *combativa*. O sujeito de atitude *combativa* deixa de ver na *canção* apenas a “promessa de felicidade”, que via o sujeito de *Carneiro*, por exemplo, e passa a usá-la como instrumento de afirmação identitária, como também o fazem os sujeitos de *Terral* e de *Longarinas*. No entanto, ao contrário destes dois últimos, que não se voltam explicitamente contra qualquer outro discurso, os sujeitos de *Alucinação*, *A palo seco*, *Apenas um rapaz latino-americano*, *Como nossos pais*, *Como o diabo gosta*, *Velha roupa*

¹⁹ Referência à canção tipicamente bossanovista, transcrita nos anexos.

colorida, *Berro* e *Abertura* fazem da *canção* um instrumento a serviço da denúncia dos antivalores e da provocação dos anti-sujeitos.

No que tange especificamente a *Alucinação*, temos um sujeito que assume *ser alguém que*, a exemplo do de *A palo seco*, opta pelo *princípio de realidade*, ao declarar *ser alguém que não* está “interessado” em qualquer forma de ser cujos objetos-valor não tenham âncoras na dura realidade das grandes “capitais” brasileiras. Por *ser alguém que* se descobre *iludido* (*Desembarque*) e que, daí em diante, vai estar conjunto com a realidade, o nosso sujeito assume como tarefa denunciar os atores enunciativos (posicionamentos discursivos) que, a seu ver, polemizam com seu modo de ser, isto é, ele vai se contrapor às instâncias cujos discursos, na sua avaliação, constituem a negação do *princípio de realidade*. Por isso, o nosso sujeito vai combater os discursos que, na sua ótica, são *falsos* (*não parecer / não ser*), mas que se apresentam: a) ou sob a capa da *ilusão*, em que o *parecer* construído pelo enunciador do discurso faz o enunciatário *crer ser verdadeiro* um dado estado de coisas que, efetivamente, *não é verdadeiro* (caso que se aplica às relações entre o destinador-manipulador e o sujeito de *Ingazeiras* e de *Carneiro*); b) ou sob a capa do *segredo*, quando, apesar de um dado estado de coisas *não parecer verdadeiro*, o enunciador *faz* o enunciatário *crer* que ele *é verdadeiro*.

Ao ator enunciativo que poderia professar este segundo tipo de discurso, o sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* já começa a combater quando se antecipa à possível contra-argumentação de sua antiga instância doadora dos valores, denunciada como fonte da *ilusão* discursiva. Com efeito, uma vez descoberto o descompasso entre o *parecer* do discurso do destinador-manipulador (“Tudo é divino maravilhoso”) e o *ser* da “vida real” pós-migração (“(...) nada é divino / Nada é maravilhoso”), o nosso sujeito passa a desacreditar da fonte doadora dos valores (“E não tenho um amigo que ainda acredite nisso, não / (E com toda razão)”) e se previne contra o discurso que poderia, em tese, reabilitar a antiga instância doadora dos valores perante seus olhos, isto é, contra o discurso que se desenvolve sob a dimensão do *segredo* (“Nada é secreto”) e do *mistério* (“Nada é misterioso”). Em outras palavras, uma vez constatado por nosso sujeito o *ser* da “vida real” pós-migração (“nada é divino / Nada é maravilhoso”), caberia a qualquer destinador-manipulador que quisesse persuadi-lo mostrar que ele se equivoca, pois “nada é divino / nada é maravilhoso” apenas na dimensão do *parecer*, porque, na dimensão do *ser*, “tudo é divino / tudo é maravilhoso”. Em suma, o nosso sujeito passa a combater qualquer discurso que coloque em xeque sua “experiência com coisas reais”, qualquer discurso que

desautorize as suas impressões, originadas do contato direto com a realidade “objetiva”. O nosso herói vai, enfim, se contrapor à idéia de que a realidade última das coisas está num “algo mais” (*secreto* ou *misterioso*), que se esconde sob a *tela do parecer* captada por ele e que só se revelaria nas *fraturas*²⁰ operadas no cotidiano, no momento de uma experiência mística e/ou estética, por exemplo. O nosso sujeito *crê* mover-se na dimensão do *verdadeiro*, em que *parecer* e *ser* coincidem, ou, mais precisamente, em que o *parecer* determina o *ser*, numa versão claramente existencialista da vida e do homem, em que *ser* e *parecer ser* são uma única e mesma coisa. É neste sentido que podemos compreender todas as referências da primeira parte de *Alucinação*, quando às “coisas reais” se opõe toda uma série de “coisas irreais”, na perspectiva do nosso sujeito, é claro:

coisas reais dimensão do <i>falso</i> (<i>não ser e não parecer</i>) ou do <i>verdadeiro</i> (<i>ser e parecer</i>) ausência completa de mistificação	coisas irreais dimensão do <i>segredo</i> (<i>não parecer mas ser</i>) ou da <i>ilusão</i> (<i>não ser mas parecer</i>) presença de mistificação
dia-a-dia	teoria fantasia algo mais tinta pro meu rosto oba-oba melodia bocejos sonhos matinais coisas do Oriente romances astrais

Em termos interdiscursivos, podemos dizer que o nosso sujeito se insurge contra uma corrente de pensamento muito em voga na década de 1970, que procurava, segundo sua avaliação, “mistificar a realidade”. Na canção acima, identificamos referências múltiplas (“teoria”, “fantasia”, “algo mais”, “coisas do Oriente” e “romances astrais”) que nos remetem a uma considerável quantidade de atores que poderiam ser reunidos, na ótica do nosso herói, sob a rubrica de “mistificadores da realidade”. Abaixo citamos alguns deles que, a nosso ver, desempenharam um papel importante na construção deste estado de coisas.

- a) o movimento *hippie*, que ensaiava uma aproximação com o Oriente e que os tropicalistas endossaram até certo ponto (“Nunca mais você saiu à rua

²⁰ Termos tomados de empréstimo a Greimas ([1987] 2002).

em grupo reunido / O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que é do cartaz?”, em *Velha roupa colorida*);

- b) Os místicos que viam nas drogas a possibilidade de manter um contato direto com outras dimensões da “realidade”, por alterarem a percepção, viabilizando a vivência de estados de consciência diferentes dos experienciados sem elas;
- c) Gilberto Gil, por exemplo, não por acaso um tropicalista, que, em 1971, compõe a canção *Oriente*, explorando a tendência da época de orientalizar o ocidente, popularizada pelos Beatles da última fase, e que declara, em 1996, no livro *Todas as letras*, organizado por Carlos Rennó (1996: p. 127), o seguinte: “O clima do Oriente estava no ar: os hare-krishna, os tarôs, os I Chings. E eu estava num ambiente propício para a referência adâmica do final (da canção); Ibiza era o paraíso da contracultura, refúgio de *hippies* de todo o mundo: europeus, americanos, brasileiros, indianos”²¹;
- d) Raul Seixas que, na canção de teor místico *O trem das sete*, sucesso no ano de 1974, diz “Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num *romance astral / Amém*”, em que “bem” e “mal” se apresentam irmanados, como forças complementares, ao modo oriental, diferentemente do tratamento maniqueísta ocidental;
- e) Fritjof Capra que, em 1975, lança o seu *O tao da física*, defendendo uma “teoria” que traça um “paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental”, livro que se tornou célebre na época e alcançou altos índices de vendagem.

Poderíamos multiplicar a relação dos atores que contribuíram para a construção do clima de “mistificação da realidade” no primeiro lustro dos anos 1970, mas, para nossos objetivos, é suficiente mostrar que havia naquele período um discurso outro contra o qual o nosso sujeito devia voltar-se, pelo menos na sua ótica. Uma vez feita a opção pelo *princípio de realidade*, o nosso sujeito investe na denúncia de todo discurso que vise a

²¹ Este acento místico na obra de Gilberto Gil se torna cada vez mais forte na década de 1970 e nunca será abandonado. Em 1997, por exemplo, Gil lança o disco *Quanta*, cujas letras fazem convergir os discursos místico e científico.

colocar o *ser* em dissonância com o *parecer*, ou pela *ilusão* ou pelo *mistério* (*segredo*), pois, para ele, só há o *falso* e o *verdadeiro*, isto é, aquilo que *é* e também *parece ser*, e aquilo que *não é* e igualmente *não parece ser*.

No entanto, o nosso sujeito não se volta apenas contra “os mistificadores da realidade”, no sentido que damos a este termo. Ele também faz menção a outros atores do campo cancional brasileiro e, tomando como ponto de partida mais uma vez a sua dura experiência com “coisas reais”, que, na sua avaliação, requer de si uma postura condizente com o estado de alma disfórico dela decorrente, ele rejeita o comportamento eufórico (“oba-oba”) de alguns cancionistas que usam a “melodia / para acompanhar bocejos, sonhos matinais”. Na realidade, o sujeito de *Alucinação* pode estar fazendo aqui referência direta à figura de Ney Matogrosso, ex-vocalista do grupo Secos e Molhados, de estrondoso sucesso na época, cujos membros pintavam o rosto nas aparições públicas: “tinta pro meu rosto”. Esta relação dialógica se torna tanto mais aceitável quanto mais virmos na passagem “Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra / É demais?” uma referência ao modo afeminado de cantar e dançar de Ney Matogrosso.

Em suma, o que importa reter do que dizemos é que o sujeito de *Alucinação*, não só o da canção, mas o de quase todo o *long play*, é um sujeito que assume uma clara posição no campo discursivo do qual participa e que se afirma como identidade dizendo, ao mesmo tempo, *ser alguém que* e *ser alguém que não*, elegendo, assim, de saída, os valores *remissivos*, numa operação de *triagem* e *concentração* de valores. O próprio compositor da canção é explícito quanto a isto quando afirma que o *long play Alucinação* é “um disco de um nordestino na cidade grande” que “foi pensado durante dois anos como o diário de uma geração” e que “é uma viagem ao redor do quarto, da alma, do corpo, das perspectivas de cada um” (PIMENTEL, ([1994] 2006, p. 132).

Neste processo identitário em que o sujeito que acompanhamos se apresenta como *alguém que não*, o discurso contra o qual ele se volta é preferencialmente o tropicalista, o discurso de seu “antigo” destinador-manipulador, agora revelado anti-sujeito. E esta polarização pode ser compreendida à luz da oposição entre *sonho* e *realidade*, uma vez que o processo migratório tem seu início marcado pelo *sonho* (*Ingazeiras*), seu meio, pela decepção com o *sonho* e a descoberta da *realidade* (*Desembarque*), e seu fim, pelo retorno à terra de origem (*Aguagrande e Longarinas*) ou pela denúncia e provocação das instâncias discursivas responsáveis pelos *sonhos* (*Apenas um rapaz latino-americano* e *Alucinação*). Este modo de ver as relações interdiscursivas entre o “Pessoal do Ceará” e o Tropicalismo

ganha força, sobretudo se aceitarmos a interpretação de Favaretto ([1979] 2000), que aponta como característica do movimento Tropicalista a “elaboração onírica” de seu discurso:

A obscuridade dessas imagens [imagens tropicalistas], na realidade a sua ambigüidade, provém do fato de elas resultarem da combinação de elementos díspares, segundo uma lógica da complementaridade – a da elaboração onírica. Como no sonho, as imagens tropicalistas significam algo diferente do que é manifestado. (p. 114)

A esta forma de compor as imagens, em que o sentido, como diz Favaretto, é algo diferente do manifestado (descompasso entre *ser* e *parecer* combatido por nosso herói, como vimos acima), o sujeito verdadeiramente reativo se contrapõe, com uma linguagem dura, direta e seca, para denunciar o “algo mais” como mistificador e, portanto, *ilusório* e, por fim, *falso*. Então, o nosso sujeito se apresenta em discurso como um ser de linguagem cabralina, que assume, como seu, o *ethos* construído pelos seguintes versos de *A palo seco*, de João Cabral de Melo Neto: “Eis uns poucos exemplos / de ser *a palo seco*, / dos quais se retirar / higiene ou conselho: / não o de aceitar o seco / por resignadamente / mas de empregar o seco / porque é mais contundente” (MELO NETO, 1994, p. 250-251); ou ainda o *ethos* que encontramos no poema *Graciliano Ramos*, em que o discurso *a palo seco* tem por escopo *despertar*, pôr “de olhos abertos”: “Falo somente para quem falo: / quem padece de sono de morto / e precisa um despertador / acre, como o sol sobre o olho: / que é quando o sol é estridente, / a contrapelo, imperioso, / e bate nas pálpebras como / se bate numa porta a socos” (MELO NETO, 1994, p. 312).

Não é sem razão, cremos, que, diferentemente do sujeito de *Terral*, que surge “batendo na porta” da alteridade apenas para “aperrear”, o sujeito de atitude mais reativa se apresenta como “o sol” “estridente” batendo “nas pálpebras como se bate numa porta **a socos**” para despertar “quem padece sono de morto”. O modo como se bate na porta, de acordo com a comparação que fazemos, é emblemática, já que representa figurativamente os dois tipos de reação que encontramos no sujeito de *Terral*, por um lado, e nos de *Apenas um rapaz latino-americano* e *Alucinação*, por outro. Isto é, trata-se de uma diferença de *intensidade* entre as atitudes reativas destes dois sujeitos. Além disso, a figura do “sol”, presente nos dois poemas de João Cabral citados acima e central em muitas canções tropicalistas, em que é tratada quase exclusivamente de modo eufórico, tal como em *Alegria alegria* (“O sol é tão bonito”), por exemplo, vai ser retomada pelo sujeito de *Fotografia 3x4* como uma figura, no mínimo, não eufórica (“Veloso, ‘o sol (não) é tão

bonito' pra quem vem / do Norte e vai viver na rua”), o que reforça o tom polêmico que envolve as relações interdiscursivas entre a face mais reativa do “Pessoal do Ceará” e os tropicalistas.

Acompanhemos um pouco mais o que diz Favaretto ([1979] 2000) acerca das imagens tropicalistas e do efeito discursivo que, segundo ele, elas alcançam:

A vinculação das imagens tropicalistas ao sonho nem é casual nem resulta de uma simples analogia. A atividade tropicalista se materializa como exercício surrealista: uma prática em que a realidade é fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando as possibilidades reprimidas (...) Visam, não a realidade, enquanto totalidade indiferenciada, mas aos objetos próximos, obsoletos, arcaizados (...) O sonho e a imaginação fazem aceder à realidade dos objetos, ultrapassando-se, assim, a causalidade lógica, fundamento da moral idealista que informava a prática política da intelligentsia burguesa de esquerda. (p. 115)

Ao contrário do sujeito tropicalista que, segundo Favaretto, fecunda a realidade pela imaginação e pelo sonho, visando a ultrapassar “a causalidade lógica”, o nosso sujeito deseja mesmo é um retorno a esta causalidade lógica, porque busca uma explicação razoável para o estado disfórico que experimenta. Por isso, ele procura reatar o fio narrativo do percurso que desenvolvera até então e que o colocou no estado de coisas em que se encontra, o que se evidencia na última canção analisada por nós: *Fotografia 3x4*. Sabedor deste percurso é que o nosso herói, então, vai rejeitar qualquer mistificação da realidade, porque ele vem da recusa e denúncia do discurso que o colocou em estado de *ilusão* e passa a combater o discurso que preceitua o *segredo* e o *mistério* como explicações da realidade.

Se, como diz Favaretto ([1979] 2000), “o procedimento básico do tropicalismo consiste” em elaborar “uma construção, feita de imagens estranhas, de caráter onírico, que, desmontadas, iluminam como numa cena as indefinições do país” (p. 113-114) e criam, para o ouvinte, pela profusão mesma das imagens, “uma ‘realidade brasileira’ alucinada” (p. 115), o objetivo do nosso sujeito, por oposição, é o de descrever o Brasil das “coisas reais”, do “dia-a-dia” das “pessoas cinzas normais”, nas grandes “capitais” brasileiras. Isto é, ao invés de falar do Brasil como nação, numa análise macroestrutural, o nosso sujeito, decepcionado com teorias, fantasias, melodias, romances astrais etc., numa expressão, decepcionado com qualquer discurso manipulador (“Não quero regras nem nada”, *Como o diabo gosta*), decide delirar com a “pequena realidade” que o circunda, compondo não a imagem onírica de “uma ‘realidade brasileira’ alucinada”, mas se mostrando alucinado

pela realidade de um brasileiro, “vindo do interior”, “sem dinheiro no banco” ou “sem parentes importantes”.

Esta mudança de ponto de vista por parte do nosso sujeito não dispensa a adoção dos modos de composição formal das imagens tão valorizados pelos tropicalistas. Em *Alucinação*, por exemplo, vemos um claro exemplo disto. Nesta canção, o trecho que começa em “Um preto / um pobre ...” e vai até “Eh, nossa vida” é constituído por uma profusão de imagens, uma série de figuras que vão definindo um quadro caótico, mas não onírico, da paisagem urbana descrita. Vemos, nesta seqüência de sintagmas nominais, uma estratégia do enunciador para criar o efeito de realidade, fundamental para a apreensão da cena pelo enunciatário como se ela passasse diante de seus próprios olhos. Além disso, esta profusão de imagens tem a função de imprimir velocidade à sucessão das pequenas cenas descritas, o que serve para aproximar o sujeito de *Alucinação* dos sujeitos que optam pelo *tempo veloz*.

Ora, no trecho citado, o enunciador de *Alucinação* adota o procedimento da *bricolagem*, muito utilizado pelos tropicalistas, que consiste em operar com a justaposição de imagens numa linguagem próxima da cinematográfica²². Mas o objetivo do nosso enunciador é simular a *alucinação* “com coisas reais”, isto é, o estado de perturbação que experimenta quando estimulado pela profusão de imagens a que está exposto. Daí decorre o fato de ele selecionar figuras que perfazem a isotopia figurativa da cidade grande (a *caoticidade veloz* das grandes “capitais”), pois ele quer colocar diante do sujeito da enunciação o objeto de percepção em sua plenitude afetante, ao qual responde o seu estado de alma presente. Assim, ao *debrear enuncivamente* este trecho, o enunciador parece ter por meta intensificar a presença do objeto no discurso e atribuir-lhe um papel dominante na relação com o sujeito da percepção. Criando um quadro disfórico, e de feição objetiva, da “cidade grande”, o enunciador simula-o como responsável por seu estado passional, como se a avaliação disfórica do objeto não dependesse dele, enunciador. A *debreagem enuncia* confere, então, objetividade ao quadro descrito e cria a impressão de que a valoração axiológica é imanente ao objeto, não tendo passado pelo filtro de uma subjetividade. Por meio deste procedimento, o enunciador visa, em última instância, persuadir o enunciatário, agindo não apenas na dimensão cognitiva, mas criando um quadro propício para o

²² *Alegria alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, são canções construídas de acordo com o procedimento da *bricolagem*, numa linguagem fragmentada, com profusão de imagens justapostas, como na linguagem cinematográfica. Estas duas canções, para muitos, demarcam o início da estética tropicalista, antes mesmo da eclosão oficial do movimento.

exercício da com-paixão, isto é, da instauração de um estado passional *tense*, comum ao enunciador e ao enunciatário (como ocorre também em *A palo seco*); um estado passional, enfim, contrário ao do sujeito tropicalista, este um sujeito que tende ao *relaxamento*, a despeito da profusão dos estímulos sensoriais, encontrada, por exemplo, em *Alegria alegria*. Desdobremos isto.

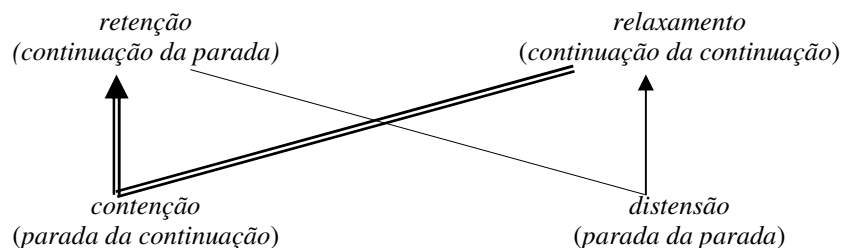
Tatit (2001) reconhece nesta canção de Caetano Veloso um sujeito que “está construindo sua competência para caminhar de forma livre e independente” (p. 190). Ou seja, ele vê aí um sujeito que, a princípio, aparenta estar quase completamente *relaxado* na sua caminhada existencial (“Caminhando contra o vento / Sem lenço, sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou”), mas que se mostra efetivamente erigindo a “competência para caminhar”, razão por que não se pode dizer que este sujeito esteja completamente *relaxado*, mas tendente ao *relaxamento*. *Alegria alegria* é, segundo Tatit (2001), uma canção de “desengajamento”²³, na medida em que professa a liberdade e a independência do sujeito. É uma canção que aponta para a possibilidade de um estado eufórico *relaxado*, em que o sujeito sincretiza em si as funções de destinador e destinatário e vence as resistências do anti-sujeito.

No nível tensivo, Tatit (2001) vê em *Alegria alegria* um sujeito que está em estado de *distensão* (*parada da parada*) e que se move em direção ao *relaxamento* (*continuação da continuação*). Ora, a face verdadeiramente reativa do sujeito que vimos acompanhando desde *Ingazeiras* e *Carneiro*, passando por *Desembarque*, para, enfim, chegar a *Apenas um rapaz latino-americano* e *Alucinação* (linhas duplas no quadrado abaixo), descreve um movimento oposto ao que Tatit (2001) atribui ao sujeito de *Alegria alegria* (linhas simples no mesmo quadrado)²⁴. Como vimos, nosso sujeito vem confiante (*espera relaxada*) na instauração do estado de sua realização plena no futuro imediato (*continuação da continuação*, em *Ingazeiras* e *Carneiro*). Em seguida, desilude-se (*parada da continuação*, em *Desembarque* e *Aguagrande*). Depois, denuncia o discurso da instância doadora de valores como *ilusório* (principalmente em *Apenas um rapaz latino-americano*) e assume como tarefa combater os discursos que “mistificam a realidade”, isto é, os discursos que operam com a *ilusão* e o *segredo* (mormente em *Alucinação*), numa clara opção pela

²³ Em nota de pé de página, Tatit (2001: 188) diz que a isotopia do desengajamento “levou setores da esquerda militante daqueles anos a classificar *Alegria alegria* como uma canção ‘alienada’”. Nesta perspectiva, o discurso da face reativa do nosso sujeito pode ser encarado como um discurso com pretensões de se constituir como discurso desalienador.

²⁴ Neste percurso não incluímos, obviamente, os sujeitos de *Aguagrande*, *Terral* e *Longarinas*, porque eles ensaiam certo grau de *relaxamento*, variável em cada uma destas canções.

continuação da parada, ou pelos valores *remissivos*, ao investir nas *descontinuidades* objetais e subjetais.



Se, como ainda afirma Tatit (2001), em *Alegria alegria*, “as marcas de possíveis compromissos vão sendo inseridas entre versos que desfazem qualquer perspectiva de envolvimento maior do sujeito com os valores sociais mencionados” (p. 190-191),

*O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?*

*Eu vou
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não? Por que não?*

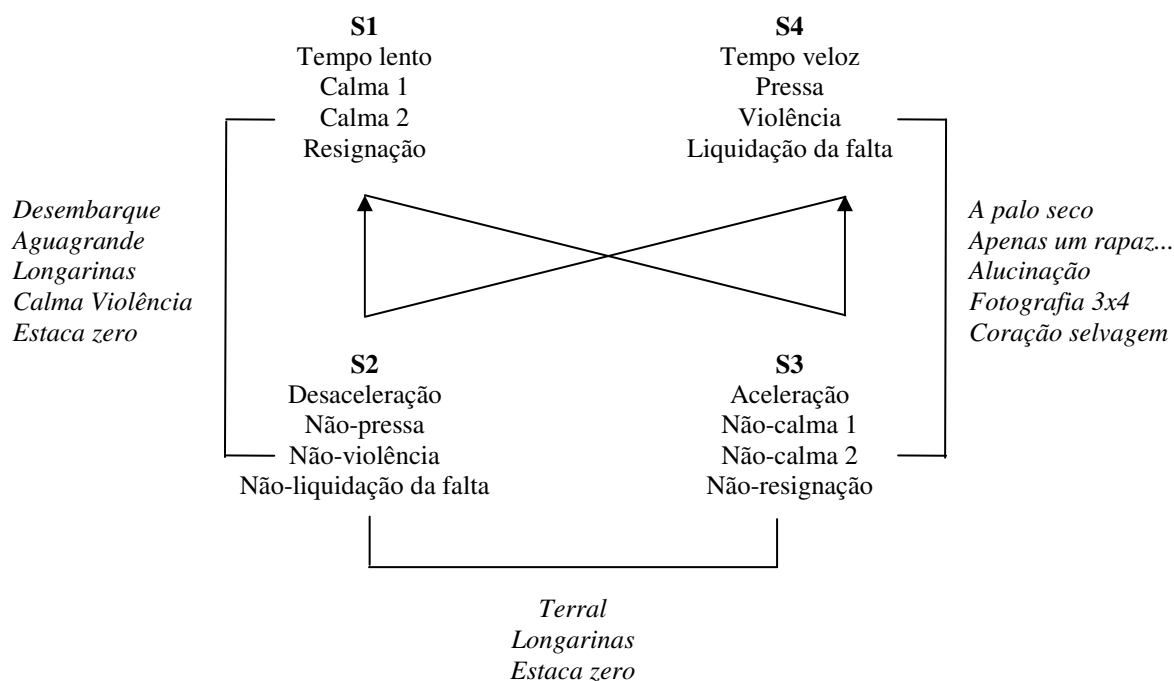
em *Alucinação*, ao contrário, verifica-se a forte presença dos objetos no campo discursivo afetando intensamente o sujeito, que responde com o estado passional da *inquietação*, paixão da *velocidade*, que se opõe à “preguiça” da canção de Caetano Veloso, paixão do *tempo lento*. Assim, diferentemente do sujeito de *Alegria alegria*, o de *Alucinação* não passa quase “incólume” diante dos objetos. Na realidade, ele é um sujeito *tenso*, afetado pela *caoticidade veloz* da ‘cidade grande’, desejoso de dar sentido ao vivido. É um sujeito que quer mais do que simplesmente “seguir vivendo” (*Alegria alegria*).

Desse modo, se o sentido de *Alegria alegria* é “mais de preservação do /ser/ (ou do indivíduo, no nível discursivo), e de suas desobrigações ideológicas, do que de valorização de um *fazer* específico que, de resto, já está descartado pela ostentação de um *poder não fazer*”, como diz Tatit (2001: 192), o sentido de *Alucinação* é, ao contrário, a valorização de um *fazer* específico, denunciar os discursos “mistificadores da realidade”, como decorrência de um *não poder não fazer*, conforme vimos em *Apenas um rapaz latino-*

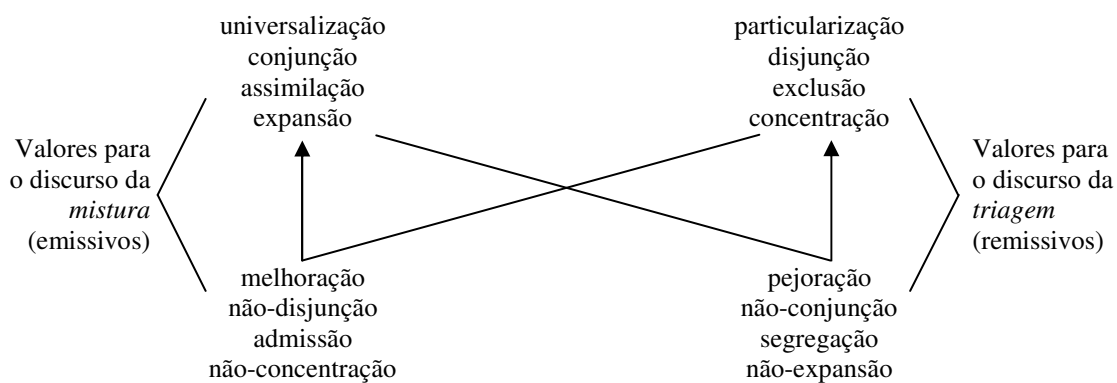
americano, para, ao mesmo tempo, recompor o sentido do vivido e do *ser* do sujeito (ou do indivíduo, no nível discursivo), abalado pelo estado de *desespero*, em *A palo seco*, e de *inquiétude*, em *Alucinação*.

Sendo assim, vemos em *Alucinação* uma tomada de posição por parte do nosso sujeito, que se constitui o avesso do sujeito tropicalista, no que tange à oposição *sonho x realidade*. Nesta canção, o enunciador usa dos mesmos procedimentos enunciativos tropicalistas (a *bricolagem* e a *presentificação* do discurso, por exemplo), mas ele não passa incólume pelos objetos que requerem sua atenção (como parece ocorrer com o sujeito de *Alegria alegria*). A força afetante do objeto (disfórico) sobre o sujeito que acompanhamos é simulada em discurso como decisiva para o seu estado de alma. Este, por sua vez, faz com que o nosso sujeito privilegie os valores *remissimos* na composição do campo discursivo, para denunciar a *falsidade* dos discursos mistificadores, principalmente a falsidade do discurso tropicalista, apresentados a ele ora sob a capa da *ilusão*, ora sob a capa do *segredo*. O nosso sujeito, enfim, *segrega* o outro, fazendo aflorar a desigualdade que os separa, *concentra* e *fecha* o campo discursivo pela *triagem*, para, ao fim e ao cabo, apresentar-se aos olhos do ouvinte na pele daquele que tem razão para estar no estado passional em que está e comportar-se como se comporta.

Diante do exposto, podemos afirmar que o sujeito de *Alucinação* segue os passos dos de *A palo seco*, *Apenas um rapaz latino-americano* e *Fotografia 3x4*, por denunciar os “mistificadores da realidade”, dentre os quais está a sua “antiga” instância doadora de valores. Quanto ao sujeito de *Alucinação*, por exemplo, não podemos dizer que estamos diante de um sujeito *resignado*, que investe no retorno à terra de origem, euforizada pelo contraste com a terra do outro. Muito pelo contrário, é um sujeito afetado pelo objeto “cidade grande”, seu ritmo *veloz* e sua *violência* (“A violência da noite / o movimento do tráfego”), um sujeito que aposta e investe na *liquidação da falta*. Por isso, o lugar que ele ocupa no quadrado que vimos montando para acompanhar o percurso do nosso sujeito, desde *Ingazeiras*, é o mesmo que ocupam os sujeitos de *A palo seco*, *Apenas um rapaz latino-americano*, *Fotografia 3x4* e *Coração selvagem*.

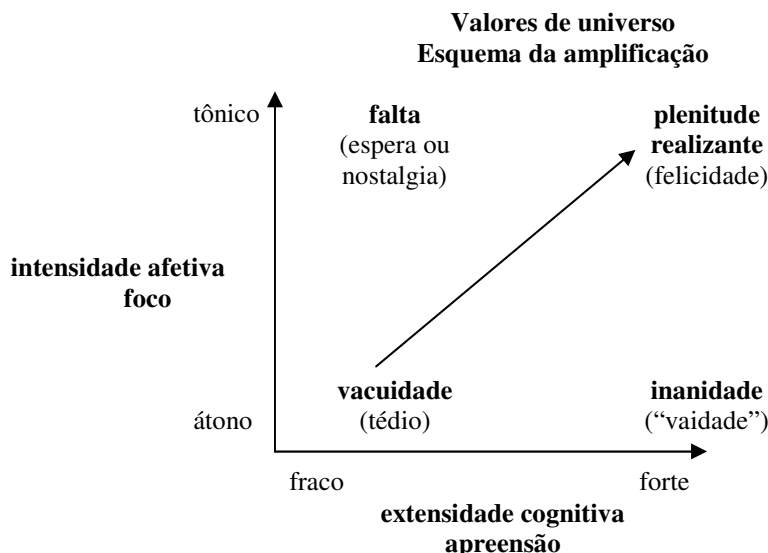


O sujeito de *Alucinação*, portanto, investe na *liquidação da falta* (“amar e mudar as coisas me interessa mais”) quando empreende a denúncia e a provocação tanto da instância doadora dos valores do sujeito de *Ingazeiras* e *Carneiro* quanto de qualquer outra instância cujo discurso negue o *princípio de realidade*, que, neste estágio de seu percurso, passa a ser o valor do valor do nosso sujeito. Como vimos, a adoção do *princípio de realidade* se deve ao estado disfórico da *frustração* que o nosso sujeito experimenta ao descobrir a *falsidade* do discurso de seu “antigo” destinador-manipulador, que, pelo menos na sua avaliação, prometia a realização plena pós-migração e a *assimilação*, isto é, a conjunção intensa. Quanto a isto, observemos o quadrado abaixo:



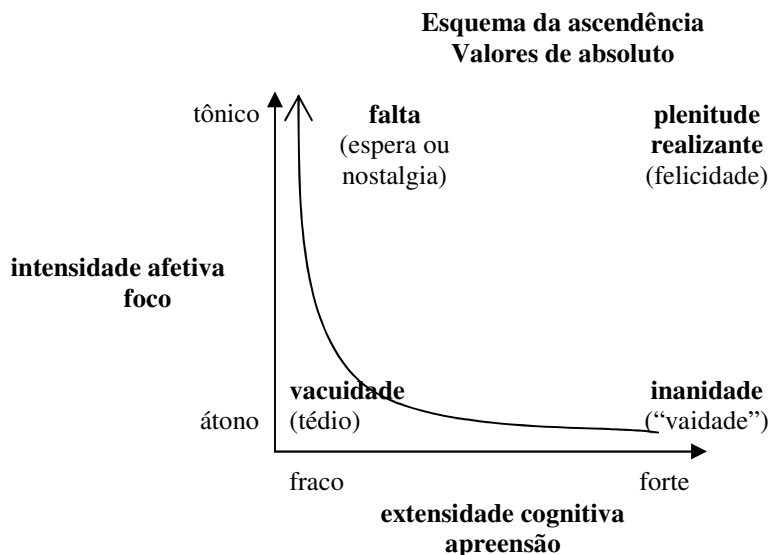
De acordo com o esquema acima, se os sujeitos de *Ingazeiras* e *Carneiro* investem nos valores *emissivos*, como decorrência do contrato fiduciário que os liga ao destinador-manipulador, e crêem nos *valores de universo*, em que intensidade e extensidade caminham conversamente (como defendemos), então, por oposição, os sujeitos de *Apenas um rapaz latino-americano*, *Alucinação* e, em menor escala, o de *Terral*, passam a investir preponderantemente nos valores *remissivos* e apostam nos *valores de absoluto*, em que intensidade e extensidade variam inversamente. Em outras palavras, a instância doadora de valores e os sujeitos em relação contratual com ela, por operarem com a *mistura*, eagem como valores eufóricos aqueles que estão na dêixis que vai da *melhoriação* para a *universalização*, da *não-disjunção* para a *conjunção*, da *admissão* para a *assimilação* e da *não-concentração* para a *expansão*, enquanto os sujeitos que polemizam com este universo de valor, denunciando-o como *falso*, como é o caso da face realmente reativa do sujeito que acompanhamos, fazem a opção contrária, ou seja, a opção pela dêixis que vai da *pejoração* para a *particularização*, da *não-conjunção* para a *disjunção*, da *segregação* para a *exclusão* e da *não-expansão* para a *concentração*.

Do ponto de vista dos esquemas tensivos de base, apresentados em Fontanille (1998 e 1999) e adaptados por nós aqui, podemos dizer que o sujeito que acompanhamos adota, no princípio de sua trajetória, antes da realização do programa de uso *migrar*, o *esquema da ampliação*, ou seja, o esquema que aposta no aumento da intensidade conjuntamente com o aumento da extensidade, como faz crer a instância de doação dos valores, que opera com a *mistura* e a *assimilação* e opta pelos *valores de universo*. A “promessa de felicidade” da qual falamos pode ser traduzida em termos tensivos no esquema abaixo, em que *felicidade* é tratado como sinônimo de *plenitude realizante*, em que os valores *emissivos*, de continuidade entre sujeito e objeto e entre sujeitos, são dominantes, em que a quantidade extensiva é diretamente proporcional à intensidade afetiva.



Após a *desilusão* com os *valores de universo*, e com seus operadores *mistura* e *assimilação*, denunciados como *falsos*, o nosso sujeito adota o *esquema da ascendência* para combater, pela *triagem* e pela *segregação*, num esforço de *concentração* dos "verdadeiros" valores, o discurso de sua "antiga" instância de doação de valores e qualquer outro discurso que vise a reabilitar, a seus olhos, estes "antigos" e "falsos" valores. Ao optar pelo *princípio de realidade*, nosso sujeito faz da sua experiência de vida a fonte do *saber* "verdadeiro", e este *saber* não aponta para a *plenitude realizante*, mas para a *falta* (atualizante), que o coloca em estado de *nostalgia*, em *Aguagrande*, *Terral* e *Longarinas*, quando a terra de origem, euforizada pelo contraste com a terra do outro, passa a ser o foco do *querer*, ou em estado de *espera tensa*, em *A palo seco*, *Apenas um rapaz latino-americano* e *Alucinação*, quando o sujeito *espera* a implantação do *novo* que ele representa e a superação do *velho* que ele combate, por *falso*, *ilusório* ou *misterioso*²⁵. Quanto a isto, observe-se o esquema abaixo:

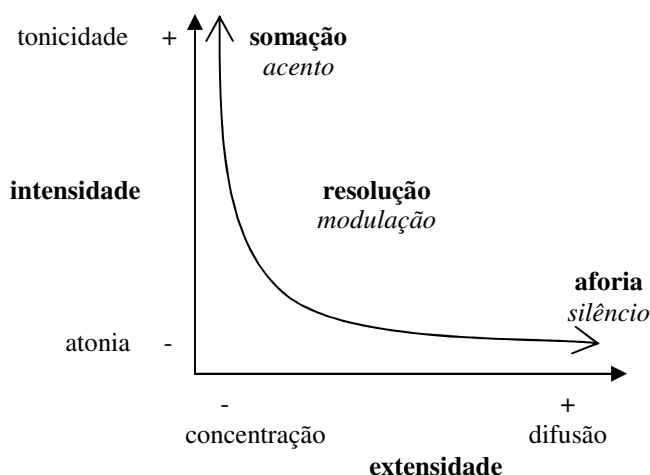
²⁵ No grupo da *espera tensa*, podemos ainda incluir os sujeitos de: *Velha roupa colorida* ("uma nova mudança em breve vai acontecer / o que há algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo / e precisamos todos rejuvenescer"), *Como nossos pais* ("digo que estou encantado com uma nova invenção / eu vou ficar nesta cidade não vou voltar pro sertão / pois vejo vir vindo no vento / o cheiro da nova estação" e "mas é você que ama o passado e que não vê / que o novo sempre vem"), *Mote e Glosa* ("você que é muito vivo / me diga qual é o novo"), *Abertura* ("Os novos, os novos / corações aos pulos / as novas, as novas transações e sustos / as velhas câmeras não fotografam a minha emoção") e *O pato* ("Alguém colocou um novo ingrediente na ração" e "a bicharada do terreiro já tem outra maneira de cantar"). (As letras completas se encontram nos anexos)



Como dissemos, o nosso sujeito pós-migração, *desiludido* e *inquieto*, contrapõe os *valores de absoluto* aos *valores de universo*, ao eleger para si poucos, mas intensos valores, numa operação de *triagem* e *segregação* que o separa da alteridade que lhe é mais constitutiva: o sujeito tropicalista. Para o nosso herói, a *intensidade afetiva* caminha inversamente proporcional à *extensidade cognitiva*, de modo que o seu investimento afetivo é reorientado em função do *saber* que “as coisas reais” lhe proporcionam. De acordo com Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001), também podemos dizer que, no campo discursivo do nosso sujeito, a *intensidade do foco* e a *extensidade da apreensão* mantêm uma correlação inversa entre si, de tal modo que quanto mais se expande o *saber* do nosso sujeito (*extensidade cognitiva*) mais se concentra o foco do *querer* (*intensidade afetiva*).

Tudo se passa como se o sujeito de *Ingazeiras* e *Carneiro* estivesse *iludido* pelo discurso da instância doadora de valores e buscasse *migrar* para alcançar a *realização plena*. Ele deposita total *confiança* no destinador-manipulador, isto é, mantém com ele um contrato fiduciário que, aos olhos do nosso sujeito, é a garantia do estado de *plenitude realizante*, almejado para o futuro imediato. Em poucas palavras, ele aposta nos *valores de universo* e desenvolve o *esquema da amplificação*. No entanto, logo que aporta na terra do outro, o nosso sujeito se encontra sob o efeito de um estado de alma disfórico, de pura *emoção* (*Desembarque*), um sujeito passivo (nas duas primeiras estrofes de *Aguagrande*), ou, para usar a terminologia de Coquet (1985 e 1997), um *não-sujeito*, em estado de *somação*, em que a *intensidade afetiva* é tônica e a *extensidade cognitiva* é quase nula: um sujeito *concentrado*, enfim, sob o forte impacto da *emoção*. O nosso sujeito passa, então, a *querer saber*, já em *Desembarque* (“Eu só queria saber”). Em seguida, ensaia uma

explicação para o vivido em *Aguagrande*, para, depois, ir gradativamente, nas demais canções analisadas, domando a *emoção* pela compreensão deste vivido e direcionando-a contra o anti-sujeito, na forma de programa narrativo de *liquidação da falta*, até chegar à explicação definitiva do sujeito de *Fotografia 3x4*, considerada por nós a síntese do percurso do sujeito que acompanhamos. Em termos esquemáticos, podemos lançar mão do gráfico tensivo canônico apresentado por Fontanille e Zilberberg ([1998] 2001: 113), que se aplica ao percurso tensivo desenvolvido por nosso sujeito:



De acordo com o esquema tensivo acima, o nosso sujeito não opera a simples substituição dos *valores de universo* pelos *valores de absoluto*. A decepção com o discurso da instância doadora dos valores é precedida pela vivência disfórica com a terra do outro e com este outro. No momento desta vivência, dá-se a *somação*, isto é, a *concentração* da extensidade cognitiva acompanhada pela *tonicidade* afetiva, inaugurando uma fase em que o nosso sujeito, afetado pela presença avassaladora do objeto, se encontra efetivamente em estado de *inquietação* e, em seguida, de *desespero*. Nesta fase, o nosso herói é um *não-sujeito*, extático, abalado pela forte emoção da vivência disfórica, alguém que não *sabe* explicar com precisão o que se passa com ele. Trata-se do *não-sujeito* anterior ao sujeito de *A palo seco*, que, por sua vez, fala do estado de desespero alocando-o já num passado recente. Em *Desembarque* é que temos um sujeito próximo deste estado de *somação*. Todavia, mesmo nesta canção, o estado de *tonicidade intensiva* já se apresenta modulado pela vontade de *saber* (“Eu só queria saber / onde se encontravam / aqueles sonhos”). Em termos semióticos, a *emoção* se caracteriza pela *subtaneidade* com que irrompe, é um

estado de alma sem duração, e a sua compreensão por parte do sujeito implica a intervenção do inteligível, ou seja, o desdobramento da *extensidade cognitiva*, imprimindo lentidão ao estado afetivo vivido para torná-lo pensável. Como vimos, é exatamente isto que ocorre com o nosso herói.

Assim, o percurso tensivo do nosso sujeito pode ser descrito como a substituição dos *valores de universo* pelos *valores de absoluto*, substituição esta que tem seu início num estado de *somação*, pressuposto pelos textos analisados e apenas sugerido em *Desembarque*, canção que, como vimos, tem um valor aspectual pontualizante no percurso que acompanhamos, marcando a terminatividade de um processo e a incoatividade de outro²⁶. Tão logo experimenta este estado emotivo, de *intensidade tônica* e de *extensidade concentrada*, o nosso sujeito investe na sua *resolução*, isto é, investe no *saber*, com o fito de explicar a razão do seu estado emotivo. É quando o nosso herói começa a forjar uma explicação razoável para as suas desventuras, denunciando a *falsidade* dos discursos mistificadores da realidade, assumindo a diferença que o separa da alteridade (*segregação*) e, num processo de *triagem* e *concentração* de valores, simulando a identidade que o define como sujeito de discurso.

Seguindo esta linha de raciocínio é que podemos afirmar que o nosso sujeito se contrapõe preferencialmente ao sujeito tropicalista, como a alteridade a ser denunciada e combatida como *falsa*, *mentirosa* ou *mistificadora*. Se, como sugere Lopes (1999), para o sujeito tropicalista, o canto e a canção serviam tanto para denunciar a opressão cultural e seus delegados quanto para desautomatizar os hábitos culturais, ao colocar a percepção da realidade em xeque na sua própria cognoscibilidade, temos que admitir que, neste sentido, o nosso sujeito se comporta como tropicalista, pois, de fato, ele usa o canto e a canção para falar de sua experiência pessoal em contado direto com “as coisas”. Trata-se de uma lição aprendida dos tropicalistas. No entanto, a sua experiência pessoal é, sob muitos aspectos, diferente da experiência do sujeito tropicalista manifestado em canções. Ao contrário deste, o nosso sujeito vê prevalecer as *descontinuidades* objetais e subjetais, dentre as quais ele destaca a sua relação com o sujeito tropicalista, sua “antiga” instância doadora dos valores. O nosso herói, então, denuncia o sujeito tropicalista como incoerente, por conta da incompatibilidade entre o que preceitua o seu discurso e o modo como age na

²⁶ Em *Como nossos pais*, a expressão “ferida viva do meu coração” serve como figura para melhor representar este processo de *somação* do sujeito, em que a intensidade se tonifica e a extensidade se concentra, em função de um *saber* decepcionante originado da sanção aplicada por nosso sujeito à *performance* da sua geração.

“vida real”, numa crítica que ganha a abrangência de crítica de geração, em *Como nossos pais*, por exemplo. O alvo principal do ataque é, entretanto, a nosso ver, o discurso tropicalista, principalmente porque este, não obstante se mostrasse avesso a qualquer estereotípiia, acaba por sucumbir, na avaliação do nosso sujeito, aos ditames classificatórios impostos pela compartimentalização do gosto e do consumo, como podemos ver em *Classificaram*²⁷:

Classificaram se classificaram
Se ficaram classe
Classigualaram, classiportaram, classiscutaram
Classi, classi si classificaram
Ficaram sem de sem
De se, de sem
De si, de juventude

Entendemos que o sujeito desta canção, ao denunciar o discurso cancional por prestar-se à classificação (“classiscutaram”), soma-se ao de *Apenas um rapaz latino-americano*, que denuncia o discurso tropicalista não apenas por ser “antigo” mas por se revelar “falso”. Assim, podemos dizer que em *Classificaram* quem está sob mira também é o tropicalista, que, segundo o sujeito de atitude verdadeiramente reativa, revela-se tendente à padronização, quando fazia crer que combatia todo e qualquer tipo de cristalização. Por isso, em *Classificaram*, vemos um enunciador que igualmente investe numa relação dialógica de alto teor polêmico com o sujeito tropicalista, muito embora não haja referência explícita a ele, tal como encontramos em *Apenas um rapaz latino-americano* e *Fotografia 3x4*, por exemplo.

Se, como ficou estabelecido, o projeto principal do sujeito tropicalista era o de preservar a *liberdade* e a *independência* do indivíduo, como forma de resistir ao enquadramento esterilizante, fosse ele de natureza estética, política, ideológica, monetária etc²⁸, então, o nosso sujeito, *decepcionado* com o discurso “mentiroso” desta vertente literomusical, sua “antiga” instância doadora dos valores (“Hoje eu sei que quem me deu a idéia de uma nova consciência e juventude / Está em casa guardado por Deus contando seus metais”), assume como tarefa para si denunciar o atual estado de coisa, que, na sua avaliação, é de completo descompasso entre discurso (“Tudo é divino. Tudo é

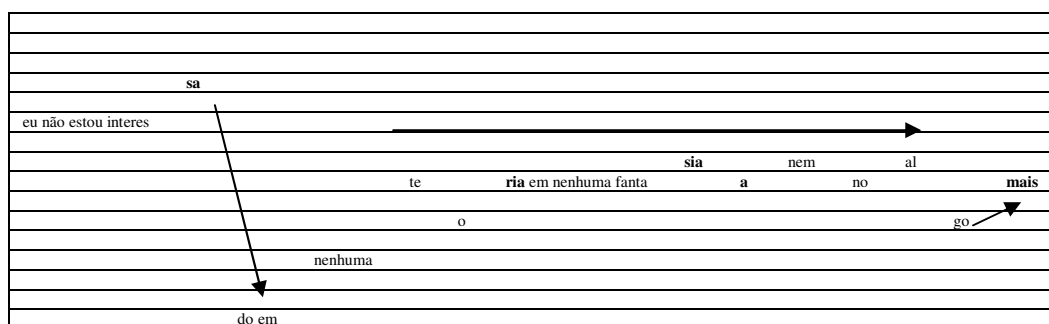
²⁷ Canção de Ednardo, contida em *Berro*, 1976, e reproduzida nos anexos.

²⁸ Acompanhemos o que Caetano Veloso dizia em pleno ano de 1968, o mais combativo do Tropicalismo: “Não estou ligando pra classificação. O que me interessa é desclassificar as coisas.” (CALADO, 1997, p. 219)

maravilhoso”) e realidade (“Mas sei que nada é divino / Nada é maravilha / Nada é secreto / Nada é misterioso / Não”), isto é, denunciar o conflito entre dois *saberes*: o *saber* veiculado pelo discurso do seu “antigo” destinador-manipulador e o *saber* originado da experiência do nosso sujeito com as “coisas reais”.

Da melodia

Alucinação está preponderantemente marcada por figuras enunciativas. Para nos certificarmos disto, basta vermos que o início de boa parte de suas seqüências apresenta-se numa sucessão silábica sem qualquer alteração tonal, pronunciada rapidamente e sem padronização rítmica. Esta canção tende a se desenvolver prioritariamente na região média do campo de tessitura tonal. As migrações para os extremos do grave ou do agudo não são freqüentes e, quando ocorrem, são geralmente decorrência de saltos intervalares, o que configura a intervenção do estado de tensão passional do sujeito-enunciador. No entanto, este investimento passional está sempre a serviço das inflexões enunciativas, que dominam o texto. O primeiro segmento, por exemplo, já estabelece o padrão que será seguido pelas seqüências iniciais.



Como dissemos, este segmento começa com uma sucessão de sílabas sem variação tonal, na faixa do agudo. Se esta permanência linear no agudo já pode suscitar um leve investimento passional, a elevação de dois semitons que vem a seguir, sustentada pelo alongamento da vogal tônica de “interessado”, tende a reforçá-lo. Na letra, o sujeito-enunciador começa uma enumeração das coisas que não lhe apetezem, das quais faz questão de estar disjunto, daí certo investimento na passionalização. Esta elevação, acompanhada do alongamento vocálico, contrasta fortemente com a queda seguinte para a nota mais grave. Somados, no entanto, os dois movimentos, ascendente e descendente, dão

o tom geral da canção: temos aqui um sujeito que *tria* e *segrega* valores, investindo *paixão* nesta atitude, mas que, ao mesmo tempo, *sabe* o que *quer* e o que *não-quer*, e, portanto, está consciente e seguro de seu percurso. Sendo assim, a elevação tonal e o alongamento vocálico acentuam o investimento passional, após o que o descenso final de doze semitons manifesta a convicção do sujeito-enunciador quanto ao que diz e ao que sente. Depois de exibir a tensão passional e a motivação asseverante do texto, a melodia prossegue elevando-se para a faixa tonal média e retomando a linearidade do começo. Aqui, as inflexões lingüísticas reassumem os seus direitos, e a mensagem sobressai à melodia. A tênue elevação final, com o alongamento da última sílaba, aponta para a continuidade do dizer, e o caráter figurativo deste primeiro segmento ganha reforço. Este movimento melódico é quase completamente reiterado no seguinte.

The diagram illustrates the pitch contours for two lines of text. The first line is "nem em tinta pro meu ros" and the second line is "to ba oba ou (jos)". The diagram uses horizontal lines to represent pitch levels and arrows to show the movement of the melody. The first line starts with a high pitch, descends, and then rises again towards the end. The second line starts with a lower pitch, descends further, and then rises again towards the end.

Diferentemente do segmento anterior, este não apresenta a elevação de dois semitons antes do descenso figurativo, embora mantenha o mesmo alongamento da sílaba tônica (“rosto”). Ele também difere do anterior porque apresenta um estágio intermediário no descenso para a nota mais grave. Estas duas diferenças, a nosso ver, já sugerem certa contensão passional em relação ao primeiro segmento e favorecem o tratamento eminentemente figurativo que se verificará adiante. Com efeito, após soar a nota mais grave, a melodia migra em direção à faixa média, onde permanece oscilando em torno de um mesmo eixo horizontal, até o fim, marcado por um leve descenso. No trecho em exame, estabelece-se um padrão prosódico típico da fala, com destaque para as sílabas tônicas, e, ao contrário do anterior, este trecho termina num leve descenso final, o que concorre para o efeito dominante da figurativização neste texto.

O segmento seguinte reproduz quase que integralmente a pauta melódica do primeiro e parcialmente a letra. A primeira metade de ambos é em tudo idêntica. Na segunda metade é se que constataam alterações.

sa
eu não estou interes
te ria nem nessas coisas do Ori en ro man traís
o ces
nenhuma (te) as
do em

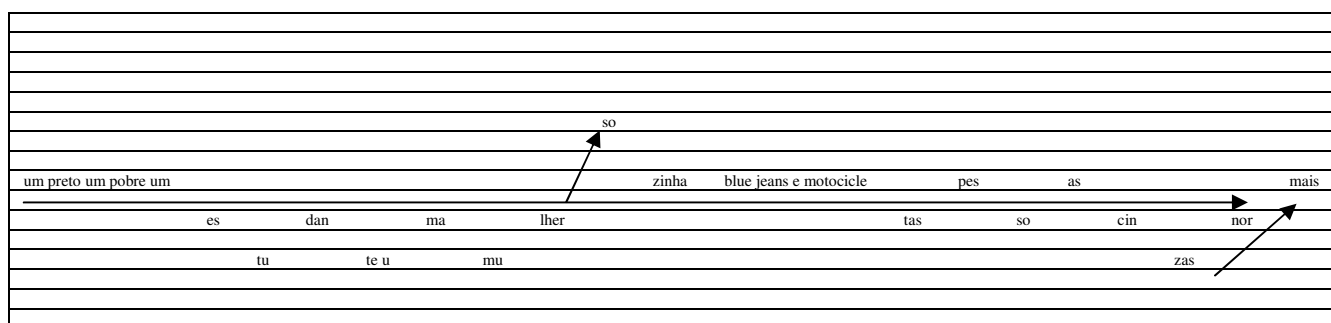
A letra da segunda parte deste segmento muda com relação à do primeiro, mas as duas exploram conteúdos afins, uma vez que em ambas enumeram-se “coisas” que, aos olhos do sujeito-enunciador, servem para mistificar a realidade. Por isso, verifica-se aqui a presença predominante das inflexões típicas da linguagem oral. Assim como aquele, este segmento termina em elevação final, indicando a continuidade da enumeração.

O próximo segmento assume, na sua primeira metade, perfil melódico igual ao do acima e ao do primeiro, mas acaba num descenso final como o segundo.

ção
a minha alucina
ria e o meu delírio é a expe ên
a cia re
suportar o com coisas ais
é

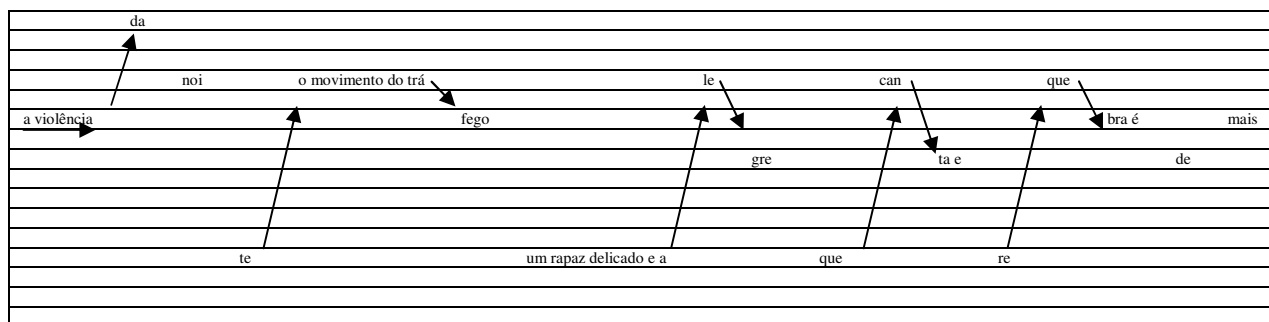
No entanto, se comparado com o anterior, o segmento acima apresenta um descenso final mais acentuado (primeiro de sete semitons, em gradação, depois de dois semitons), o que confere a ele um caráter fortemente asseverativo-conclusivo, pois este segmento tem valor explicativo e apresenta a razão pela qual o sujeito-enunciador rejeita os objetos enumerados nas seqüências anteriores: “teoria”, “fantasia”, “algo mais” etc.

No segmento abaixo, vemos o retorno da enumeração lingüística, mas agora sob a perspectiva de um observador “neutro”. Como vimos na análise da letra, neste trecho, apresenta-se um conjunto de “coisas reais”, elementos disfóricos que caracterizam a cidade grande, como se eles se oferecessem diretamente, sem intermediações, aos olhos do próprio ouvinte. Por tratar-se também de uma série enumerativa, como as seqüências anteriores, este trecho retoma o seu movimento melódico, com o início e o meio marcados pela manutenção de um mesmo tom e com a progressão ondulante da melodia em torno de um eixo horizontal.



Mas, ao contrário dos anteriores, este segmento se concentra na região médio-grave de tonalidade. Ele principia três tons abaixo dos anteriores e não desce para a nota mais grave, como aqueles. Esta concentração tonal reflete o desinvestimento passional necessário para a construção da figura do observador “neutro” de que falamos acima, pois a neutralidade e a objetividade da observação implicam ausência de tensão passional, isto é, implicam dessubjetivação. A única elevação tonal considerável é a que ocorre na passagem do substantivo “mulher” para o adjetivo “sozinha”, um salto de cinco semitons, que concorre não só para destacar o adjetivo, em seu valor disfórico dentro do sintagma nominal, mas também para valorizar o retorno à horizontalidade tonal que dá direção ao texto melódico. Logo após, o tonema ascendente cria a expectativa de continuidade.

O segmento abaixo continua o anterior. Do ponto de vista lingüístico, constitui a continuidade da enumeração, objetivamente conduzida. Do ponto de vista melódico, reproduz perfil semelhante ao do anterior, começando no mesmo tom e oscilando em torno do mesmo eixo horizontal. Ainda como o anterior, exhibe uma elevação de cinco semitons, que, neste caso, responde à inflexão lingüística típica de uma frase exortativa (“cheira, cachorro”). Os dois descensos emprestam ao trecho um caráter asseverativo, mas a

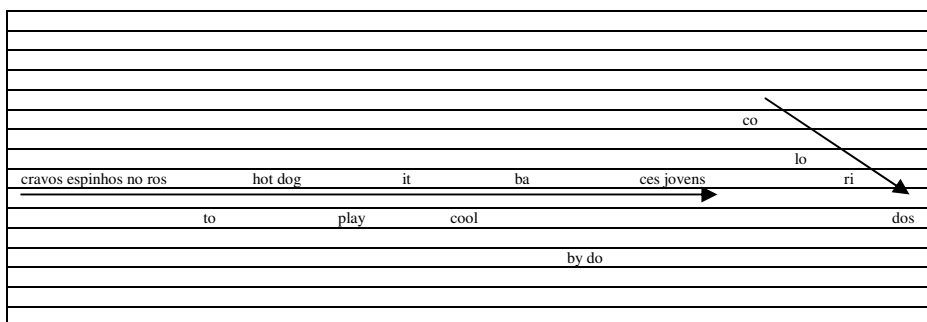


Este principia na região aguda e, tal como o anterior, mantém-se inicialmente sem alteração tonal, mas logo em seguida diverge dele por apresentar um salto intervalar de cinco semitons em direção à nota de maior freqüência da canção. Trata-se do reinvestimento nos saltos intervalares, acelerando ainda mais o andamento de uma canção que já vem fortemente marcada pela aceleração própria da linguagem oral. Neste segmento, verifica-se uma ampla ocupação do espectro tonal da canção, com grandes saltos intervalares em direção às notas mais agudas e descensos em gradação tonal. Este movimento melódico se sincroniza com o conteúdo da letra, que não só fala de “violência”, um conteúdo acelerado por definição (“força súbita que se faz sentir com intensidade”, segundo Houaiss e Villar, 2001), mas também do “movimento do tráfico” e do “rapaz delicado e alegre que dança e requebra”, conteúdos igualmente acelerados. Estes três atores afetam o sujeito a ponto de colocá-lo em estado de forte tensão passional, por isto ele arremata o segmento com a ambígua expressão “é demais”.

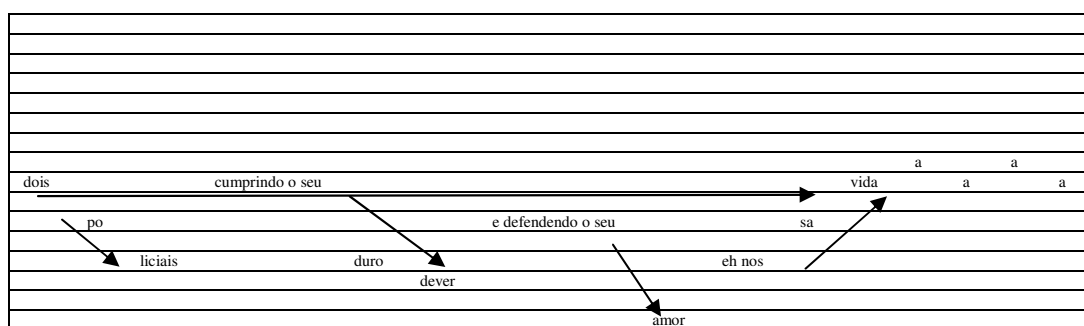
Em suma, o tratamento melódico dedicado a esta última seqüência imprime maior celeridade, reflete o alto grau de tensão passional do sujeito-enunciador e, pelos descensos fechando cada sintagma nominal da enumeração, confere certo tom afirmativo a toda a seqüência. A expressão final “é demais” representa, sem dúvida, a avaliação, pelo sujeito-enunciador, do quadro até aqui descrito, mas não nos fornece elementos suficientes para sabermos se ela é eufórica ou disfórica, daí resultando a sua ambigüidade.

No próximo segmento, volta-se à enumeração “objetiva”, e a melodia progride horizontalmente em torno de um mesmo eixo, na faixa média do campo de tonalidade da canção. No final, o segmento apresenta uma suave elevação, cujo mérito principal é o de acentuar o descenso do tonema que garante ao trecho o caráter afirmativo que fundamentalmente o caracteriza. Trata-se da continuidade da seqüência enumerativa, levada a efeito de modo “desapaixonado” e “objetivo”. Dizendo de outro modo, neste trecho debreado enuncivamente, assim como em outros, o sujeito-enunciador simula

isenção e procura *fazer* o enunciatário *crer* na verdade (convergência do *parecer* e do *ser*) do quadro descrito, que se apresentaria sempre dessa maneira a qualquer observador “neutro”. Com isto, o sujeito-enunciador busca justificar o seu estado passional como uma decorrência natural da relação que ele entretém com a cidade grande.

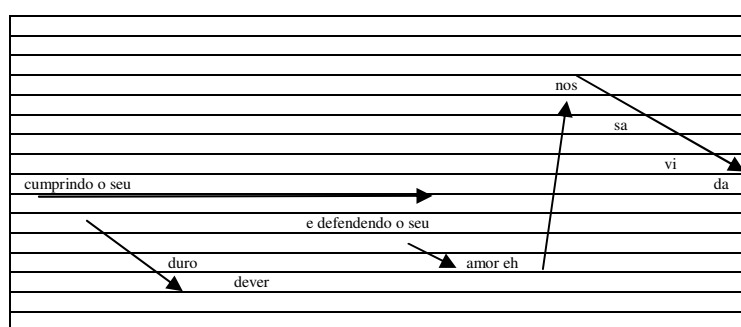


Como a enumeração lingüística continua, a melodia também segue oscilando em torno de um mesmo eixo horizontal, mas com descensos que marcam o caráter asseverativo do primeiro sintagma e das duas gerundivas que o acompanham. Nestes descensos, há uma migração para o grave até se atingir a nota de menor freqüência da canção em “amor”, justamente um vocativo encerrando a frase, o que reforça a presença das inflexões da linguagem oral. A elevação seguinte e o alongamento vocálico fazem ressoar a passionalização de fundo, lingüisticamente veiculada pela expressão interjectiva do final.

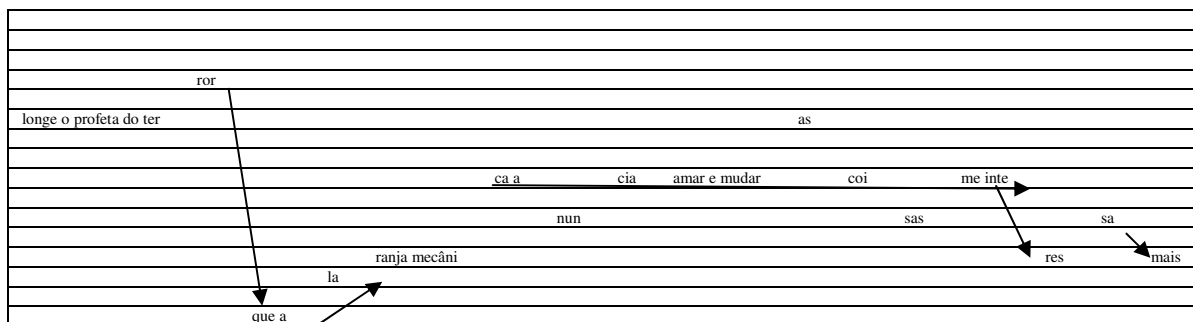
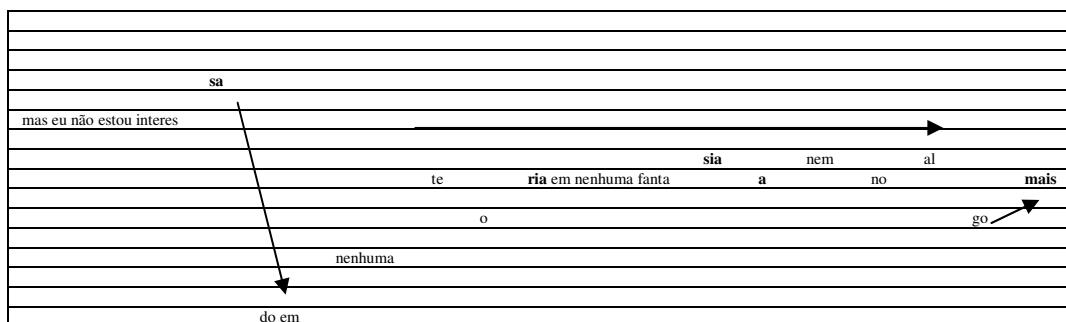


Esta passionalização de fundo ganha intensidade no segmento abaixo, que repete a frase acima, a partir das gerundivas. Nele, o vocativo “amor” não é pronunciado no tom mais baixo da canção, como no anterior, mas sim no mesmo tom da interjeição. Em seguida, há um salto intervalar de dez semitons em direção ao agudo salientando a tensão

passional subjacente. Não fosse este tratamento melódico, com gradação intervalar no primeiro caso e com salto intervalar no segundo, para o agudo, reforçando a leitura interjectiva da expressão “eh nossa vida”, a simples audição poderia dar a entender que “nossa vida” está coordenado a “o seu duro dever”, e ambos fossem objeto direto de “defendendo”. Na realidade, a dubiedade da leitura se mantém, sendo que a mais evidente das duas, por conta do tratamento melódico, fica sendo a leitura interjectiva. Esta brusca elevação tonal reforça o caráter asseverativo-conclusivo que o segmento em foco assume, em função do descenso final, no qual a última sílaba encontra-se no mesmo tom da primeira, isto é, no meio do espectro tonal da canção.



Esta canção se fecha com a retomada do primeiro segmento, que irá servir de pauta para a frase de arremate.



Tudo se passa como se esta retomada da frase inicial, agora introduzida por uma conjunção adversativa, constituísse um reforço à rejeição do sujeito-enunciador a qualquer discurso que o afaste do contato direto com as “coisas reais”. E nisto se inclui o discurso que ele próprio vem tecendo até este ponto. Expliquemos.

O sujeito-enunciador exerce um *fazer crer*, procura persuadir o enunciatário da *verdade* do seu discurso, e por isso despassionaliza-o, simulando neutralidade e objetividade, em alguns trechos. Noutros, deixa transparecer a tensão passional que o anima. Tudo isto cumpre, com efeito, um papel persuasivo, como vimos. É como se o sujeito-enunciador se revelasse apaixonado, mas dissesse, em seguida, que tem razões objetivas para isto. Assim procede ele até o momento em que se dá conta de que também está tecendo uma “teoria” em seu discurso. Por isso, retoma a frase inicial introduzida pela conjunção adversativa e arremata o discurso reinvestindo na passionalização, tanto melódica, explorando a faixa aguda do começo, quanto lingüística, afirmando que “amar e mudar as coisas” lhe “interessa mais”.

Em *Alucinação*, no entanto, merecem destaque especial as inflexões típicas da linguagem oral, que dominam toda a canção. Nada mais adequado para um texto cujo enunciador, além de falar de um estado passional seu, pretende mesmo é atuar na dimensão cognitiva do enunciatário, persuadindo-o da verdade do conteúdo de seu discurso. Por isso, em alguns momentos de sua execução, esta canção se caracteriza pela aceleração de base, muito próxima da linguagem oral cotidiana, em que a expressão serve como mero meio de acesso ao conteúdo. Se, pela análise da letra, pudemos dizer que temos aqui um sujeito do *fazer crer*, um sujeito persuasivo, que opta pelos valores *remissivos*, que investe no *tempo veloz* e que busca a *liquidação da falta*, então, pela análise da melodia, podemos afirmar que o sujeito-enunciador de *Alucinação*, ao dar um tratamento preponderantemente figurativo-passional ao texto melódico, patrocina a perfeita sincronização entre melodia e letra.

7. APREENSÃO NARRATIVA

Veza no longe Sudeste
O homem antes nordeste,
Em desaprumo, em desatino,
Vai viver sudestino.
(Ema Bessar Viana)

7.1. Fotografia 3x4

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei
Jovem que desce do Norte pra cidade grande
Os pés cansados e feridos de andar légua tirana
E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa
E de ver o verde da cana
Em cada esquina que eu passava um guarda me parava
Pedia os meus documentos e depois sorria
Examinando o 3/4 da fotografia
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha
Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade,
(disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade
São Paulo violento... corre o Rio que me engana
Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei...
Mesmo vivendo assim não me esqueci de amar
Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar
Mas a mulher que eu amei não pôde me seguir...
Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem
Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem
Do Norte e vai viver na rua
A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia
E pela dor eu descobri o poder da alegria
E a certeza de que tenho coisas novas pra dizer
A minha história é talvez igual a tua
Jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua
E que ficou desnorteado – como é comum no seu tempo
E que ficou desapontado – como é comum no seu tempo
E que ficou apaixonado e violento como você
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você
Que me ouve agora
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você
(Belchior, in: *Alucinação*, 1976)

Do título

Esta canção, conforme já dissemos, pode ser considerada uma síntese do percurso do sujeito que vimos acompanhando desde *Ingazeiras*. De acordo com o que sugere o

título, a canção pretende ser a *fotografia*, em plano próximo (3x4), deste sujeito, um *close-up* que expõe o que há de mais característico na constituição da identidade do nosso herói.

A expressão *fotografia 3x4* vai permitir que se faça menção a *documento*, uma vez que este é o contexto onde ela costuma figurar, sempre com a função de identificar o sujeito portador. O *documento* é, neste texto, exigido pelo guarda que *pára* o nosso sujeito a cada *esquina*, para que ele se identifique. Ora, já aqui se insinua uma relação interdiscursiva de caráter polêmico com o sujeito tropicalista, identificado na pessoa de Caetano Veloso. Com efeito, num só lance, o enunciador de *Fotografia 3x4* faz remissão tanto ao sujeito de *Alegria alegria*, que, ao contrário do nosso, caminha despreocupadamente “sem lenço, sem documento”, livre de qualquer constrangimento, quanto ao sujeito de *Divino maravilhoso*, que exorta o enunciatário com o seu “atenção” para a “alegria” “ao dobrar uma esquina”.

Sendo ambas as canções de autoria do compositor baiano, e admitindo-se que o enunciador de *Fotografia 3x4* polemiza com elas, a referência ao nome de Caetano Veloso e a citação de uma passagem de *Alegria alegria* (“Veloso, ‘o sol (não) é tão bonito’”) não pode constituir senão um desdobramento natural do desejo do nosso sujeito de entender, do ponto de vista narrativo-passional, o percurso que o trouxe ao estado de coisa em que se vê e o destino do contrato fiduciário que o ligava ao seu “antigo” destinador-manipulador. Tal desejo, como dissemos, já se encontra esboçado em *Desembarque*, cujo sujeito *quer saber* onde estão “aqueles sonhos” que marcaram o seu ponto de partida em *Ingazeiras*.

A canção *Fotografia 3x4* parece responder a este desejo de compreensão do percurso narrativo-passional do sujeito “Pessoal do Ceará”, ao descrever o processo de *migração*, as vicissitudes vividas neste processo e a tomada de posição dele resultante. Assim, o nosso sujeito busca estabelecer nesta canção a coerência narrativa de seu percurso, num esforço de constituição identitária, em que ele se afirma, ao mesmo tempo, como *alguém que e*, mais ainda, como *alguém que não*. O título da canção não poderia ser, pois, mais apropriado: *Fotografia 3x4*.

Do ponto de vista narrativo, o sujeito de *Fotografia 3x4* sanciona cognitivamente o percurso do nosso herói, ao descrever a cadeia de acontecimentos disfóricos com base nos quais os estados de alma deste podem ser plenamente justificados. O sujeito de *Fotografia 3x4* parece empenhar-se em fornecer uma explicação razoável (construir um *saber*) para os estados de alma disfóricos dos sujeitos que vimos acompanhando, ou ainda, parece dialogar com estes para satisfazer-lhes o anseio por explicações. E mais do que isto, o

sujeito de *Fotografia 3x4* busca, a exemplo do de *A palo seco*, não apenas obter a adesão do enunciatário como também instaurar um estado de com-paixão entre os dois.

Da letra

Quanto aos mecanismos da *breagem* empregados pelo sujeito enunciante, esta letra não difere substancialmente das outras aqui analisadas. A narrativa principia com uma *debreagem enunciativa actancial* (“eu”), instalando a figura de um narrador em primeira pessoa e, em seguida, deita âncoras no presente enunciativo (“lembro”), para, mediante esta estratégia discursiva, se constituir como relato subjetivo de um percurso narrativo-passional anterior ao momento da enunciação. Depois, a narrativa se ancora no tempo presente, promovendo o adensamento do efeito enunciativo da canção e o já mencionado sincretismo dos dois planos de interlocução, ao simular uma relação dialógica direta entre cantor e ouvinte num *aqui-agora* (“A minha história é talvez igual a tua” e “Eu sou como você que me ouve agora”).

No entanto, a *debreagem enunciativa actancial*¹ vem substituir a *debreagem enunciativa actancial* em duas passagens do texto. A primeira, de “Jovem que desce do Norte pra cidade grande” até “E de ver o verde da cana”, e a segunda, de “Jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua” até “E que ficou apaixonado e violento”. Do ponto de vista narrativo, uma passagem constitui-se a continuação da outra. A primeira, ancorada no presente histórico, foca o processo da migração, a saída da terra natal e as dificuldades enfrentadas no percurso que traz o jovem à cidade grande. A segunda, ancorada no pretérito perfeito, dá como concluso o percurso de migração e fornece um quadro passional disfórico do sujeito migrante, para, em seguida, promover a comparação entre os estados de alma (“desnorteadado”, “desapontado” e “violento”) do jovem e do enunciatário (o primeiro “como você” do texto). Realizada esta primeira comparação, o sujeito investe em outra, que assimila enunciatário e enunciatário, e os coloca sob o domínio da mesma figura (“jovem que desceu do Norte”), por meio da frase comparativa final (“Eu sou como você”), reiterada seis vezes. Eis a passagem, com as comparações destacadas em negrito.

¹ O processo de *debreagem enunciativa actancial* presente nesta canção recebe, em Fiorin (1996), a denominação de *embreagem enunciativa actancial*, dada a neutralização que ocorre entre as categorias do enunciado e as da enunciação, isto é, uma vez que o termo “jovem”, embora represente o sistema enuncivo, remete também para o sujeito da enunciação (eu), neutralizando assim a oposição entre os dois sistemas, em favor da categoria actancial enunciva *ele*. Em outros termos, temos, neste trecho da canção, um *ele* (“jovem”) que vale como *eu*.

*Jovem que desce do Norte pra cidade grande
 Os pés cansados e feridos de andar légua tirana
 E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa
 E de ver o verde da cana
 (...)
A minha história é talvez igual a tua
 Jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua
 E que ficou desnordeado – como é comum no seu tempo
 E que ficou desapontado – como é comum no seu tempo
 É que ficou apaixonado e violento **como você**
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você
Que me ouve agora
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você*

Aliás, estes dois trechos relatam o mesmo percurso que a parte da letra dominada pela *debreagem enunciativa actancial*, mas o faz na perspectiva de um ator em terceira pessoa (“jovem”). Este expediente visa a dar a impressão de que o quadro descrito goza de certa objetividade e que, conseqüentemente, os fatos relatados podem ser generalizados, não se prendendo exclusivamente à experiência individual do enunciador. A exemplo do que vimos na análise de *Alucinação*, temos aqui uma seqüência de sintagmas nominais. Todavia, ao contrário do que ocorre em *Alucinação*, o substantivo “jovem” se destaca como núcleo de todo o trecho, ou porque é o centro sintático da construção, ou porque mantém uma relação sinedóquica com os outros sintagmas, quando vale como *todo* do qual os outros elementos (“pés” e “olhos”, por exemplo) são *partes*. Desse modo, o trecho acima apresenta um quadro objetivo do percurso do “jovem”, que passa a ser observado de um ponto de vista enunciativo que simula neutralidade, o que confere certa autonomia a este trecho dentro da letra. Nele, tem-se um enunciador que apresenta de forma objetiva o processo da *migração* e as condições narrativo-passionais que o “jovem” migrante encontra na cidade grande.

A *debreagem enunciativa*, aliada à *debreagem enunciativa*, cria, assim, um contexto favorável a que o enunciatário-ouvinte (sobretudo o nordestino migrante) se veja na pele do sujeito de *Fotografia 3x4*, que conduz o discurso sob duas perspectivas: uma subjetiva, quando o texto concentra o espaço discursivo colocando como centro de referência o *eu-enunciador*, e uma objetiva, ancorada no presente histórico ou no pretérito perfeito, quando o centro de referência passa a ser o *ele*, o jovem, cujo percurso é observado a certa distância.

Tudo se passa como se o texto criasse as condições necessárias para que, uma vez aceito o quadro disfórico descrito no trecho *debreado enunciativamente*, os enunciatários-

ouvintes compreendessem os estados de alma do sujeito que enuncia e, até, encontrassem aí uma razão plausível para eles. Ao lado disso, o texto cria também as condições necessárias para que os nordestinos migrantes possam se identificar com a figura neutra do “jovem que desce do Norte” e, uma vez assumido este papel, se deixem persuadir pelo enunciador até o ponto de experimentarem os mesmos estados de alma vividos por ele. Ora, como dissemos na análise do título desta canção, mais do que a mera adesão a seu ponto de vista, o sujeito de *Fotografia 3x4* deseja instaurar um estado de com-paixão entre ele e o enunciatário-ouvinte. Trata-se da mesma estratégia discursiva que já identificamos em outras canções do “Pessoal do Ceará”, mas que, em *A palo seco* e *Fotografia 3x4*, ganha destaque especial.

Este movimento discursivo, que passa da *debreagem enunciativa* para a *debreagem enunciva*, para, depois, voltar à *debreagem enunciativa*, tem a dupla função de convencer e sensibilizar o enunciatário-ouvinte, a fim de que ele se reconheça na figura do “jovem” apresentada no texto e, por via de conseqüência, se identifique com o enunciador. Uma vez aceita pelo enunciatário a manipulação operada pelo enunciador e a conseqüente identificação entre ambos, o enunciador se habilita a tornar-se porta-voz do grupo de jovens que descem do Norte e vão viver na cidade grande.

Este movimento discursivo fica claro sobremaneira no segundo trecho, em que, num verso *debreado enunciativamente*, seleciona-se um “talvez” (*poder ser e não dever não ser*) para modalizar a comparação entre as histórias do enunciador e dos enunciatários-ouvintes potenciais (“A minha história é talvez igual a tua”), colocando-a na dimensão do *possível*. Em seguida, no trecho *debreado enuncivamente*, cria-se a figura “neutra” do jovem, cuja constituição parece não depender da perspectiva do sujeito que enuncia, pois tal figura é apresentada como “objetiva”, uma espécie de arquicategoria figurativa na qual tanto o enunciador quanto o enunciatário podem se reconhecer. Na seqüência, o enunciador, operando novamente a *debreagem enunciativa*, assevera a necessidade (*não poder não ser e dever ser*) da identificação entre ambos (“Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você / Que me ouve agora”).

Note-se que a impressão enunciativa de que alguém diz algo para outrem num aqui-agora se torna mais intenso no final da letra, pois, além de a comparação apresentada no trecho *debreado enuncivamente* reunir enunciador e enunciatário na figura comum do “jovem”, como vimos, cumprindo assim a função de aproximá-los do ponto de vista identitário, o foco da letra se concentra na relação entre o “eu”, enunciador-interlocutor, e

o “você”, enunciatário-interlocutário, simulando a cena enunciativa. Neste ponto preciso, a letra ganha um caráter metadiscursivo, na medida em que o contexto de locução “real” é mencionado pelo enunciador-interlocutor, que, como cantor, só poderia se dirigir a quem o ouve no agora da execução da canção (“eu sou como você que me ouve agora”).

Como dizíamos, tal movimento discursivo tem por escopo, mais do que persuadir o enunciatário, sensibilizá-lo, laborando na construção de uma identidade que o reúna ao enunciador numa única e mesma figura: o jovem que desce do Norte e vai viver na rua de uma cidade grande. Por esta razão é que se justifica a estratégia discursiva de conduzir a narrativa em duas perspectivas paralelas, uma enunciativa, centrada no *eu-narrador*, que dá um depoimento emocionado de seu percurso narrativo-passional, e outra enunciativa, centrada no *ele* (“jovem”), figura do mundo apreendida pelo sujeito da enunciação, que, no caso da letra de *Fotografia 3x4*, conjuga enunciador e enunciatário numa espécie de observador neutro. Neste texto, as duas perspectivas dos mesmos acontecimentos se complementam no propósito de angariar a adesão cognitivo-passional do enunciatário.

Uma outra passagem, também *debreada enunciativamente*, apresenta as mesmas pretensões generalizantes de que falamos acima. Trata-se da que explica o motivo que leva o jovem e, por extensão, o enunciador a migrar: a “Lei da Gravidade”².

É interessante verificar que, assim como vimos em *Ingazeiras* e *Carneiro*, o sujeito de *Fotografia 3x4* surge, antes da migração, como sujeito mobilizado pelo intenso poder de atração do objeto. Em *Ingazeiras*, por exemplo, um sujeito, que, a princípio, está em estado de *vacuidade*, começa a se esboçar como sujeito *intencional*, uma vez que o seu “sonho” se expande em decorrência de o objeto “ouro em pó” captar a sua atenção e atraí-lo. Contra esta força o sujeito nada *pode*, de modo que ele se vê dominado pelo objeto-valor e, por via de conseqüência, pela instância de manipulação que lhe apresenta tal objeto-valor. Trata-se, como vimos, de um sujeito cujo *querer* é determinado pelo *poder* de atração do objeto. Com efeito, em *Ingazeiras*, “o sul, a sorte, a estrada”, na qualidade de objeto, *reluzem*, captando a atenção do sujeito, e, como destinadores-manipuladores que são, também *seduzem* o nosso sujeito. Por isso, em *Ingazeiras*, temos um sujeito que se apresenta

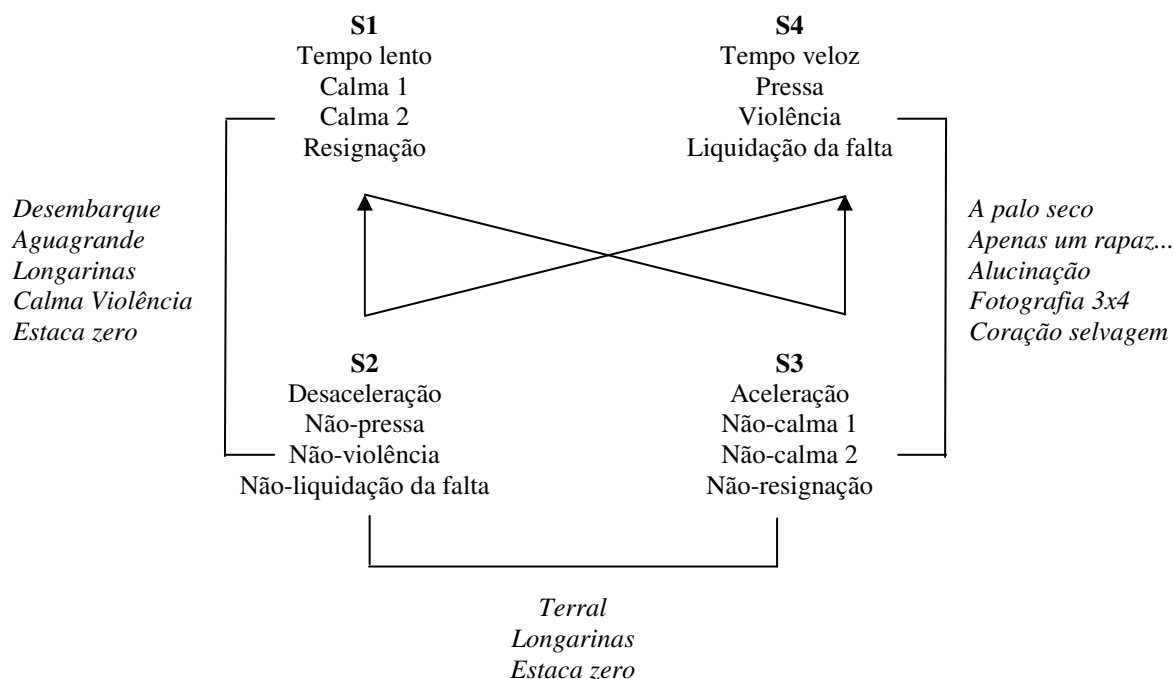
² Se, neste trecho, a *debreagem enunciativa* tem a função de criar a impressão de realidade “objetiva”, a presença dos topônimos Norte, Sul, São Paulo, Rio, Copacabana, Zona Norte e Lapa reforçam esta impressão, pelo efeito de referente que criam. Além disso, a menção à Lei da Gravidade, de Newton, também contribui com esta impressão de realidade, pois remete ao campo discursivo da ciência, discurso considerado objetivo por excelência.

operando com os valores *emissivos*, *abrindo* o campo discursivo e *expandindo* seu universo de sentido, tudo isto sintetizado no impulso de *migrar*.

Em *Carneiro*, por sua vez, vimos um *sujeito do querer* que explicita os objetos com os quais quer conjuntar-se e considera como certa sua realização plena no futuro imediato. Por se julgar conjunto com o objeto-valor já no momento da enunciação, antes mesmo da intervenção do *fazer* transformador, o nosso sujeito está em *espera relaxada*, e, como o anterior, opta pelos valores *emissivos*, *abre* o campo discursivo e *expande* seu universo de sentido. Esse sujeito *quer migrar* e sanciona positivamente todo o seu percurso narrativo, antes mesmo de tê-lo realizado, quando já se imagina conjunto com o objeto valor *canção de sucesso*.

Em *Fotografia 3x4*, por sua vez, esta fase do percurso relatada em *Ingazeiras* e *Carneiro* vem expressa sinteticamente na referência ao “que pesa no Norte” e que, “pela Lei da Gravidade”, “cai no Sul, grande cidade”. Temos aqui, a nosso ver, o mesmo sujeito que, em *Ingazeiras*, é representado metonimicamente por “meu sonho”, cuja expansão se dá em direção ao objeto “ouro em pó” (homologado a “sul”, “sorte” e “estrada”), por conta do forte poder de atração deste. É o mesmo sujeito que, em *Carneiro*, vai para o “Rio de Janeiro”, porque “as coisas” que o atraem “vêm de lá”. Em *Fotografia 3x4*, temos, assim, o relato de um sujeito que é comparável, porque “pesa no Norte”, ao sujeito cujo sonho se expande, em *Ingazeiras*, ou ao sujeito que se vê instado a *migrar* para buscar as coisas que o atraem, em *Carneiro*. Neste sentido, a “Lei da Gravidade” reforça figurativamente a forte atuação do objeto sobre o sujeito em *Fotografia 3x4*, determinando-lhe o *querer* e o *fazer*, com vistas à conjunção final com o objeto-valor.

Ainda nesta passagem, o sujeito qualifica São Paulo de “violento” e diz que o Rio de Janeiro “corre”, associando-se assim aos sujeitos de *Aguagrande*, *Terral*, *Longarinas*, *Apenas um rapaz latino-americano* e *Alucinação*, porque todos avaliam de modo similar a terra para a qual migram. Todavia, como vimos, duas atitudes decorrem desta avaliação. Uma que declara a absoluta incompatibilidade entre sujeito e objeto, que denominamos *resignada*, por investir no retorno à terra de origem em busca da conjunção com as *calmas 1 e 2*, próprias do *tempo lento*. Outra que aposta na *liquidação da falta* e investe na *pressa* e na *violência*, características do *tempo veloz*. Veja-se o quadrado, já apresentado no capítulo anterior, que reproduzimos aqui:



Ora, *Fotografia 3x4* é uma canção cujo sujeito acompanha os de *Apenas um rapaz latino-americano* e *Alucinação*, porque, além de partilhar da mesma avaliação da terra do outro, reage, como eles, à presença deste outro em seu campo discursivo, marcando posição com relação a ele, coisa que, em *Terral*, como vimos, só ocorre de forma muito tímida.

No percurso que vai trazê-lo ao estado de *desnortamento* e *desapontamento*, o sujeito de *Fotografia 3x4* assume, por contágio, o *ethos* da cidade grande (“São Paulo violento” e “corre o Rio que me engana”) e se vê “apaixonado” e “violento”, assim como o sujeito de *Como nossos pais*, que declara “eu vou ficar nesta cidade / não vou voltar pro sertão / pois vejo vir vindo no vento / o cheiro da nova estação”, e assume a continuidade entre ele e a cidade, ainda que esta continuidade dependa de uma mudança (esperada). Podemos dizer, então, que o sujeito “apaixonado” e “violento” opta claramente pelo *tempo veloz* e promove a *liquidação da falta*, por isso denuncia e provoca sua “antiga” fonte doadora dos valores, com a qual se mostra “desapontado”. Declara-se “desnortado”, isto é, sem norte ou Norte (Nordeste), ou, em outras palavras, sem objeto em que se possa demorar para se constituir como sujeito. Por isso, ele busca refazer o percurso narrativo-passional que lhe provocou a crise de identidade, isto é, o percurso que fez dele um sujeito sem objeto. Reconstituído este percurso, o sujeito passa a ver nele a própria identidade, identidade esta que o coloca em conjunção com muitos outros jovens cujas histórias se

assemelham à sua, jovens dos quais o nosso sujeito pretende se constituir porta-voz para denunciar e provocar a alteridade discursiva.

Ao contrário, o sujeito de *Aguagrande*, o de *Longarinas* e, em certa medida, o de *Terral* fecham o foco na sua terra natal, que se euforiza pelo contraste com a experiência disfórica vivida na terra do outro. Eles fixam a atenção em um objeto, se demoram nele e, pela busca *nostálgica*, se constituem como sujeitos a partir do objeto ausente *terra natal*. São, portanto, sujeitos que optam pelo *tempo lento* ao parar num objeto-valor (também *lento*, como vimos), que vai se constituir a fonte de sua identidade, ainda abalada pelo advento do *desembarque* na terra do outro e pela crise de confiança na instância doadora dos valores.

Já o sujeito de *Fotografia 3x4* refere-se à terra natal não como objeto do desejo, mas como ponto de partida de um percurso que ele busca descrever de modo objetivo, a fim de construir uma explicação razoável para o estado de alma que vive no momento da enunciação e que, para o sujeito de *A palo seco*, se explicitou como sendo o de *desespero*. Por isso, ele retoma o passado e descreve o presente, mas o faz com o intuito de se lançar em direção ao futuro. No presente da enunciação, ele é um sujeito desprovido de objeto, porque não visa a algo determinado. Ele se encontra “desnorteadado” e “desapontado” (*Fotografia 3x4*) e não possui *status* sócio-econômico, pois está “sem dinheiro no banco” e “sem parentes importantes” (*Apenas um rapaz latino-americano*). E mais: ele sequer detém o *saber* para entrar em conjunção com os valores que dão identidade sócio-econômica aos sujeitos, pois “esses casos de família e de dinheiro” (*Fotografia 3x4*), ele nunca os entendeu bem. É, enfim, um sujeito concentrado em si mesmo e que, para se entender, busca compor um *saber* sobre seu percurso narrativo-passional anterior ao momento da enunciação, aplicando uma sanção negativa a ele.

Assim, podemos dizer que o sujeito de *Fotografia 3x4*, na qualidade de sujeito realmente reativo, modula o percurso do “Pessoal do Ceará” pelo *encerramento*, isto é, pela construção do *saber* sobre o trajeto do grupo migrante, do período pré-migração até o presente de sua enunciação, para, em seguida, *abrir* novamente seu campo discursivo e encontrar-se em estado de *espera*. Movimento semelhante, como vimos, realiza o sujeito de *Desembarque*, que se configura provido de um *saber*, porque descobre que o estado conjuntivo imaginado em *Carneiro* não passava de *ilusão* criada pela instância doadora de valores e que, por isso, se vê sob o domínio do *dever* contensivo, próprio da dimensão deontológica, para o qual parece não ter ainda elaborado uma explicação razoável. Este

sujeito se encontra sob o efeito da *somação*, isto é, impactado pela *decepção* e pela *frustração* que o *saber* sobre o estado de *ilusão* provocou. Podemos dizer, então, que o sujeito de *Desembarque* sanciona cognitivamente o percurso migratório, na medida em que contrasta dois momentos de sua trajetória: a partida (“eu só queria saber / onde se encontravam / **aqueles sonhos** / que a vida inteira a gente sonhava”) e a chegada (“descobri de repente / sumindo até se perder / **aquelas coisas** que a gente / jura nunca esquecer”). Mas não podemos dizer que ele se empenha em explicar o que ocorreu consigo. Com efeito, em *Desembarque*, fica em suspenso um *querer saber* as razões do estado disfórico descrito, que reorienta a direção do percurso do nosso herói, *querer saber* este a que vem responder o sujeito de *Fotografia 3x4*, laborando uma explicação razoável pela reconstituição do percurso narrativo-passional do nosso herói.

Num movimento análogo ao do sujeito de *Desembarque*, o de *Fotografia 3x4* modula o percurso do nosso herói pelo *encerramento*, elaborando um *saber* que procura dar conta não só da viagem, caso daquela canção, mas também das vivências pós-migração. Esta espécie de prestação de contas com o “duro” passado (a aventura do migrante) permite ao nosso sujeito modular seu campo discursivo pela *abertura*, centrando o foco na posteridade do momento da enunciação, ao declarar-se competente para dizer “coisas novas”. Estas “coisas novas” para dizer decorrem, por sua vez, diretamente da experiência do nosso herói com as “coisas reais” (*Alucinação*).

Desse modo, *Fotografia 3x4* não apenas *fecha* uma fase do percurso do nosso sujeito, como também *abre* outra, ao apontar para o *novo* e instaurar a *espera* (“É pela dor que eu descobri o poder da alegria / e a certeza de que tenho coisas novas pra dizer”). No entanto, nesta canção não se especifica qual é o objeto da espera. Trata-se, então, de uma *espera tensa*, porque é uma espera em aberto, espera pelo “novo”, assim não definido, o que, por si só, já introduz um grau de incerteza considerável na realização do estado de coisa desejado.

Todavia, o objeto desta *espera tensa* vai se delineando aos poucos, sobretudo a partir do diálogo polêmico que o nosso sujeito trava com algumas vozes do cenário cancional brasileiro. Sabemos que o nosso sujeito se caracteriza por rejeitar um discurso outro, que fazia crer na sua realização plena, na dominância absoluta dos valores *emissivos* que o colocariam em completa conformidade com os objetos e com os demais sujeitos que o circundassem. Neste ponto particular é que o nosso sujeito melhor se define, por opor-se abertamente a outros posicionamentos discursivos da esfera cancional brasileira.

“Desapontado” com o discurso que faz crer na realização plena do indivíduo, discurso de sua “antiga” instância doadora dos valores, aqui identificado como sendo preferencialmente o discurso tropicalista, que promovia o gesto enunciativo da *mistura* e da *assimilação*, e operava com os *valores de universo*, o nosso sujeito *tria*, *segrega* e aposta nos *valores de absoluto*. Isto é, nosso sujeito ensaia um gesto que se contraponha ao do tropicalista, considerado por ele o sujeito do discurso *mentiroso* ou, na melhor das hipóteses, *mistificador*. O nosso herói avalia o discurso tropicalista como antigo, ultrapassado e indigno de confiança, por apresentar-se em descompasso com a realidade disfórica vivida por ele, e se propõe como sujeito do discurso novo, atual e digno de confiança, porque consoante com o *princípio de realidade*. Nosso sujeito, então, *tria* e *segrega* os discursos em função do *princípio de realidade*, para, em seguida, denunciar e combater aqueles que não seguem este princípio, como sendo discursos *mentirosos*, *mistificadores* ou, simplesmente, *falsos*.

À luz deste modo de ver, cremos, pode ser interpretada a citação da frase “O sol (não) é tão bonito”, de *Alegria alegria*, de Caetano Veloso. Nela, o advérbio de negação³ se interpõe e quebra a frase original aspeada. Trata-se da intervenção do nosso sujeito no discurso da alteridade, alteridade esta que claramente assume, no discurso do sujeito de *Fotografia 3x4*, a condição de anti-sujeito, na medida em que o nosso herói parece disputar com ela o papel de destinador-manipulador de quem o ouve no “agora” da execução da canção.

Não é à toa que, dentre todas as canções de Caetano, o sujeito de *Fotografia 3x4* tenha selecionado justamente *Alegria alegria* para com ela polemizar. Como se sabe, esta canção surge no III Festival de Música Popular Brasileira, da tevê Record, em 1967, e é, ao lado de *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, reconhecidamente um marco do projeto tropicalista pelo que ela apresentava de novo no modo de compor canções. E também não é por acaso que o sujeito de *Fotografia 3x4* seleciona, dentre todas as passagens de *Alegria alegria*, o verso que contém uma das figuras mais frequentes nas letras de Caetano Veloso: o “sol”. Em outras palavras, o sujeito de *Fotografia 3x4* procura selecionar, para a polêmica que deseja instaurar com o sujeito tropicalista, aquilo que é mais representativo na obra de um de seus principais mentores: a figura do “sol”.

³ Como dissemos, o advérbio “não” só deixa de constar de uma das dez canções do *long-play Alucinação*, isto é, de *A palo seco*, cujo tom polêmico é inegável. Além disso, seis das nove canções deste disco apresentam tal advérbio já no primeiro verso. Isto, por si, já é indício suficiente do caráter contestador do disco, cujo sujeito se define pela oposição a outros posicionamentos discursivos, isto é, como sujeito que *não é alguém que...*

Desse modo, as coisas se dão como se dois *saberes* conflitantes se originassem de duas experiências diversas com o “sol”: uma de caráter completamente eufórico: a do sujeito tropicalista; outra de natureza disfórica: a do sujeito de que o enunciador de *Fotografia 3x4* quer fazer-se porta-voz. Detenhamo-nos um pouco neste ponto.

De acordo com Tatit (2001), a figura do “sol”, em *Alegria alegria*, opera narrativamente como um “destinador átono e universal”. Segundo palavras suas:

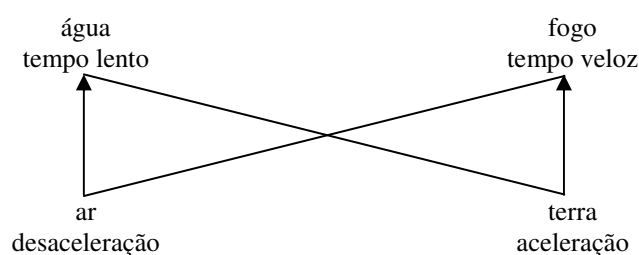
Afinal, este ator [sol] está aí apenas para passar o bastão: na ausência de um acordo explícito com um actante inequivocamente dotado de um fazer fazer, o próprio “eu” discursivo vai gradativamente acumulando também este papel [destinador-manipulador] até atingir a fórmula narrativa da independência: o ator incorpora as funções de destinador e destinatário-sujeito. Em outras palavras, o “eu” torna-se destinador e sujeito das próprias ações que, por sua vez, estão representadas pela expressão “seguir vivendo”. (p. 192)

Ora, a função de *destinador-manipulador* exercida pelo “sol” em *Alegria alegria* está tão enfraquecida que talvez fosse melhor, para a comparação que pretendemos estabelecer com o sujeito de *Fotografia 3x4*, considerá-lo, com mais propriedade, um *adjuvante* no percurso do sujeito de *Alegria alegria*, sobretudo porque, segundo o excerto acima, o destinador é avaliado como “átono e universal” e “está aí apenas para passar o bastão”, e não atua propriamente no *querer* ou no *dever* do sujeito. Se assim for, o sujeito de *Alegria alegria* já “nasce” independente e prega esta independência como forma de vida. No máximo, o “sol” opera na aquisição da competência do sujeito, fornecendo-lhe um *saber* e um *poder ser e fazer*. De qualquer forma, o que deve ser ressaltado é o caráter eufórico que este actante exerce no percurso do sujeito de *Alegria alegria*, porque é exatamente com base neste papel que o sujeito de *Fotografia 3x4* usa a figura do “sol” para se contrapor ao tratamento euforizante dado a ela no texto do compositor baiano. Para o nosso herói, o “sol” desempenha a função de um *oponente*, isto é, corresponde a “um *não-poder-fazer* individualizado que, sob a forma de ator autônomo, entrava a realização do programa narrativo em questão” (GREIMAS e COURTÉS, [1979] s/d).

Interpretando desta forma a figura do “sol”, podemos ver, no uso que se faz dela em cada uma das duas canções, um exemplo da oposição entre os universos de valor do sujeito tropicalista e do sujeito que acompanhamos. Como vimos, o nosso sujeito, ao contrário do tropicalista, elege preponderantemente os valores *remissivos*. *Tria e concentra* seu campo discursivo. *Segrega* os sujeitos e os discursos que não estão de acordo com o *princípio de realidade*. Opta, enfim, pelos *valores de absoluto*. Desse modo, entre o nosso

sujeito e a figura do “sol” (central na obra de Caetano Veloso, em que se apresenta sempre axiológizada euforicamente), se estabelece um fluxo tensivo-fórico de caráter *remissivo*, por conta da função narrativa de *oponente* que esta figura exerce.

Seguindo esta leitura, podemos sustentar que, em *Alegria alegria*, o “sol” parece manifestar preponderantemente os valores *emissivos*, porque atua como *adjuvante* na caminhada do sujeito, imprimindo nele “alegria e preguiça”, duas paixões que implicam o *relaxamento* do sujeito. Se retomarmos o quadrado semiótico que articula os elementos fundamentais da semiótica natural⁴, abaixo reproduzido:



podemos dizer que, para o nosso sujeito, ao contrário, este *relaxamento* é representado, como vimos, pelo elemento *água*, principalmente para os sujeito de *Aguagrande* e *Longarinas*, que, de alguma maneira, ensaiam o retorno à terra de origem e optam pelo *tempo lento*. Em oposição a estes, o sujeito de atitude intensamente reativa elege o *tempo veloz*, que, em seu universo discursivo, corresponde à figura do *fogo*. É precisamente este o caso do sujeito de *Fotografia 3x4*, para quem o “sol” não promove o *relaxamento*, mas atua, dada sua função narrativa de *oponente*, no recrudescimento da *tensão* do sujeito⁵, que “apaixonado e violento”, decide ficar na cidade e *esperar* a “nova estação”⁶.

Para a face do nosso herói que não quer retornar à terra de origem e que assume uma atitude verdadeiramente reativa, voltando-se contra a sua “antiga” instância doadora dos valores, nada mais apropriado, então, que usar a figura do “sol” como elemento

⁴ Quadrado já apresentado na análise de *Aguagrande*, que tomamos de empréstimo à Fontanille (1998).

⁵ Na figura do “sol”, e na avaliação axiológica dele, parece-nos, insinua-se mais uma vez a oposição entre duas formas de ser conforme o espaço, que nos remetem ou ao sertão nordestino, onde o “sol” atua como *oponente*, ou ao recôncavo baiano, onde sua função é a de um *adjuvante*. Aqui, vemos a possibilidade de retomar os modos como João Cabral de Melo Neto e Graciliano Ramos convocam esta figura para seus textos, em oposição aos modos como ela costuma aparecer em alguns textos de Jorge Amado e dos tropicalistas, por exemplo. O tratamento que esta figura recebe dos referidos autores pode constituir mais um argumento para reforçar o ponto de vista que adotamos aqui. Como esta tarefa demandaria mais tempo e alongaria demasiadamente nosso trabalho, fica a referência à questão e o desejo de, posteriormente, examiná-la.

⁶ Conferir a letra de *Como nossos pais*, nos anexos.

representativo das duas orientações discursivas conflitantes. A figura do “sol” consubstancia em si duas experiências diametralmente opostas no que concerne à avaliação axiológica que se faz dela.

Se admitirmos que o tropicalismo exerce a função de “antiga” instância doadora dos valores para o nosso sujeito, como defendemos, então, a referência ao nome de Caetano Veloso, a citação da frase de *Alegria alegria*, centrada na figura do “sol”, e a interposição do advérbio de negação, parentetizado, se tornam plenamente justificadas em *Fotografia 3x4*. Se o sujeito desta canção, desiludido com o “antigo” destinador-manipulador que o motivou a migrar, pretende descrever o percurso disfórico do migrante, fornecendo-lhe uma identidade diretamente vinculada a este percurso, nada mais natural que ele se volte contra aquela instância de manipulação que marcou o início de sua “aventura”, para denunciar-lhe o discurso como *ilusório, mentiroso, mistificador*, ou, simplesmente, *falso*.

Como vimos, dentre as razões que fazem o nosso sujeito migrar, em *Ingazeiras* e *Carneiro*, está o desejo de conjuntar-se com a *canção de sucesso* (referência ao universo cancional brasileiro). Em seguida, o sujeito manifesta o desejo de voltar à terra de origem em forma de “videtapes e revistas supercoloridas”, figuras que já nos remetem ao universo figurativo de *Alegria alegria*, cujo sujeito parece se esboçar como instância doadora dos valores para o nosso herói. Depois, vem a tomada de consciência e a decepção, relatadas principalmente em *Desembarque*. Logo após, surgem: a) o investimento no retorno à terra de origem, então euforizada pela experiência disfórica com a terra do outro e com este outro, em *Aguagrande* e *Longarinas*; b) a atitude fracamente reativa, esboçada em *Terral*; ou c) a atitude francamente reativa, em *A palo seco*, *Apenas um rapaz latino-americano*, *Alucinação* e *Fotografia 3x4*, em que a “antiga” instância doadora dos valores para o nosso sujeito, já devidamente identificada, é denunciada e combatida.

No percurso do sujeito que acompanhamos, a canção *Fotografia 3x4* tem um papel de destaque. Primeiro, porque retoma todas as fases deste percurso. Segundo, porque investe na construção da identidade do migrante diretamente vinculada a sua trajetória. Terceiro, porque parece falar aos sujeitos das outras canções aqui analisadas, com vistas a reunir-se a eles e a tantos outros cujo percurso é similar ao seu, em torno da mesma figura identitária: “jovem que desce do Norte pra cidade grande”. E quarto, porque deseja, fundamentado nesta identidade comum, constituir-se porta-voz de todos eles, promovendo a denúncia e a provocação da sua “antiga” instância doadora dos valores e indicando, na

condição de destinador-manipulador daqueles, o “novo” caminho a ser seguido, que, conforme vimos dizendo, aponta para o re-engajamento ideológico.

Se admitirmos, como sustenta Tatit (2001, p. 189), que, em *Alegria alegria*, canção com a qual o nosso sujeito polemiza, a figura do “sol”:

sela um contrato com uma instância neutra do ponto de vista ideológico e, ao mesmo tempo, sugestiva do ponto de vista figurativo: afinal, é a disseminação da luz que permite o esclarecimento de diversas questões naquele momento candentes. A questão do desengajamento para poder enxergar o mundo sem o filtro das posições preconcebidas era uma delas.

então, podemos dizer que o sujeito de *Fotografia 3x4* usa a mesma figura para defender o re-engajamento ideológico, atribuindo-lhe a função narrativa de *oponente* em seu texto, isto é, a de elemento que dificulta a realização dos programas narrativos que o nosso sujeito quer ver implementados. Nestes termos, *Fotografia 3x4* é uma canção que dialoga, a partir de *Alegria alegria*, principalmente com o sujeito tropicalista, polemizando com ele. Esta canção, segundo Tatit (2001, p. 189), com quem estamos integralmente de acordo, é uma canção que:

manifesta uma das principais frentes de combate do tropicalismo, qual seja a rejeição do modelo de adesão aos cânones da música engajada e, por extensão, de todas as formas de exclusivismo que definiam as posições maniqueísticas do período. A partir dela, o tropicalismo ficou conhecido como o movimento que promoveu a mistura tanto em termos de enriquecimento como de profanação de valores.

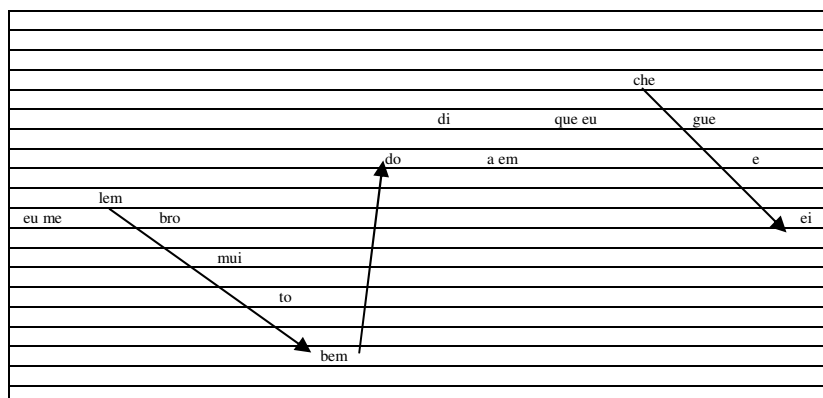
Se assim for, então podemos dizer que, ao retomar polemicamente *Alegria alegria* e redimensionar a função narrativa do “sol” em seu percurso narrativo-passional, em que o “sol” passa a funcionar como *oponente* e não mais como *adjunvante* (ou *destinador* átono e universal, se quisermos), o sujeito de *Fotografia 3x4* investe nos valores da *descontinuidade* para restabelecer as linhas demarcatórias entre os posicionamentos dos sujeitos no campo discursivo do qual participa. Desse modo, não se pode dizer que ele procura avaliar sua “experiência com coisas reais” a partir do filtro das “posições preconcebidas” próprias da época. Na realidade, o nosso sujeito se constitui como uma nova posição, cuja identidade se forjou a partir do percurso de migrante nordestino que ele protagonizou. A seu ver, esta posição corresponde a um novo filtro a partir do qual se pode avaliar o vivido. Para ele, não se trata, então, de aderir simplesmente “aos cânones da música engajada e, por extensão, de todas as formas de exclusivismo que definiam as posições maniqueísticas do período”, mas, sim, alicerçado na sua experiência de vida,

diversa da do sujeito tropicalista porque disfórica, marcar posição com relação, principalmente, a ele, sua “antiga” instância doadora dos valores, que, no começo de seu percurso, o impulsionou a migrar com a “promessa” de *assimilação* e plenitude eufórica. Por isso, o nosso sujeito *segrega*, optando pela *triagem* e pela *concentração* de valores, para só depois *abrir* seu campo discursivo para o que ele percebe “vir vindo no vento”, isto é, “o cheiro da nova estação” (*Como nossos pais*), da qual ele pretende ser um dos porta-vozes, se não o porta-voz principal: “É a certeza de que tenho coisas novas pra dizer” (*Fotografia 3x4*). Ao fim e ao cabo, podemos dizer que o nosso sujeito tem por escopo credenciar-se como “nova” instância doadora de valores daqueles que se frustraram com o descompasso entre o discurso e a *práxis* tropicalista.

Da melodia

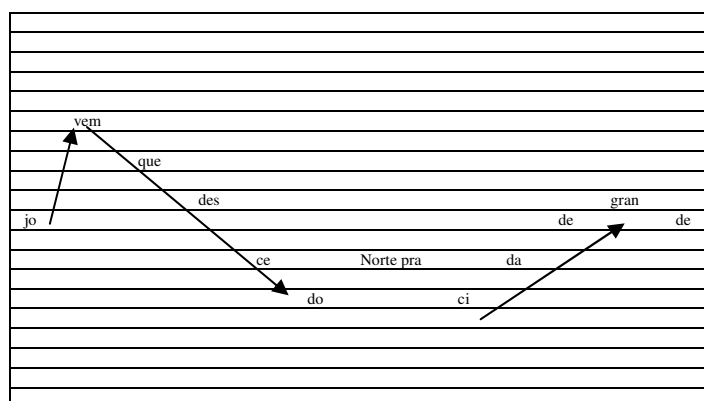
A exemplo das duas canções anteriores, *Apenas um rapaz latino-americano* e *Alucinação*, esta também apresenta uma tendência figurativo-passional. Como vimos na análise da letra, *Fotografia 3x4* é uma canção-síntese, uma narrativa sumária do percurso da identidade do “Pessoal do Ceará”, cujo sujeito-enunciador procura estabelecer uma fina sintonia entre ele e um enunciatário-tipo (jovem que desce do Norte pra cidade grande), que ele pretende persuadir, e mesmo convencer, pela com-paixão.

Após o *vocalise* inicial, que dá um tom passionalizante à canção, temos um primeiro segmento regido pelas inflexões da linguagem oral, com dois descensos, um medial e outro final, este terminando na mesma nota do começo. Ambos os descensos constituem figuras enunciativas típicas de uma frase afirmativa.



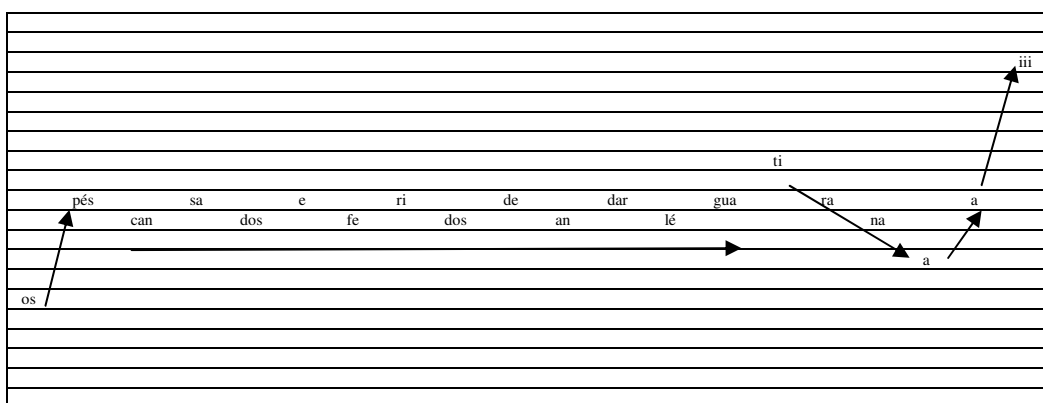
Um salto intervalar, no entanto, transporta a segunda parte do segmento para a faixa do agudo. Este salto intervalar muda a região em que as duas metades do segmento se desenvolvem, estabelecendo uma oposição entre elas. De fato, a primeira se concentra no grave, enquanto a segunda migra para o agudo. Esta mudança de tratamento melódico, aliada ao salto intervalar, reflete a tensão passional do sujeito-enunciador, que, na segunda parte da letra do segmento acima, centra o foco no objeto da lembrança, a *migração*, aqui ainda não axiologizada. Na realidade, o estado de tensão passional é antes sugerido por um conjunto de elementos de natureza musical: o *vocalise* inicial, o salto intervalar, a exploração da faixa aguda da tessitura tonal da canção e o alongamento vocálico da sílaba tônica de “cheguei”. Estes elementos vão preparando o terreno para os conteúdos disfóricos que vêm expressos na letra dos versos subseqüentes.

O próximo segmento também começa na faixa média, como o anterior. Apresenta uma elevação de cinco semitons em direção ao agudo, ao que se segue o descenso para o grave. O salto de cinco semitons se destaca numa seqüência de progressão melódica ondulante como esta, principalmente por manter o papel residual da passionalização, sob a forte atuação das figuras enunciativa. Este segmento termina numa ascendência, marcando a continuidade da narrativa.

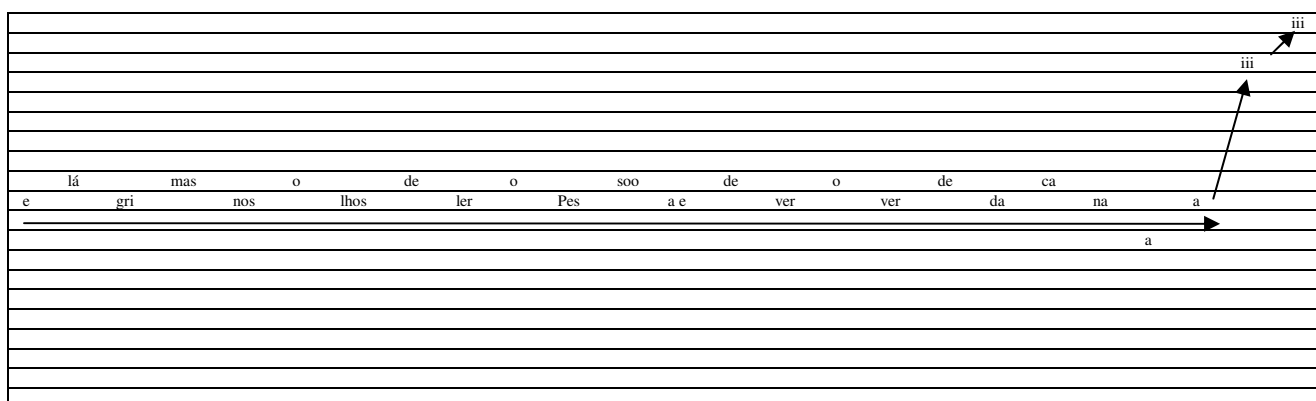


No segmento abaixo, três pontos se destacam como momentos de investimento passional: a elevação inicial de cinco semitons (atenuada porque ela se dá em direção à faixa média da tessitura tonal), o alongamento da última vogal de “tirana”, em ascendência, e o *vocalise* final na região aguda. Boa parte do segmento, entretanto, descreve um percurso linear, na faixa tonal média, em que se alternam, de modo geral, as sílabas tônicas e as átonas, reproduzindo a binarização rítmica própria da fala. Não fossem aqueles

elementos marcando a passionalização residual, este segmento se caracterizaria pela exclusividade das figuras enunciativas, num trecho da letra em que, paradoxalmente, começam a surgir as primeiras axiologizações acerca da *migração*. Com efeito, neste trecho, tomamos conhecimento de que o percurso do migrante passa a ser avaliado pelo sujeito-enunciador como disfórico, na medida em que, depois de vencida a “légua tirana”, “os pés” ficam “cansados e feridos”. Este desenvolvimento horizontal da melodia se sincroniza com a enumeração lingüística das propriedades que vão descrever o estado passional com que o jovem completa o percurso migratório.



Após a elevação tonal do segmento anterior, reforçada pelo *vocalise*, o próximo segmento retoma o desenvolvimento linear daquele, na faixa média do campo tonal da canção, reproduzindo a alternância rítmica binarizante entre, basicamente, sílabas tônicas e átonas.

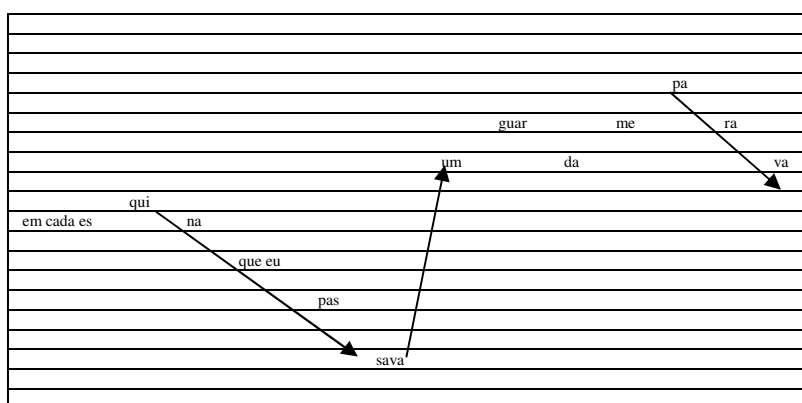


Trata-se da forte presença da figurativização, que, neste segmento, reflete a continuidade da enumeração dos elementos que vão definir o quadro passional do sujeito-

enunciador. Assim como o segmento anterior, este termina no alongamento vocálico da última sílaba, ao qual sucede um *vocalise*, que vai bater agora na nota de maior frequência da canção. É a passionalização de fundo que acompanha toda a canção. Cumpre salientar que, comparando os dois primeiros segmentos da canção com os dois que os seguem, percebemos alguns aspectos que os tornam complementares na função persuasiva que o texto busca exercer. Vejamos como.

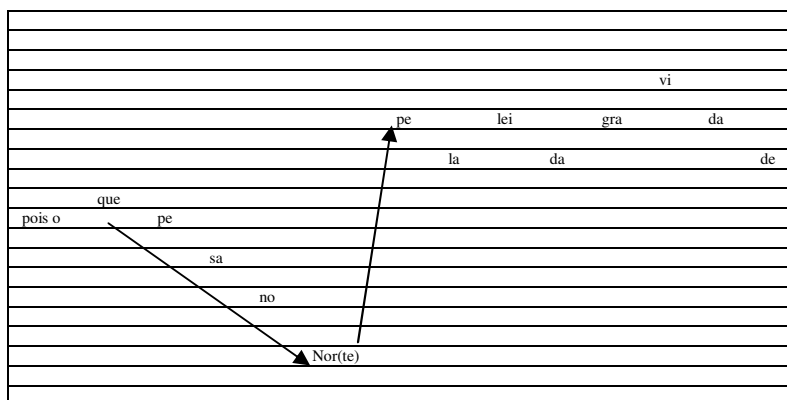
Nos dois primeiros, por exemplo, não se explicitam conteúdos de tensão passional, mas exibem-se elementos de passionalização melódica. Nos outros dois, ocorre o contrário, isto é, o conteúdo é apresentado como disfórico, manifestando a tensão passional do sujeito-enunciador, mas não se verifica investimento na passionalização melódica, a não ser no início e no fim da enumeração, e, mesmo assim, tal investimento é atenuado, exceção feita aos *vocalises* finais. Em poucas palavras: nos dois primeiros segmentos, a melodia é passional, e o conteúdo lingüístico, não; nos outros dois, o conteúdo lingüístico é que é passional, enquanto a melodia, não. Este tratamento melódico complementar concorre para construir a imagem-fim de um sujeito-enunciador que se equilibra entre a instabilidade da paixão e a estabilidade da cognição, pois o sujeito-enunciador chega à “certeza de que” tem “coisas novas pra dizer” depois de atravessar um longo percurso passional. E, a seu juízo, é este percurso passional que o habilita a constituir-se o porta-voz, ou o novo destinador, de todos os jovens cuja experiência se assemelha à sua.

No segmento abaixo, o sujeito-enunciador relata outra fase do percurso. Passa a focar o momento da chegada e os dissabores que então viveu, daí novo investimento na passionalização melódica. Com efeito, este segmento reitera o desenvolvimento do primeiro, e o que foi dito para ele vale também para este.

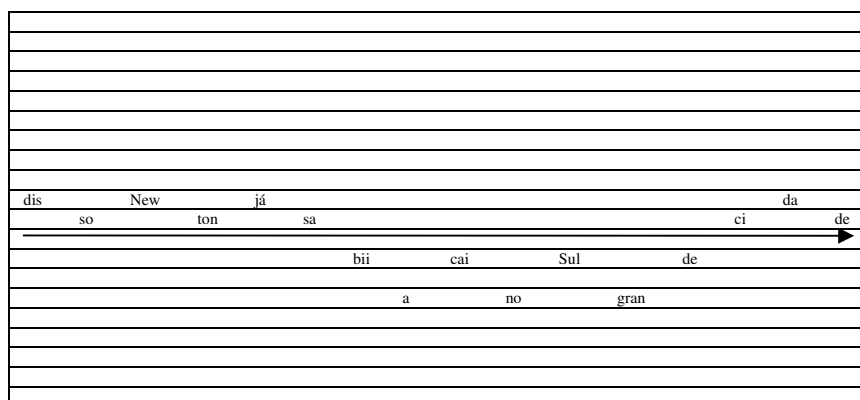


Ressalte-se, no entanto, o fato de que, pela simples ordem de aparição, o segmento acima é diferente do primeiro. Ele surge depois da enumeração dos aspectos disfóricos que marcaram o percurso da migração, e, por isso, o salto intervalar de onze semitons, instaurador da tensão melódica, se sincroniza com a tensão passional expressa na letra. De fato, a mesma oposição entre as duas partes do primeiro segmento se verifica aqui. A primeira metade ocupa a faixa do agudo, a segunda, a do grave. Mas, diferentemente do primeiro segmento, este agora apresenta dois conteúdos que também se opõem: um indicando a *continuação da continuação* do percurso do sujeito, outro, a *parada da continuação*. Em outros termos, podemos dizer que a tensão melódica veiculada no primeiro segmento recebe aqui reforço lingüístico, e, nesta sincronização das linguagens, o efeito tensivo passional ganha intensidade.

Em seguida, temos dois segmentos cuja melodia exhibe uma progressão ondulante, em torno de um eixo horizontal. Do ponto de vista lingüístico, neles enumera-se a série de ações e atitudes do “guarda”. Como os movimentos sinuosos da melodia não estabelecem padrão temático, e a melodia flui em consonância com as inflexões da linguagem oral, ora subindo, ora descendo, estes dois segmentos parecem constituir, na realidade, um comentário explicativo do sujeito-enunciador para o investimento passional levado a efeito no segmento anterior. É como se, uma vez apresentada a figura disfórica do “guarda”, representante da *parada da continuação* e razão da tensão passional do sujeito, o caráter eminentemente persuasivo do texto exigisse do sujeito-enunciador uma explicação razoável para o investimento melódico passionalizante do trecho anterior. Mas, mesmo nestas duas seqüências, de valor eminentemente explicativo, elementos de passionalização melódica, como os alongamentos vocálicos (vogais duplicadas e negritadas), não deixam de marcar presença, conferindo assim um caráter objetivo-passional ao relato. Isto porque o “jovem que desce do Norte” e sofre as agruras da “cidade grande” é, como vimos na análise da letra, tanto o sujeito-enunciador, cuja vivência está sendo relatada com emoção, daí o investimento na passionalização, quanto o objeto da persuasão cognitivo-passional, daí a preocupação em promover no texto o efeito de realidade enunciativa e certa isenção objetivante, que vai culminar na referência ao universo da ciência.



A tendência evolutiva ondulante horizontal se confirma no segmento seguinte, valorizando o conteúdo da letra, que faz menção a Newton, num procedimento lingüístico típico do discurso científico: a citação e o argumento de autoridade.



No próximo segmento, mantém-se a evolução horizontal. No entanto, a canção migra para a nota de menor frequência, o que dá origem a um salto intervalar de dez semitons em direção à faixa média de tessitura. Neste salto intervalar, está inscrito certo investimento na passionalização, que ganhará força no alongamento vocálico final e no *vocalise* realizado na região do agudo, depois de um salto intervalar de oito semitons. Entretanto, o que marca predominantemente este segmento, e o próximo, são as inflexões entoativas da linguagem oral, pois novamente o texto entra numa fase de enumeração lingüística.

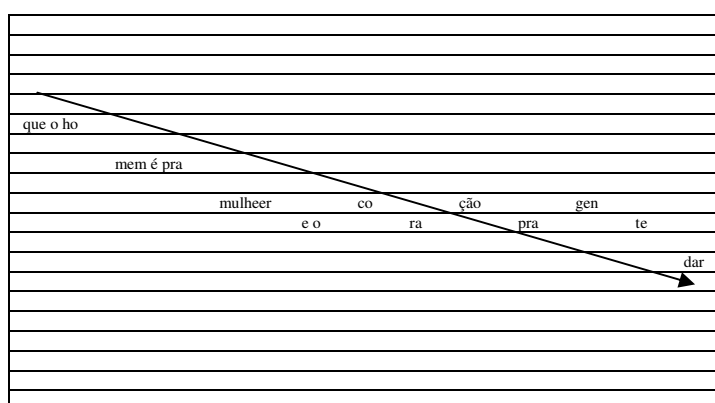
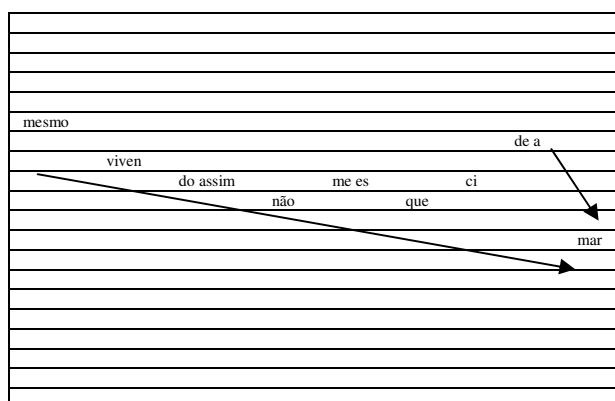
São Pau vi leen cor Ri que ga na a

Aqui a dimensão cognitiva do sujeito-enunciador ganha saliência. Ele fala das impressões que tem da cidade grande e se apresenta como um sujeito do *saber*, na medida em que está cômico, inclusive, de que é enganado.

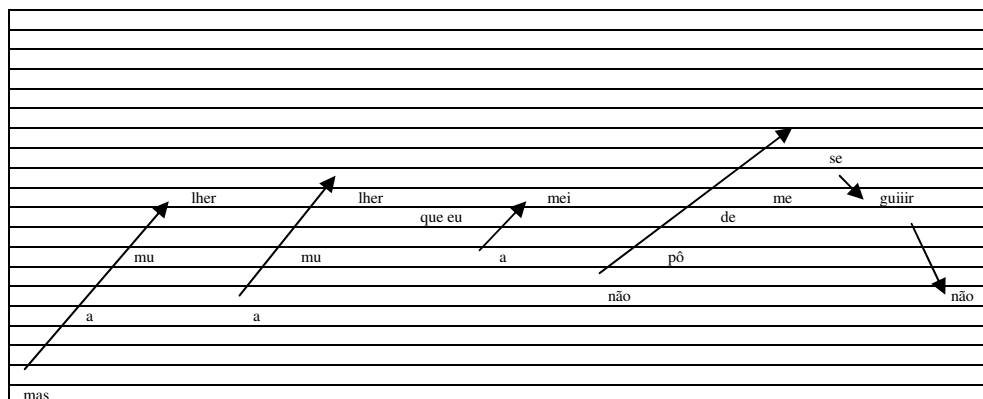
No segmento abaixo, continua a enumeração lingüística e a evolução horizontal da melodia, mas a passionalização residual marca presença com leves alongamentos vocálicos (letras duplicadas e negritadas) e, sobretudo, no *vocalise* final.

Co pa ca **baa** na a Zo na Noor te os ba **reés** **Laa** pa onde eu reei mo

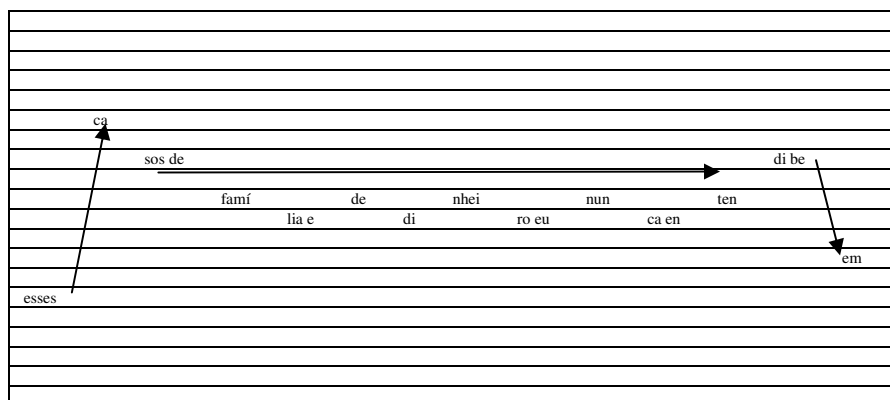
Os dois segmentos seguintes apresentam pouca variação tonal e não trazem marcas de tematização explícita. Caracterizam-se basicamente pela descendência de caráter afirmativo.



O próximo segmento começa na nota mais grave e apresenta três células que se expandem em modulação contínua para a faixa média de tessitura, atribuindo um sentido levemente passional ao trecho. Esta maior variação tonal, mesmo que em graus conjuntos, aliada ao alongamento vocálico de “seguir”, prepara o salto intervalar de teor passionalizante do início do segmento subsequente.



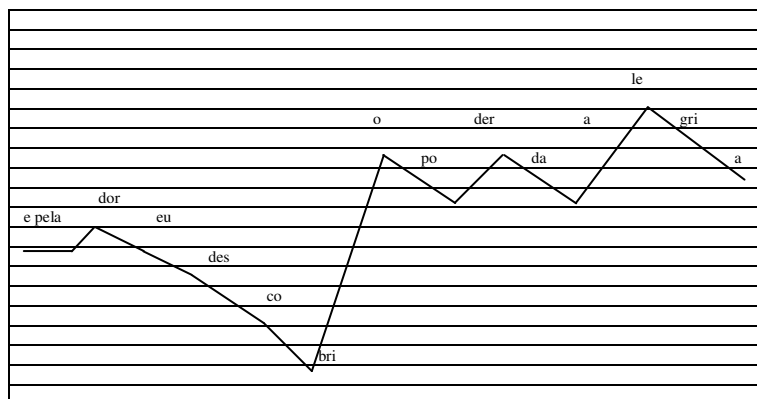
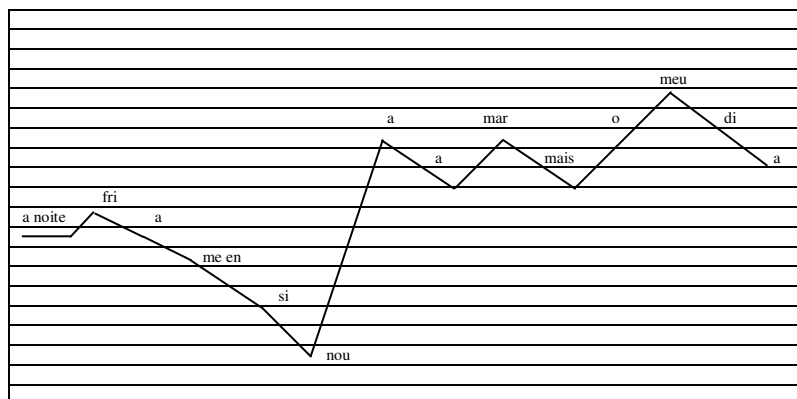
O segmento abaixo principia, de fato, num salto intervalar de nove semitons, repetindo um movimento melódico muito freqüente nesta canção, que, em muitas passagens, serve como marca da presença residual da passionalização. Este parece ser o caso abaixo, em que, depois do salto intervalar mencionado, a melodia descreve um percurso horizontal, com pouca variação tonal, exceto pelo descenso de cinco semitons, promovido pelo alongamento da vogal de “bem”.



O caráter asseverativo deste segmento pronuncia o do seguinte, marcado pela figurativização, pois neste último o sujeito-enunciador interpela a sua antiga instância doadora dos valores, para se opor a ela.

Como numa frase tipicamente declarativa, o vocativo do segmento abaixo ganha saliência sonora e é pronunciado na região do agudo, caminhando para a faixa média, onde este segmento preponderantemente se desenvolve. O tom asseverativo desta passagem está assegurado pelos descensos, medial e final.

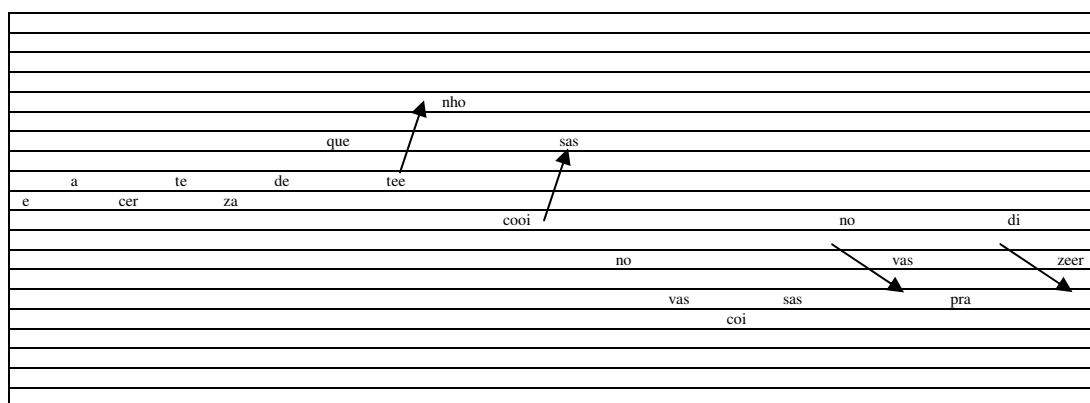
A longa duração, em descenso, com que a última vogal de “rua” é entoada reforça o caráter afirmativo deste segmento, mas, ao mesmo tempo, manifesta a passionalização subjacente, que retorna nos dois próximos.



Nestes dois segmentos, a reiteração do contorno melódico não chega a configurar tematização. Entretanto, sua repetição, assim lado a lado, tem certo valor involutivo e, por isso, dá saliência à sua configuração interna, isto é, à polarização tonal entre o grave e o agudo que o caracteriza e que vem sendo recorrente ao longo da letra. Nestes dois trechos, em particular, o que salta aos olhos é a oposição entre os conteúdos internos a cada verso. Ela acompanha a polarização tonal, na medida em que, no primeiro segmento, “noite” e “fria” contrastam, respectivamente, com “dia” e “amor”, um sentimento “quente”; e, no segundo, “dor” rivaliza com “alegria”. Além disso, nos trechos que reiteram essa polarização tonal, o salto intervalar (de doze semitons, no caso acima) representa um reforço da passionalização. O padrão enunciativo, porém, continua atuante, pois as duas partes de cada segmento têm um caráter asseverativo, por conta dos tonemas descendentes.

Estes dois elementos somados concorrem para o efeito persuasivo final de depoimento apaixonado que *Fotografia 3x4* procura construir.

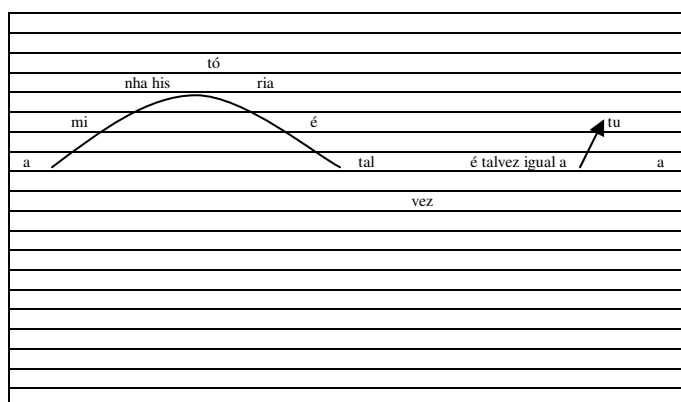
A canção permanece sob as inflexões da linguagem oral no trecho abaixo, com alguns elementos residuais de passionalização: os leves alongamentos das vogais tônicas de “tenho” e “coisas” e os saltos de quatro semitons que colocam em destaque suas sílabas átonas. Depois, seguem-se dois descensos fechando o segmento com as figuras enunciativas típicas da afirmação, o que não descaracteriza o efeito residual passionalizante da melodia, garantido pelo andamento desacelerado e pelo alongamento da sílaba tônica do descenso final.



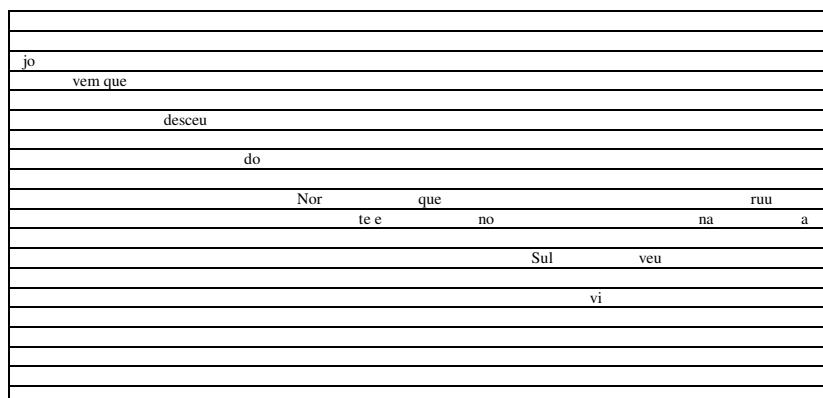
Nos dois segmentos abaixo, temos o ápice da atuação conjunta da figurativização e da passionalização, tanto melódica quanto lingüística. Neste ponto da letra, por exemplo, o sujeito-enunciador interpela o ouvinte, que a esta altura, supõe aquele, se identifica com a imagem do “jovem que desce do Norte” construída pelo texto. O sujeito-enunciador supõe ainda que este jovem passou pelas experiências disfóricas relatadas na canção e que está em sintonia passional com ele, daí a comparação.

Do ponto de vista melódico, temos a exploração da região aguda da tessitura tonal, principalmente na primeira parte, quando a melodia alcança a nota de maior freqüência da canção, se desconsiderarmos os *vocalises*. O clímax tonal deste movimento ascendente coincide com a sílaba tônica de “história”, objeto da comparação usado para assimilar enunciador e enunciatário. A progressão escalar por tons deste segmento em direção ao agudo representa um investimento melódico-passional pelo qual se promove a sintonia dos estados passionais do enunciador e do enunciatário. O descenso que segue é uma conseqüência quase natural do movimento ascendente anterior, mas não deixa de registrar

certa figurativização no trecho, assim como o leve descenso final. Mas o que importa destacar é a elevação tonal em “tua”, salientando melodicamente o objeto comparante.



O próximo segmento é, em muitos aspectos, a continuação do anterior. Continua, por exemplo, a interpelação iniciada por aquele e funciona, a um só tempo, como aposto de “tua (história)” e vocativo da frase. Para esta segunda interpretação, concorre o fato de o sintagma nominal ter o seu núcleo entoado na nota mais aguda da canção e seguir caindo, em graus conjuntos, para a região tonal média, como ocorreu mais acima com o vocativo “Veloso”.



Tal qual o movimento anterior, o do segmento acima explora a nota de maior frequência da canção (excetuando-se evidentemente os *vocalises*). Mas em seguida vai caminhando, em graus imediatos, para a faixa tonal média, onde se fecha o segmento, depois de uma breve incursão no grave. No seu conjunto, os dois segmentos supramencionados são os que melhor refletem o caráter figurativo-passional que esta canção quer extensamente promover.

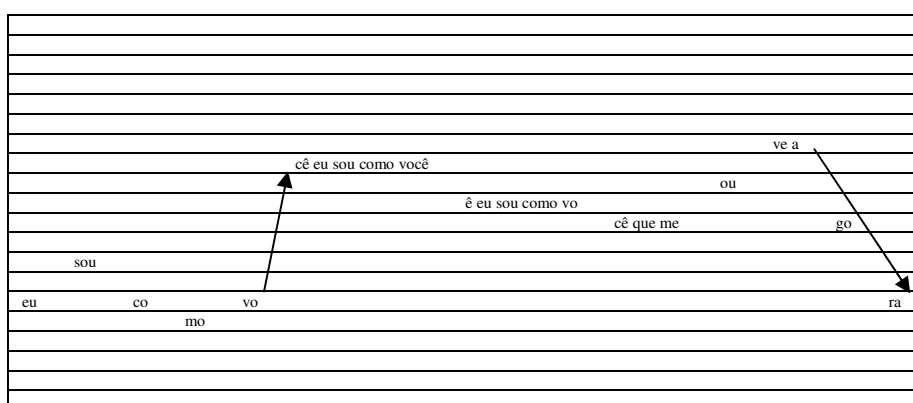
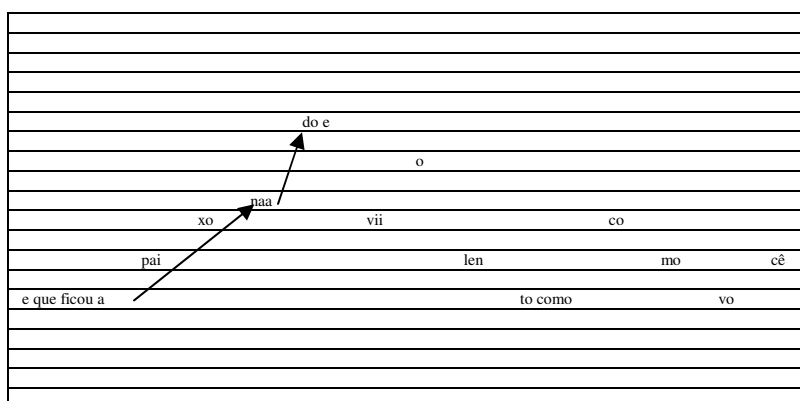
Nesta mesma bitola figurativo-passional segue a canção. No segmento abaixo, por exemplo, verifica-se o expressivo salto intervalar em direção ao agudo, depois de uma seqüência silábica sem variação tonal, já visto em outras partes da melodia.

The diagram shows a musical staff with a melodic line. The lyrics are "e (que) ficou desnortado". Above the staff, there are three annotations: "co", "mum", and "tem". Arrows point from these annotations to specific notes in the melodic line. The notes are: "co" (first note), "mo é" (second note), "co" (third note), "mum" (fourth note), "no" (fifth note), "seu" (sixth note), and "tem" (seventh note). The staff is divided into several horizontal lines, and the melodic line is drawn across these lines.

Na próxima seqüência, o mesmo movimento se evidencia, só que agora exibindo certa concentração melódica, se comparado com o anterior.

The diagram shows a musical staff with a melodic line. The lyrics are "e que ficou desapontado". Above the staff, there are three annotations: "co", "mum", and "teem". Arrows point from these annotations to specific notes in the melodic line. The notes are: "co" (first note), "mo é" (second note), "co" (third note), "mum" (fourth note), "no" (fifth note), "seu" (sixth note), and "teem" (seventh note). The staff is divided into several horizontal lines, and the melodic line is drawn across these lines.

A concentração melódica do segmento anterior contrasta com a retomada da expansão tonal em direção ao agudo e o reinvestimento na duração vocálica do próximo segmento, sinais claros da passionalização ressurgente, com que a canção se fecha.



Trata-se do último lance de persuasão, pelo qual o enunciador tenta convencer o enunciatário de que está profundamente envolvido no que diz. Instaurado o estado de compaixão que supostamente os congloba, o sujeito-enunciador reúne elementos para interpelar o enunciatário, assemelhando-se a ele, em termos cognitivos e passionais, ao usar o expediente da comparação “eu sou como você”, insistentemente reiterada, com contornos melódicos diversificados. É sintomático que o segmento acima termine num tonema descendente de caráter asseverativo-conclusivo e tenha a última sílaba entoada na mesma nota do seu começo, pois o percurso melódico aqui se fecha. Este movimento tonal descendente se sincroniza com o gesto metaenunciativo que ora a canção exhibe. Neste trecho, de fato, o enunciador refere-se à situação comunicativa e promove o sincretismo do destinador-cantor e do destinatário-ouvinte com o interlocutor e o interlocutário, respectivamente, mediante a debreagem enunciativa temporal, na frase “eu sou como você que me ouve agora”. Com este gesto, adensa-se a impressão de que alguém diz algo para alguém, de forma afirmativa e apaixonada, no aqui-agora da execução da canção. Este efeito é fundamental para *Fotografia 3x4*, que, conforme vimos na análise da letra, é uma

canção que busca basicamente construir a figura do “jovem que desce do Norte”, na qual o sujeito-enunciador-cantor e o enunciatário-ouvinte possam se reconhecer. Enfim, é promovendo o sincretismo entre os dois planos de comunicação e o reconhecimento de seus actantes sob a mesma identidade actorial (“jovem que desce do Norte”) que o sujeito-enunciador procura se legitimar como porta-voz dos seus pares, ao mesmo tempo em que exerce a função de seu destinador-manipulador.

CONCLUSÃO

Se tínhamos dúvida acerca da adequação do rótulo “Pessoal do Ceará” para designar aquele grupo de cancionistas cearenses que partiram para o eixo centro-sul do País, no princípio da década de 1970, com o intuito de fazer canção e participar do efervescente cenário cancional brasileiro da época, entendemos que a presente análise aponta para a pertinência da designação.

Como vimos, em cada uma das canções examinadas constrói-se um campo discursivo particular, em cujo centro encontra-se um *eu-enunciador-narrador*, fruto de uma debreagem enunciativa. Neste espaço discursivo, o sujeito da enunciação enunciada, isto é, o *eu* expresso no discurso, com o qual entra em sincretismo o cantor-enunciador, no momento da execução da canção, forja uma imagem-fim de si mesmo, ao tomar posição pelo simples ato de enunciar. Enunciando, ele seleciona valores e se constrói na e pela própria seleção dos valores operada. Assim, cada texto cria um ator da enunciação próprio, com seu *ethos* específico (caráter, tom e corporalidade). É o que acontece com os textos aqui analisados.

No entanto, as imagens-fim do sujeito-enunciador de cada uma das canções examinadas não sofrem verdadeira solução de continuidade, isto é, elas podem ser apreendidas como fases de um devir contínuo em que a existência de uma imagem-fim depende da existência da outra, porque é uma decorrência dela, no sentido de que se constitui a partir dela, prolongando-a, afirmando-a ou negando-a. Melhor dizendo, temos no “Pessoal do Ceará” um conjunto de imagens-fim que se transformam de um texto para outro, mas que ao mesmo tempo permanecem na transformação que protagonizam. A identificação do fio narrativo que as ordena mostra isto. Esta continuidade no devir do ser do sujeito foi por nós pensada como uma espécie de percurso lógico-narrativo, em que a noção de diálogo é de suma importância. Diálogo “interno”, entre as imagens-fim do sujeito “Pessoal do Ceará”, em cada fase do seu percurso, mas também diálogo “externo”, com as imagens-fim não só das instâncias doadoras dos valores ao sujeito, os destinadores-manipuladores, mas também dos destinatários a serem manipulados, todos entendidos como construções discursivas, isto é, simulacros, que, por sua vez, nos situam no contexto sócio-histórico em que se forjou o discurso. É esta relação comunicativa, por vezes claramente explicitada (em *Apenas um rapaz latino-americano* e *Fotografia 3x4*, por

exemplo), que vai condicionar o sujeito que acompanhamos a optar ora pelos *valores de universo* ora pelos *valores de absoluto* e a operar regido quer pela *mistura* quer pela *triagem*. Dependendo da fase de vida relatada e das relações que o nosso sujeito mantém com a sua principal instância doadora dos valores, o sujeito tropicalista, sua reação se esboça ou como *ímpeto* para migrar, ou como *frustração* por *saber não ser*, ou como *desejo* de retornar à terra de origem ou como *resistência* combativa. As reações do “Pessoal do Ceará” ao vivido devem ser pensadas, assim, em função do contrato fiduciário que animou sua trajetória de migrante. Cada uma das fases desta trajetória parece prestar contas a este contrato, isto é, cada texto analisado põe, repropõe ou questiona as bases do contrato fiduciário a partir do qual tanto o *ser* quanto o *fazer* do sujeito “Pessoal do Ceará” se vêem determinados.

Dito isto, podemos assumir que, sob a égide deste contrato fiduciário, um percurso coerente para o sujeito que acompanhamos se estabelece, e tudo se passa como se tal percurso fosse constituído pelas fases de um mesmo processo: o da migração. Todavia, antes de abordarmos cada uma destas fases, convém assinalar que a trajetória do nosso sujeito pode ser dividida em três momentos cruciais, ou macrofases. Primeiramente, ele se encontra aspectualizado pela *abertura* do seu campo discursivo, modalizado pelo *querer*, pois é o sujeito que quer migrar e migra, em busca da *canção de sucesso*. Neste primeiro momento, preponderam os *valores de universo* e o discurso rege-se pela *mistura*. Depois, sob o domínio do *desespero*, ponto da *parada da continuação*, aspectualizado pelo *fechamento*, modalizado pelo *saber*, o sujeito narra sua experiência, avalia o percurso até então desenvolvido (*continuação da parada*) e, em seguida, abre seu campo discursivo, *parada da parada*, com a expectativa da instauração de uma nova fase, a espera do *novo*. Nestes dois outros momentos, os *valores de absoluto* dominam o discurso, e o sujeito-enunciador *tria e segrega*, laborando a favor da (re)constituição de sua identidade.

Tomando por base esta aspectualização geral do percurso do “Pessoal do Ceará”, *abertura* → *fechamento* → *abertura*, é que pudemos sugerir as fases que nos orientaram na seleção e na organização do *corpus*, a saber: **a saída, a chegada, o retorno nostálgico e a permanência combativa**, todas girando em torno do **núcleo passional** do *desespero*. Esta paixão intensa marca as mudanças de uma macrofase para outra. Isto é, tanto a passagem da *abertura* inicial para o *fechamento* subsequente quanto a passagem do *fechamento* para a *abertura* final devem ser pensadas em função do *desespero*, como núcleo passional propulsor. É a partir desta paixão, fundada na ruptura do contrato fiduciário, segundo o

simulacro construído nos textos examinados, que o percurso do “Pessoal do Ceará” faz sentido.

Com efeito, os sujeitos da **saída** são complementares. O de *Ingazeiras* vislumbra a possibilidade de conjunção futura com os objetos do seu desejo e crê na instância doadora dos seus valores. Ele é um sujeito virtualizado pelo *querer*, mas não define claramente os objetos com os quais quer conjuntar-se. Fala apenas da forte atração que o sul, a sorte e a estrada exercem sobre ele e deixa ver a credulidade que o anima. É, a princípio, lugar vazio, vacuidade, que gradativamente vai se constituindo como sujeito *intencional*, e que, depois, na qualidade de sujeito do *querer*, abre seu campo discursivo, implementando a expansão do sentido, num processo em que intensidade afetiva e extensidade cognitiva aumentam conjuntamente, daí a opção pelos *valores de universo* e pelo regime da *mistura*.

O sujeito de *Carneiro*, por sua vez, representa a continuidade do sujeito do *querer* esboçado em *Ingazeiras*. Em complementação a este, explicita a verdadeira natureza dos objetos-valor com os quais quer conjuntar-se. Mostra-se *confiante e relaxado* em sua *espera*, porque já se vê como *sujeito realizado a priori*. É o sujeito que principia o itinerário migratório em *busca* do objeto-valor *canção de sucesso*, que não vê óbice para a realização de seus intentos e que elege, a exemplo do de *Ingazeiras*, a *emissividade* como valor tensivo-fórico fundamental. Migrar para o sujeito de *Carneiro* é, assim, apostar no processo de *abertura e expansão* do campo discursivo.

Os sujeitos da **chegada**, por sua vez, são sujeitos *frustrados*, que se deparam com a realidade adversa que encontram na terra do outro. Em *Desembarque*, por exemplo, o sujeito se mostra tomado pela *revelação* que contraria suas expectativas iniciais de plenitude realizante e que o expõe como sujeito *inocente, puro e violentado*. Ele é um sujeito tomado pela emoção, que deseja *saber* o que se passa. Um sujeito com o qual parece dialogar o de *A palo seco* e ao qual o sujeito de *Fotografia 3x4* fornece a explicação razoável para o estado de alma disfórico que ele vive. Nesta canção, que pontualiza o processo migratório, temos o princípio da atitude *resignada* que vai redundar na vontade de retornar à terra de origem, a ser expressa já em *Aguagrande*.

O sujeito de *Aguagrande* é também um *resignado*, e, além do contato disfórico com a terra do outro, já manifesta o desejo intenso de retornar à terra de origem, completamente euforizada nesta canção pelo contraste com a terra do outro. Por isso, ele se constitui um prelúdio dos sujeitos do **retorno nostálgico**, que irão se esboçar com mais nitidez em

Terral e *Longarinas*, na medida em que procura refugiar-se na lembrança da Praia de Iracema.

Os sujeitos do **retorno nostálgico** são também *resignados* e ensaiam a volta efetiva ou imaginada à terra de origem, que também se apresenta euforizada por contraste com a experiência disfórica com a terra do outro. Mas, ao contrário dos sujeitos da **chegada**, principalmente o de *Aguagrande*, aqueles revelam uma visão mais crítica do processo migratório que empreenderam. O sujeito de *Terral*, por exemplo, não parece exclusivamente nem eufórico nem disfórico e surge dotado de um *saber* sancionador acerca do itinerário do migrante que é. Em se admitindo o percurso delineado nesta tese, ele se reconhece *iludido*, constata a *diferença* que o separa do outro e desperta para sua condição de *segregado* ou, na melhor das hipóteses, de *admitido*, quando esperava pela *assimilação*. Dentro deste quadro, o sujeito de *Terral*, enfim, assume-se como identidade a partir da alteridade, isto é, define-se pelo que o separa do outro.

O sujeito de *Longarinas* é também um *resignado* e se aproxima bastante do de *Aguagrande*, na medida em que ambos investem no retorno efetivo à terra natal. No entanto, se considerarmos o percurso da volta que ambos empreendem, vemos que, enquanto o sujeito de *Aguagrande* se localiza na fase incoativa do processo, o de *Longarinas* está na fase terminativa, está chegando no agora da enunciação enunciada. Outra diferença os separa. O sujeito de *Longarinas* pode ser considerado menos ingênuo que o de *Aguagrande*, pois, enquanto este volta para uma terra plenamente euforizada em decorrência da experiência negativa com a terra do outro, aquele, numa visão mais crítica, reconhece a existência de elementos disfóricos na terra natal, assim como faz o de *Terral*.

Apesar destas diferenças pontuais entre os sujeitos aqui descritos ou exatamente por causa delas, eles estabelecem entre si um percurso completo, pois pontuam momentos diversos da trajetória do migrante: saem da terra natal, seduzidos pelo objeto-valor *canção de sucesso* (*Ingazeiras* e *Carneiro*), decepcionam-se na e com a terra do outro (*Desembarque*, *Aguagrande* e *Terral*), resignam-se e, em seguida, ensaiam o retorno à terra de origem (*Aguagrande*, *Longarinas* e, em menor medida, *Terral*).

Uma outra face deste migrante, no entanto, se revela na atitude verdadeiramente reativa dos sujeitos de *Apenas um rapaz latino-americano*, *Alucinação* e *Fotografia 3x4*. Os sujeitos das duas primeiras canções, por exemplo, reagem ao *desespero* investindo contra sua antiga instância doadora dos valores, para denunciá-la e provocá-la. Por esta razão, compõem juntos a fase que chamamos de **permanência combativa**.

O sujeito de *Apenas um rapaz latino-americano* não é definitivamente um *resignado*. Trata-se, na realidade, de um sujeito que, reconhecendo a *ilusão* em que vivia, busca a *liquidação da falta*, ao denunciar e provocar sua “antiga” instância doadora dos valores. Por isso, podemos afirmar que ele opta pela *triagem* e *concentra* seu campo discursivo, apostando de início nas *descontinuidades*, nos valores *remissivos*, que o separam do outro, e, conseqüentemente, o definem. Ele contrapõe-se ao regime da *mistura*, denunciando como *falsa* a idéia de *assimilação*.

O sujeito de *Alucinação* também empreende uma atitude fortemente reativa. Todavia, intensifica a *triagem* e *concentra* ainda mais seu campo discursivo, na medida em que rejeita não só o discurso da sua “antiga” instância doadora dos valores, denunciada e provocada por ele, mas qualquer outro que vá de encontro ao *princípio de realidade*, alçado nesta fase do percurso à condição de valor do valor, ou, em outras palavras, de fundamento da verdade para o sujeito. Daí sua proximidade com relação ao sujeito de *A palo seco*: ambos primam por estar de “olhos abertos” e refugam todo “sonho” como mistificação do real.

O sujeito de *Fotografia 3x4*, por sua vez, modula o percurso do “Pessoal do Ceará” pelo *encerramento*, isto é, pela construção de um *saber* sobre a trajetória do migrante, do período pré-migração até o presente da enunciação, para, em seguida, *abrir* novamente seu campo discursivo e figurar como sujeito em estado de *espera* (“tenho coisas novas pra dizer”). Por isso, ele interpela o ouvinte e procura, com base no relato disfórico da migração que elabora, assimilar-se a ele, criando um verdadeiro estado de com-paixão, com o intuito de passar a exercer o papel de seu novo destinador-manipulador. Pelo fato de o sujeito de *Fotografia 3x4* ser aquele que tem uma visão de conjunto de todo o trajeto do migrante, colocamo-lo numa secção separada (**apreensão narrativa**), com o objetivo de dar-lhe o mesmo destaque que recebeu o de *A palo seco*, canção que representa o **núcleo passional** a partir do qual o percurso do “Pessoal do Ceará” parece fazer sentido.

Em suma, o processo *migratório* tem sua origem no desejo de *sucesso*, ou melhor, no desejo de conjunção com a *canção de sucesso*. Motivado pelo simulacro de um sujeito plenamente realizado, porque conjunto com este objeto-valor, o nosso herói parte para a terra do outro (*Ingazeiras* e *Carneiro*), decepçiona-se com uma série de acontecimentos (*Desembarque*), e vive o dilema entre duas atitudes “reativas”: quer manifestando o desejo de voltar (*Aguagrande* e *Longarinas*) quer esboçando uma atitude reativa de fraca intensidade (*Terral*) ou de forte intensidade (*A palo seco*, *Apenas um rapaz latino-*

americano e Alucinação). Neste quadro geral, o sujeito de *Fotografia 3x4* completa o percurso ao elaborar o relato apaixonado da trajetória do migrante e fornece, enfim, a explicação razoável para o *desespero* e a *agressividade* do sujeito de *A palo seco*. Se assim for, podemos afirmar, então, que estes diferentes sujeitos podem ser reunidos numa ordenação lógico-narrativa que será a responsável pela coerência do percurso que os envolve.

Portanto, como dissemos na introdução deste trabalho, para nós, não importam as “verdadeiras” razões a que se deva atribuir a denominação “Pessoal do Ceará” ao grupo que migrou para o Centro-sul do País com o objetivo de fazer *canção*: identidade estética ou político-ideológica, propósitos artísticos comuns, *marketing* ou acaso. No âmbito das opiniões, a polêmica deve continuar. Os textos analisados, no entanto, mostram a existência de um sujeito (imagem-fim) que se transforma em seu *ser e fazer*, ao longo do processo migratório, desde que este seja observado em suas diferentes fases. É o que, enfim, procuramos fazer neste trabalho: reconstituir a identidade de um percurso para acompanhar o percurso de uma identidade.

REFERÊNCIAS

1. Bibliográficas

ARAÚJO, Raimundo. (1985). *Poetas do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial.

AUTHIER-REVUZ, J. (1982). Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. DRLAV 26. (pp. 91-151)

BAHIANA, A. M. ([1980] 2006). *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV) ([1929] 1995). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.

BAKHTIN, M. ([1929] 2005). *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. ([1979] 1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BARROS, D. P. L. (1988). *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual.

_____. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. de e FIORIN, J. L. (1999). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP.

BARROS, D. L. P. de e FIORIN, J. L. (1999). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP.

BEIVINDAS, W. (2000). *Inconsciente et verbum*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.

BENVENISTE, E. ([1966] 1991). *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes.

_____. ([1974] 1989). *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes.

BERTRAND, D. (1985). Remarque sur la notion de style. In: PARRET, H. e RUPRECHT, H. G. *Exigences et perspectives de la sémiotique*. Amsterdam: John Benjamins.

_____. ([2000] 2003). *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC.

BOSI, A. (2003). *A cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática.

CALADO, C. (1997). *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 24.

CAPRA, F. ([1975] 1984). *O tao da física: um paralelo entre a Física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix.

COELHO, M. L. G. (2002). *Elementos para a análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira*. São Paulo: USP. (Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

_____. (2007). *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. (Tese apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

CARMO JÚNIOR, J. R. do. (2003). *Plano da expressão verbal e musical: uma aproximação glossemática*. (Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

_____. (2007). *Melodia & prosódia: um modelo para a interface língua-fala com base no estudo comparativo do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. (Tese apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

CARVALHO, G. de. (1984). Referências cearenses na comunicação musical de Ednardo. In: *Revista de Comunicação Social* (13/14). Fortaleza: UFC.

COQUET, J-C. (1984). *Le discours e son sujet*. Tomo 1. Paris: Klincksieck.

_____. (1997) *La quête du sens: le langage em question*. Paris: Universitaires de France.

COSTA, N. B. da. (2001). *A Música Popular Brasileira como discurso constituinte*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem/PUC, Tese de Doutorado.

_____. (2002). *As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária*. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 107-121.

DIETRICH, Peter. (2004). Viola, meu bem: o arranjo na construção do sentido da canção. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Vol. 2, nº 1.

DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (2002) *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna

DISCINI, n. (2003). *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto.

ECO, U. ([1968] 1991). *Estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva.

_____. ([1990] 1995). *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva.

FARIAS, I. R. (2002). *Das figuras do mundo às figuras do discurso: uma visão semiótica da percepção*. (Tese apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

FAVARETTO, C. ([1979] 2000). *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê.

FERREIRA, A. B. de H. (1999). *Novo dicionário século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FIORIN, J. L. ([1988] 2005). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.

_____. Semântica estrutural: o discurso fundador. In: OLIVEIRA, A. C. de. (1995) *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC.

_____. (1996). *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática.

_____. (1999) Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. São Paulo: Revista DELTA. Vol. 15, n. 1.

_____. (1999). Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P. de e FIORIN, J. L. (1999). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP.

_____. (2002). Teoria e metodologia nos estudos discursivos de tradição francesa. In: SILVA, D. E. G. da e VIEIRA, J. A. *Análise do discurso: percursos teóricos e metodológicos*. Brasília: Plano/UnB.

_____. (2006) *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.

FONTANILLE, J. (1998). *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim.

_____. (1999). *Sémiotique et littérature: essais de méthode*. Paris: Presses Universitaires de France.

_____. (s/d). *Soma e séma: figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose.

FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. ([1998] 2001). *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/FFLCH/USP.

FOUCAULT, M. ([1969] 1997). *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense.

- _____. ([1970] 2002). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- GREIMAS, A. J. ([1966] 1976). *Semântica estrutural*. São Paulo: EDUSP/Cultrix.
- _____. ([1970] 1975). *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (1974). A enunciação (uma proposta epistemológica). Retirado do site: www.faac.unesp.br/pesquisa/ges/download/textos/enunciacao.pdf, no dia 06/04/2007.
- _____. (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- _____. (1983) *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- _____. ([1987] 2002). *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. ([1979] s/d). *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- _____ e COURTÉS, J. 1986. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tomo 2*. Paris: Hachette.
- GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, J. ([1991] 1993). *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática.
- HÉNAULT, A. ([1997] 2006). *História concisa da semiótica*. São Paulo: Parábola.
- HJELMSLEV, L. ([1961] 1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1991). *Ensaio Lingüísticos*. São Paulo: Perspectiva.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- JAKOBSON, R. (s/d). *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- LANDOWSKI, E. ([1989] 1992). *A sociedade refletida*. São Paulo: EDUC/Pontes.
- _____. ([1997] 2002). *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva.
- LOPES, E. (1978). *Discurso, texto e significação*. São Paulo: Cultrix.
- _____. (1986). *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual.
- LOPES, P. E. (1999). *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. São Paulo: Pontes.
- MAINGUENEAU, D. (1984). *Genèses du discours*. Bruxelas: Pierre Mardaga.

- _____. ([1993] 1995). *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes.
- MATURANA, H. (1997). *Ontologia da realidade*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. (2001). *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG.
- MELO NETO, J. C. de (1994). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MENESES, A. B. de ([1982] 2000). *Desenho mágico: política e poesia em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê.
- MERLEAU-PONTY, M. ([1945] 1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. ([2005] 2006). *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes.
- MONTEIRO, R. N. de C. (2002). *O sentido na música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical*. São Paulo: USP. (Tese apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).
- OLIVEIRA, A. C. de. (1995) *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC.
- OLIVEIRA, M. de. (1994) Introdução geral. In: MELO NETO, João Cabral. (1994). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- PARRET, H. e RUPRECHT, H. G. (1985). *Exigences et perspectives de la sémiotique*. Amsterdam: John Benjamins.
- PÊCHEUX, M. e FUCHS, C. (1975). Mises au point et perspectives à propôs de l'analyse automatique du discours. In: *Langages*, nº 37, p. 7-79.
- PESSOA, F. ([1960] 1986) *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- PEIRCE, C. S. (1995). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PIMENTEL, M. ([1994] 2006). *Terral dos sonhos: o cearense na Música Popular Brasileira*. Fortaleza: BNB/Arte Brasil.
- POPPER, K. ([1934] 1993). *A lógica da pesquisa científica*. São Paulo: Cultrix.
- _____. ([1971] 1999). *Conhecimento objetivo*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- PROPP, V. I. (2006). *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense.

- RENNÓ, C. (1996). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANCHES, P. A. (2004). *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (& Erasmo & Vanderléa)*. São Paulo: Boitempo.
- SARAIVA, J. A. B. (1998). *A seleção lexical à luz da função poética em textos de Caetano Veloso*. Fortaleza: UFC. (Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará)
- SAUSSURE, F. de. ([1916] s/d). *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix.
- SILVA, D. E. G. da e VIEIRA, J. A. (2002). *Análise do discurso: percursos teóricos e metodológicos*. Brasília: Plano/UnB.
- SILVA, I. A. (1995). *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: UNESP.
- SILVEIRA, J. R. C. da e FELTES, H. P. de M. (2002). *Pragmática e cognição: a textualidade pela relevância*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- TATIT, L. (1987). *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual.
- _____. (1994). *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta.
- _____. (1996). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- _____. (1997). *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume.
- _____. (2001). *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- _____. (2004). *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- TATIT, L. e LOPES, I. C. (2008). *Elos entre melodia e letra*. Cotia: Ateliê Editorial.
- VENTURA, R. L. C. (2003). *As letras crítico-sociais das músicas de Belchior: análise semiótica*. (Dissertação apresentada ao Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).
- WISNIK, J. M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2003). *Algumas questões de música e política no Brasil*. In: BOSI, A. A cultura brasileira: temas e situações. São Paulo: Ática.
- _____. (2004) *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha.

ZILBERBERG, C. ([1988] 2006). *Razão e poética do sentido*. São Paulo: EDUSP.

_____. ([2002] 2006). *Síntese da gramática tensiva*. In: Revista Significação, n. 25. São Paulo: Annablume.

2. Discográficas

2.1. Pessoal do Ceará

BELCHIOR

- Belchior, 1974.
- Alucinação, 1976.
- Coração selvagem, 1977.
- Belchior, 1979.

EDNARDO

- Ednardo e o Pessoal do Ceará (Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem), 1973.
- O Romance do Pavão Mysteriozo, 1974.
- Berro, 1976.
- Site Oficial: <http://www.ednardo.art.br/frinicio.htm>

FAGNER

- Manera Frufru Manera, 1973.
- Ave noturna, 1975.
- Raimundo Fagner, 1976.

2.2. Outros cancionistas

CAETANO VELOSO

- Caetano Veloso, 1968.
- Transa, 1972.
- Muito, 1978.

GAL COSTA

- Gal Costa, 1969.

GILBERTO GIL

- Expresso 2222, 1972
- Quanta, 1997.

RAUL SEIXAS

- Gita, 1974.

COLETIVO

- Tropicália, 1968.

ANEXOS

Letras do “Pessoal do Ceará”

Abertura (Ednardo, in: Berro, 1976)

Alguém colocou um novo ingrediente na ração
E no pacato terreiro formou-se enorme confusão
Eu já desconfio que essa algazarra em alguma vai dar
Pois a bicharada toda do terreiro
Já tem outra maneira de cantar

Quém, quem, quem, pó dó pó
Corocó-có có có có
Pó pó pó pó pó o Pato

Porque todo pato
Tem que cantar alegremente
Alegremente cantar o pato e toda a gente
Alegremente o pato é
Alegremente o pato está no tucupí no tacacá
Comeram o pato

Antes do fim (Belchior, in: Alucinação, 1976)

Quero desejar, antes do fim,
pra mim e os meus amigos,
muito amor e tudo mais;
que fiquem sempre jovens
e tenham as mãos limpas
e aprendam o delírio com coisas reais.

Não tome cuidado.
Não tome cuidado comigo:
o canto foi aprovado
e Deus é seu amigo.
Não tome cuidado.
Não tome cuidado comigo,
que eu não sou perigoso:
- Viver é que é o grande perigo

Avião de papel (Ednardo, in: O Romance do Pavão Misterioso, 1974)

Ai meu filho vai
Que Deus lhe dê
Boa sorte, fortuna e felicidade
Não tem segredos
Vai que esta província muito tem a ver
Com a cidade
Um pouco mais alargada talvez
Mas não tenha medo não

Só não esqueça que esse céu de anil
É muito grande pra voar
E mesmo assim avião de papel
Não é fácil de se pilotar

Só não esqueça de voltar pra ver
O que restou desse lugar
Que o sol e a chuva
E os homens práticos
Vão modificar

Vai meu filho vai
Que eu lhe dou essa medalha assim
Como seu avô me deu
Mas a força maior, você sabe
Está em você que nasceu

Só não se esqueça de vir para abraçar o mar
E nós que vamos vivendo
Descendentes diretos do galã lusitano - o moreno
A gente sente saudades
É labareda, brasa e cinza

Berro (Ednardo, in: Berro, 1976)

Os novos, os novos
Corações aos pulos
As novas, as novas
Transações e sustos
As velhas câmeras não fotografam minha emoção
As velhas câmeras não fotografam minha emoção

Sentados num banquinho alto
Microfone e violão
Quilografados comportadamente, somos umas vacas
Retalhados neste açougue, atenção!

Os novos, os novos
Patins, coxão e filé
As velhas coisas
Pelancas, ossos, quem quer?
Do boi só se perde o berro
Só se perde o berro e é
Justamente o que eu vim apresentar
Justamente o que eu vim apresentar

Calma violência (Fagner / Fausto Nilo, in: Raimundo Fagner, 1976)

Calma violência
Violência calma
E a pureza da minha alma
E a minha inocência
Calma violência
Violência calma

Minha mão não tem mais palma
Dói a irreverência
Violência calma
Brasileira a minha alma
Rara experiência
Violência
Calma violência.

Cavalo ferro (Fagner e Ricardo Bezerra, in: Manera fru fru manera, 1973)

Montado num cavalo ferro
Vivi campos verdes me enterro
Em terras tropicamericanas
Tropicamericanas tropicamericanas
E no meio de tudo num lugar ainda mudo
Concreto, ferro, surdo, cego
Por dentro deste velho, deste velho
Deste velho mundo
Pulsando num segundo letal
No planalto central
Onde se divide, se divide, se divide
O bem e o mal, mal, mal, mal, mal
Vou achar o meu caminho de volta
Pode ser certo, pode ser direto
Caminho certo sem perigo, sem perigo
Sem perigo, sem perigo fatal

Caminho certo sem perigo, sem perigo
Sem perigo, sem perigo fatal.

Clamor no deserto (Belchior, in: Coração selvagem, 1977)

Eh! meus amigos,
um novo momento precisa chegar.
Eu sei que é difícil começar tudo de novo,
mas eu quero tentar.

Minha garota não me compreende
e diz que, desse jeito, eu apresso o meu fim.
Fala que o pai dela é lido e corrido
e sabe que a América toda é assim.

Quem me conhece me pede que seja mais alegre...
é que nada acontece que alegre meu coração.
Dá no jornal, todo dia, o que seria o meu canto,
mas o negócio é cantar o luar do sertão.

Eh! meus amigos,
um novo momento precisa chegar.
Eu sei que é difícil começar tudo de novo,
mas eu quero tentar.

Ano passado, apesar da dor e do silêncio,
eu cantei como se fosse morrer de alegria.
Hoje, eu lhe falo em futuro e você tira o revólver,
puxa o talão de cheque e me dá um bom dia.

Sei que não é possível dizer todas as coisas,
nesse feliz ano novo que a gente ganhou.
Mas falta só algum tempo para 1-9-8-4.
Agora estou em paz: o que eu temia chegou!
Eh! Eh! Eh! Eh! meus amigos!
Um novo momento precisa chegar!
Eu sei que é difícil começar tudo de novo
mas eu quero tentar! (BIS)

Como nossos pais (Belchior, in: Alucinação, 1976)

Não quero lhe falar
Meu grande amor
Das coisas que aprendi
Nos discos...

Quero lhe contar
Como eu vivi
E tudo o que
Aconteceu comigo
Viver é melhor que sonhar
E eu sei que o amor
É uma coisa boa
Mas também sei
Que qualquer canto
É menor do que a vida
De qualquer pessoa...

Por isso cuidado meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal
Está fechado prá nós
Que somos jovens...

Para abraçar meu irmão
E beijar minha menina
Na rua
É que se fez o meu lábio
O seu braço
E a minha voz...

Você me pergunta
Pela minha paixão
Digo que estou encantado

Como uma nova invenção
Vou ficar nesta cidade
Não vou voltar pr'o sertão
Pois vejo vir vindo no vento
O cheiro da nova estação
E eu sinto tudo
Na ferida viva
Do meu coração...

Já faz tempo
E eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Esta lembrança
É o quadro que dói mais...

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo, tudo, tudo
Tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Como Os Nossos Pais...

Nossos ídolos
Ainda são os mesmos
E as aparências
As aparências
Não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém
Você pode até dizer
Que eu estou por fora
Ou então
Que eu estou inventando...

Mas é você
Que ama o passado
E que não vê
É você
Que ama o passado
E que não vê
Que o novo sempre vem...

E hoje eu sei
Eu sei!
Que quem me deu a idéia
De uma nova consciência
E juventude
Está em casa
Guardado por Deus
Contando seus metais...

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo, tudo, tudo
Tudo o que fizemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Como Os Nossos Pais...

Nanananá! Naninananã!
Nanananá! Naninananã!
Hum!...

me diga qual é o novo
me diga qual é

Moto I (Fagner e Belchior, in: Manera fru fru manera, 1973)

Olhe-me!!!
Veja-me!!!
Não há novidade alguma nos meus olhos espantados
Olhe-me!!!
Veja-me!!!
Você que pensa que eu sou o fim do mundo

Eu preciso é disso mesmo
Que você diz que eu preciso
Uma cara mais alegre
E uma roupa colorida
Mais parecida com a vida
Que só muito amor consegue

A moto macia e leve
Pra cruzar a geografia
Da minha melancolia
Porque a vida
É mesmo breve.

Mucuripe (Fagner e Belchior, in: Manera fru fru manera, 1973)

As velas do Mucuripe
Vão sair para pescar
Vão levar as minhas mágoas
Pras águas fundas do mar
Hoje à noite namorar
Sem ter medo da saudade
Sem vontade de casar

Calça nova de riscado
Paletó de linho branco
Que até o mês passado
Lá no campo inda era flor

Sob o meu chapéu quebrado
Um sorriso ingênuo e franco
De um rapaz novo e encantado
Com vinte anos de amor

Aquela estrela é bela
Vida vento vela levame daqui
Aquela estrela é bela
Vida vento vela leva-me daqui

Na hora do almoço (Belchior, in: Belchior, 1974)

No centro da sala,
diante da mesa,
no fundo do prato,
comida e tristeza.
A gente se olha,
se toca e se cala
E se desentende
no instante em que fala.
Cada um guarda mais o seu segredo,
sua mão fechada
sua boca aberta
seu peito deserto,
sua mão parada, lacrada,
selada,
molhada de medo.
Pai na cabeceira: É hora do almoço.
Minha mãe me chama: É hora do almoço.
Minha irmã mais nova, negra cabeleira...
Minha avó me chama: É hora do almoço.
... E eu inda sou bem moço

pra tanta tristeza.
Deixemos de coisas,
cuidemos da vida,
senão chega a morte
(ou coisa parecida)
e nos arrasta moço
sem ter visto a vida
ou coisa parecida aparecida.
Ou coisa parecida aparecida.

Não leve flores (Belchior, in: Alucinação, 1976)

Não cante vitória muito cedo, não.
Nem leve flores para a cova do inimigo,
que as lágrimas do jovem
são fortes como um segredo:
podem fazer renascer um mal antigo.

Tudo poderia ter mudado, sim,
pelo trabalho que fizemos - tu e eu.
Mas o dinheiro é cruel
e um vento forte levou os amigos
para longe das conversas, dos cafés e dos abrigos,
e nossa esperança de jovens não aconteceu, não, não.

Palavra e som são meus caminhos pra ser livre,
e eu sigo, sim.
Faço o destino com o suor de minha mão.
Bebi, conversei com os amigos ao redor de minha mesa
e não deixei meu cigarro se apagar pela tristeza.
- Sempre é dia de ironia no meu coração.

Tenho falado à minha garota:
- Meu bem, é difícil saber o que acontecerá.
Mas eu agradeço ao tempo.
o inimigo eu já conheço.
Sei seu nome, sei seu rosto, residência e endereço.
A voz resiste. A fala insiste: você me ouvirá.
A voz resiste. A fala insiste: quem viver verá.

Palmas pra dar ibope (Ednardo / Tânia Araújo, in: Ednardo e o Pessoal do Ceará, 1973)

Palmas pra dar ibope
Palmas pra dar ibope
Palmas pra dar ibope
Bate, bate, bate, bate

O desassossego, ronda nossa aldeia
As nuvens cativas
E canções radioativas
O desassossego ronda nossa aldeia
Orações e a teia de súbitas virtudes

Céus, celulosos, celulites tropicais
As elites e os demais
Rondam nossa aldeia
Sons, megatons, de uns versos obscenos
A vingança e o veneno rondam nossa aldeia
Mas tanto faz

Paralelas (Belchior, in: Coração selvagem, 1977)

Dentro do carro, sobre o trevo a cem por hora, ó meu amor
Só tens agora os carinhos do motor
E no escritório em que eu trabalho e fico rico
Quanto mais eu multiplico diminui o meu amor
Em cada luz de mercúrio vejo a luz do seu olhar
Passas praças, viadutos, nem te lembrás de voltar
De voltar, de voltar
No corcovado quem abre os braços sou eu
Copacabana esta semana o mar sou eu

Como é perversa a juventude do meu coração
 Que só entende o que é cruel e o que é paixão
 E as paralelas dos pneus n'água das ruas
 São duas estradas nuas em que foges do que é teu
 No apartamento, oitavo andar, quebro a vidraça e grito
 Grito quando o carro passa: teu infinito sou eu

Sujeito de sorte (Belchior)

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
 Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte
 E tenho comigo pensado deus é brasileiro e anda do meu lado
 E assim já não posso sofrer no ano passado
 Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
 Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte
 E tenho comigo pensado deus é brasileiro e anda do meu lado
 E assim já não posso sofrer no ano passado

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
 Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte
 E tenho comigo pensado deus é brasileiro e anda do meu lado
 E assim já não posso sofrer no ano passado

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro
 Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro

Tudo outra vez (Belchior, in: Belchior, 1979)

Há tempo, muito tempo
 Que eu estou
 Longe de casa
 E nessas ilhas
 Cheias de distância
 O meu blusão de couro
 Se estragou
 Oh! Oh! Oh!...

Ouvi dizer num papo
 Da rapaziada
 Que aquele amigo
 Que embarcou comigo
 Cheio de esperança e fé
 Já se mandou
 Oh! Oh! Oh!...

Sentado à beira do caminho
 Prá pedir carona
 Tenho falado
 À mulher companheira
 Quem sabe lá no trópico
 A vida esteja a mil...

E um cara
 Que transava à noite
 No "Danúbio azul"
 Me disse que faz sol
 Na América do Sul
 E nossas irmãs nos esperam
 No coração do Brasil...

Minha rede branca
 Meu cachorro ligeiro
 Sertão, olha o Concorde

Que vem vindo do estrangeiro
 O fim do termo "saudade"
 Como o charme brasileiro
 De alguém sozinho a cismar...

Gente de minha rua
 Como eu andei distante
 Quando eu desapareci
 Ela arranjou um amante
 Minha normalista linda
 Ainda sou estudante
 Da vida que eu quero dar...

Até parece que foi ontem
 Minha mocidade
 Com diploma de sofrer
 De outra Universidade
 Minha fala nordestina
 Quero esquecer o francês...

E vou viver as coisas novas
 Que também são boas
 O amor, humor das praças
 Cheias de pessoas
 Agora eu quero tudo
 Tudo outra vez...

Minha rede branca
 Meu cachorro ligeiro
 Sertão, olha o Concorde
 Que vem vindo do estrangeiro
 O fim do termo "saudade"
 Como o charme brasileiro
 De alguém sozinho a cismar...

Gente de minha rua
 Como eu andei distante
 Quando eu desapareci
 Ela arranjou um amante
 Minha normalista linda
 Ainda sou estudante
 Da vida que eu quero dar
 Hum! Huuum!...

Velha roupa colorida (Belchior, in: Alucinação, 1976)

Você não sente nem vê
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
 Que uma nova mudança em breve vai acontecer
 E o que há algum tempo era jovem novo
 Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer

Nunca mais meu pai falou: "She's leaving home"
 E meteu o pé na estrada, "Like a Rolling Stone..."
 Nunca mais eu convidei minha menina
 Para correr no meu carro...(loucura, chiclete e som)
 Nunca mais você saiu a rua em grupo reunido
 O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que é do cartaz?

No presente a mente, o corpo é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais
 No presente a mente, o corpo é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais

Como Poe, poeta louco americano,
 Eu pergunto ao passarinho: "Blackbird, o que se faz?"
 Raven never raven never raven
 Blackbird me responde
 Tudo já ficou atrás
 Raven never raven never raven
 Assum-preto me responde
 O passado nunca mais

Você não sente não vê

Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
O que há algum tempo era jovem novo,
Hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer (bis)
E precisamos rejuvenescer

Letras de outros cancionistas

Alegria, alegria (Caetano Veloso, in: Caetano Veloso, 1968)

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou...

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot...

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou...

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não...

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento,
Eu vou...

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou...

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil...

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou...

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou...

Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...

Baby (Caetano Veloso, in: Tropicália, 1968)

Você precisa saber da piscina, da
Margarina, da Carolina, da gasolina
Você precisa saber de mim
Baby, baby, eu sei que é assim
Baby, baby, eu sei que é assim
Você precisa tomar um sorvete
Na lanchonete, andar com gente
Me ver de perto.
Ouvir aquela canção do Roberto
Baby, baby, há quanto tempo
Baby, baby, há quanto tempo

Você precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais
Não sei, comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul
Você precisa, você precisa
Não sei, leia na minha camisa
Baby, baby, I love you
Baby, baby, I love you

Divino Maravilhoso (Caetano Veloso, in: Gal Costa, 1969)

Atenção ao dobrar uma esquina
Uma alegria, atenção menina
Você vem, quantos anos você tem?
Atenção, precisa ter olhos firmes
Pra este sol, para esta escuridão
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte (2x)
Atenção para a estrofe e pro refrão
Pro palavrão, para a palavra de ordem
Atenção para o samba exaltação
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte (2x)
Atenção para as janelas no alto
Atenção ao pisar o asfalto, o manguê
Atenção para o sangue sobre o chão
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte

É proibido proibir (Caetano Veloso, 1968)

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim...

E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas
As vidraças, louças
Livros, sim...

E eu digo sim
 E eu digo não ao não
 E eu digo: É!
 Proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir...

Misere nobis (Gilberto Gil / Capinan, in: Tropicália, 1968)

Miserere-re nobis
 Ora, ora pro nobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

Já não somos como na chegada
 Calados e magros, esperando o jantar
 Na borda do prato se limita a janta
 As espinhas do peixe de volta pro mar

Miserere-re nobis
 Ora, ora pro nobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

Tomara que um dia de um dia seja
 Para todos e sempre a mesma cerveja
 Tomara que um dia de um dia não
 Para todos e sempre metade do pão

Tomara que um dia de um dia seja
 Que seja de linho a toalha da mesa
 Tomara que um dia de um dia não
 Na mesa da gente tem banana e feijão

Miserere-re nobis
 Ora, ora pro nobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

Já não somos como na chegada
 O sol já é claro nas águas quietas do manguê
 Derramemos vinho no linho da mesa
 Molhada de vinho e manchada de sangue

Miserere-re nobis
 Ora, ora pro nobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

Bê, rê, a - Bra
 Zê, i, lê - zil
 Fê, u - fu
 Zê, i, lê - zil
 Cê, a - ca
 Nê, agá, a, o, til - ão

Ora pro nobis

Não identificado (Caetano Veloso, in: Caetano Veloso, 1969)

Eu vou fazer uma canção pra ela
 Uma canção singela, brasileira
 Para lançar depois do carnaval

Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
 Um anticomputador sentimental

Eu vou fazer uma canção de amor
 Para gravar um disco voador

Uma canção dizendo tudo a ela
 Que ainda estou sozinho, apaixonado

Para lançar no espaço sideral

Minha paixão há de brilhar na noite
 No céu de uma cidade do interior
 Como um objeto não identificado

O pato (Vinícius de Moraes, Toquinho e Paulo Soledade)

O Pato
 Vinha cantando alegremente
 Quém! Quém!
 Quando um Marreco
 Sorridente pediu
 Prá entrar também no samba
 No samba, no samba...

O Ganso, gostou da dupla
 E fez também
 Quém! Quém! Quém!
 Olhou pro Cisne
 E disse assim:
 "Vem! Vem!"
 Que o quarteto ficará bem
 Muito bom, muito bem...

Na beira da lagoa
 Foram ensaiar
 Para começar
 O tico-tico no fubá...

A voz do Pato
 Era mesmo um desacato
 Jogo de cena com o Ganso
 Era mato
 Mas eu gostei do final
 Quando caíram n'água
 E ensaiando o vocal...

Quém! Quém! Quém! Quém!
 Quém! Quém! Quém! Quém!
 Quém! Quém! Quém! Quém!
 Quém! Quém! Quém! Quém!...

Oriente (Gilberto Gil, in: Expresso 2222, 1972)

Se oriente, rapaz
 Pela constelação do Cruzeiro do Sul
 Se oriente, rapaz
 Pela constatação de que a aranha
 Vive do que tece
 Vê se não se esquece
 Pela simples razão de que tudo merece
 Consideração

Considere, rapaz
 A possibilidade de ir pro Japão
 Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
 Pela curiosidade de ver
 Onde o sol se esconde
 Vê se compreende
 Pela simples razão de que tudo depende
 De determinação

Determine, rapaz
 Onde vai ser seu curso de pós-graduação
 Se oriente, rapaz
 Pela rotação da Terra em torno do Sol
 Sorridente, rapaz
 Pela continuidade do sonho de Adão

Panis et circences (Gilberto Gil / Caetano Veloso, in: Tropicália, 1968)

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol

Soltei os panos, sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões, nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer
De puro aço, luminoso um punhal
Para matar o meu amor, e matei
Às cinco horas na Avenida Central
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas na sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e em morrer

Sampa (Caetano Veloso, in: Muito, 1978)

Alguma coisa acontece
No meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga
E a Avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui
Eu nada entendi
Da dura poesia concreta
De tuas esquinas
Da deselegância discreta
De tuas meninas...

Ainda não havia
Para mim Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece
No meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga
E a Avenida São João...

Quando eu te encarei
Frente a frente
Não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi
De mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio
O que não é espelho
E a mente apavora o que ainda
Não é mesmo velho
Nada do que não era antes
Quando não somos mutantes...

E foste um difícil começo
Afasto o que não conheço
E quem vem de outro sonho
Feliz de cidade
Aprende depressa
A chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso
Do avesso do avesso...

Do povo oprimido nas filas
Nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue
E destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe
Apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas
De campos e espaços
Tuas oficinas de florestas

Teus deuses da chuva...

Panaméricas
De Áfricas utópicas
Túmulo do samba
Mais possível novo
Quilombo de Zumbi
E os novos baianos passeiam
Na tua garoa
E novos baianos te podem
Curtir numa boa...

Superbacana (Caetano Veloso, in: Caetano Veloso, 1968)

Toda essa gente se engana
Ou então finge que não vê que eu nasci
Pra ser o superbacana
Eu nasci pra ser o superbacana

Superbacana Superbacana
Superbacana Super-homem
Superflit, Supervinc
Superist, Superbacana

Estilhaços sobre Copacabana
O mundo em Copacabana
Tudo em Copacabana Copacabana
O mundo explode longe, muito longe

O sol responde

O tempo esconde
O vento espalha
E as migalhas caem todas sobre

Copacabana me engana

Esconde o superamendoim

O espinafre, o biotônico
O comando do avião supersônico
Do parque eletrônico
Do poder atômico

Do avanço econômico
A moeda número um do Tio Patinhas não é minha
Um batalhão de cowboys
Barra a entrada da legião dos super-heróis

E eu superbacana
Vou sonhando até explodir colorido
No sol, nos cinco sentidos
Nada no bolso ou nas mãos
Um instante, maestro

Super-homem Superflit
Supervinc, Superist
Superviva, Supershell
Superquentão

Trem das sete (Raul Seixas, in: Gita, 1974)

Ó, olha o trem, vem surgindo de trás das montanhas
azuis, olha o trem
Ó, olha o trem, vem trazendo de longe as cinzas do
velho aeon

Ó, já é vem, fumegando, apitando, chamando os que
sabem do trem
Ó, é o trem, não precisa passagem nem mesmo bagagem no
trem

Quem vai chorar, quem vai sorrir ?

Quem vai ficar, quem vai partir ?

Pois o trem está chegando, tá chegando na estação

É o trem das sete horas, é o último do sertão, do sertão

Ó, olha o céu, já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais

Vê, ói que céu, é um céu carregado e rajado, suspenso no ar

Vê, é o sinal, é o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões

Ó, lá vem Deus, deslizando no céu entre brumas de mil megatons

Ó, ó o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral.

Triste Bahia (Caetano Veloso / Gregório de Mattos, in: Transa, 1972)

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante...

Estás e estou do nosso antigo estado
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado
Rico te vejo eu, já tu a mim abundante
Triste Bahia, oh, quão dessemelhante
A ti tocou-te a máquina mercante
Quem tua larga barra tem entrado
A mim vem me trocando e tem trocado
Tanto negócio e tanto negociante

Triste, oh, quão dessemelhante, triste
Pastinha já foi à África
Pastinha já foi à África
Pra mostrar capoeira do Brasil
Eu já vivo tão cansado
De viver aqui na Terra

Minha mãe, eu vou pra lua
Eu mais a minha mulher
Vamos fazer um ranchinho
Tudo feito de sapê, minha mãe eu vou pra lua
E seja o que Deus quiser

Triste, oh, quão dessemelhante
ê, ô, galo canta
O galo cantou, camará
ê, cocorocô, ê cocorocô, camará
ê, vamo-nos embora, ê vamo-nos embora camará
ê, pelo mundo afora, ê pelo mundo afora camará
ê, triste Bahia, ê, triste Bahia, camará
Bandeira branca enfiada em pau forte...

Afoxé leí, leí, leô...
Bandeira branca, bandeira branca enfiada em pau forte...
O vapor da cachoeira não navega mais no mar...
Triste Recôncavo, oh, quão dessemelhante
Maria pegue o mato é hora...
Arriba a saia e vamo-nos embora...
Pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora...

Oh, virgem mãe puríssima...
Bandeira branca enfiada em pau forte...
Trago no peito a estrela do norte
Bandeira branca enfiada em pau forte...
Bandeira...

Tropicália (Caetano Veloso, in: Caetano Veloso, 1968)

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões

Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país...

Viva a bossa
Sa, sa
Viva a palhoça
Ca, ça, ça, ça...(2x)

O monumento
É de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde
Atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta
E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão...

Viva a mata
Ta, ta
Viva a mulata
Ta, ta, ta, ta...(2x)

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa
E fala nordestina
E faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira
Entre os girassóis...

Viva Maria
Ia, ia
Viva a Bahia
Ia, ia, ia, ia...(2x)

No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes
Sobre mim...

Viva Iracema
Ma, ma
Viva Ipanema
Ma, ma, ma, ma...(2x)

Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém!
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem!
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem!...

Viva a banda
Da, da

Carmem Miranda
Da, da, da, da...(3x)

Poemas de João Cabral de Melo Neto

“A palo seco”

- 1.1. Se diz a palo seco
o cante sem guitarra;
o cante sem; o cante;
o cante sem mais nada;
- se diz a palo seco
a esse cante despido:
ao cante que se canta
sob o silêncio a pino.
- 1.2. O cante a palo seco
é o cante mais só:
é cantar num deserto
devassado de sol;
- é o mesmo que cantar
num deserto sem sombra
em que a voz só dispõe
do que ela mesma ponha.
- 1.3. O cante a palo seco
é um cante desarmado:
só a lâmina da voz
sem a arma do braço;
- que o cante a palo seco
sem tempero ou ajuda
tem de abrir o silêncio
com sua chama nua.
- 1.4. O cante a palo seco
não é um cante a esmo:
exige ser cantado
com todo o ser aberto;
- é um cante que exige
o ser-se ao meio-dia,
que é quando a sombra foge
e não medra a magia.
- 2.1. O silêncio é um metal
de epiderme gelada,
sempre incapaz das ondas
imediatas da água;
- a pele do silêncio
pouca coisa arrepia:
o cante a palo seco
de diamante precisa.
- 2.2. Ou o silêncio é pesado,
é um líquido denso,
que jamais colabora
nem ajuda com ecos;
- mais bem, esmaga o cante
e afoga-o, se indefeso:
a palo seco é um cante
submarino ao silêncio.
- 2.3. Ou o silêncio é levíssimo,
é líquido sutil
que se coa nas frestas
que no cante sentiu;
- o silêncio paciente
vagaroso se infiltra,
apodrecendo o cante
de dentro, pela espinha.
- 2.4. Ou o silêncio é uma tela
que difícil se rasga
e que quando se rasga
não demora rasgada;
- quando a voz cessa, a tela
se apressa em se emendar:
tela que fosse de água,
ou como tela de ar.
- 3.1. A palo seco é o cante
de todos mais lacônico,
mesmo quando pareça
estirar-se um quilômetro:
- enfrentar o silêncio
assim despido e pouco
tem de forçosamente
deixar mais curto o fôlego.
- 3.2. A palo seco é o cante
de grito mais extremo:
tem de subir mais alto
que onde sobe o silêncio;
- é cantar contra a queda,
é um cante para cima,
em que se há de subir
cortando, e contra a fibra.
- 3.3. A palo seco é o cante
de caminhar mais lento:
por ser a contrapelo,
por ser a contravento;
- é cante que caminha
com passo paciente:
tem a fibra de dente.
- 3.4. A palo seco é o cante
que mostra mais soberba;
e que não se oferece:
que se toma ou se deixa;
- cante que não se enfeita,
que tanto se lhe dá;
é cante que não canta,
cante que aí está.
- 4.1. A palo seco canta
o pássaro sem bosque,
por exemplo: pousado
sobre um fio de cobre;
a palo seco canta
ainda melhor esse fio
quando sem qualquer pássaro
dá o seu assvio.
- 4.2. A palo seco cantam
a bigorna e o martelo,
o ferro sobre a pedra,
o ferro contra o ferro;
- a palo seco canta
aquele outro ferreiro:
o pássaro araponga
que inventa o próprio ferro.
- 4.3. A palo seco existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.

4.4. Eis uns poucos exemplos
de ser a palo seco,
dos quais se retirar
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.

Graciliano Ramos

Falo somente com o que falo
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se na fraude.

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelos sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

Poema de Paula Ney

Fortaleza

Ao longe, em brancas praias, embalada
Pelas ondas azuis dos verdes mares,
A Fortaleza – a loira desposada
Do sol – dormita, à sombra dos palmares.

Loura de sol e branca de luas,
Como uma hóstia de luz cristalizada
Entre verbenas e jardins poisada
Na brancura de místicos altares.

Lá canta em cada ramo um passarinho,
Há pipilos de amor em cada ninho,
Na solidão dos verdes matagais...

É minha terra, a terra de Iracema,
O decantado e esplêndido poema,
De alegria e beleza universais.