

A RECONSTITUIÇÃO DOS SENTIDOS DO *JINGLE* POLÍTICO POR MEIO DA SEMIÓTICA

Keity Cassiana SECO
Universidade Estadual de Londrina
keytiss@yahoo.com.br

RESUMO: Esta pesquisa objetiva analisar, por meio da teoria semiótica greimasiana, o percurso gerativo de sentido do *Jingle* Lula-lá, utilizado durante as campanhas eleitorais do presidente Lula. Esse estilo musical faz parte do gênero canção, o qual contempla os textos sincréticos musicais compostos pelos planos de expressão verbal e sonoro musical. A concepção semiótica constitui-se de três níveis: Fundamental, Narrativo e Discursivo, os quais são distintos, mas inter-relacionados entre si. Realiza-se, posteriormente, uma comparação intersemiótica entre os resultados obtidos através da investigação dos conteúdos significativos presentes nessas duas linguagens. É verificada, dessa forma, a intertextualidade e o nível argumentativo existente em ambas. Procura-se, portanto, comprovar que diferentes estilos unificados reforçam as estratégias de manipulação, e isso torna o texto sincrético altamente persuasivo.

PALAVRAS-CHAVE: *semiótica; sincréticos; verbal; sonoro musical*

ABSTRACT: This research goal, through greimasiana semiotics theory, to analyze Lula-lá *Jingle* senses, used during the elections presidential closely fought by Lula. This music style belongs to song genre, combined musical text, formed by verbal and melodic languages. The semiotics theory have three different levels: Basic, Narrative and Discourse, which are distincts but interrelated among themselves. After that, a inter-semiotics comparison is made with the results achieved from the inquiry of existing significant contents in these two languages. In this way, are seem the dialogue and arguments presents both of them. Therefore, search to prove that different genres unity reinforce the manipulation, making the combined texts highly persuasives.

KEYWORDS: *semiotics; combined; verbal; musical*

INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste estudo é mostrar uma análise intersemiótica realizada em um gênero textual publicitário denominado: *Jingle*. Esse é um gênero sincrético composto pelos planos de expressão verbal e sonoro, geralmente de curta duração e de fácil assimilação. Sua finalidade é levar o consumidor a identificar uma marca, memorizar a mensagem do fabricante e conseqüentemente comprar o produto anunciado.

Busca-se, também, fomentar novas pesquisas a textos sincréticos radiofônicos, os quais são pouco focalizados por estudiosos da linguagem, e, menos ainda, por professores de língua nas escolas, onde, quase sempre, os efeitos de sentidos produzidos pelo plano sonoro-musical são desprezados.

Espera-se que esta pesquisa contribua para a formação de uma geração de leitores/eleitores críticos e reflexivos, já que, o *Jingle* publicitário é uma poderosa “ferramenta” manipuladora nas mãos dos políticos brasileiros, que usam, e muito, a música para chegar ao poder.

O trabalho encontra-se dividido em quatro partes: apresentação das fundamentações teóricas: semiótica e musical; definição e história do *Jingle*; desconstrução dos sentidos verbais e melódicos; resultado da comparação intersemiótica entre estes dois níveis de representação significativa.

PANORAMA CONCEITUAL E HISTÓRICO DO *JINGLE* PUBLICITÁRIO

Em 1922 acontece a primeira transmissão radiofônica brasileira, mas somente nos anos 30 ocorre efetivamente a grande popularização do rádio. Foi nessa época que se começou a produzir os primeiros programas de entretenimento, junto com eles, os anúncios publicitários falados e os cantados (*Jingles*). A composição em massa desses *Jingles* contribuiu para organizar a sua forma padrão, a qual, permanece praticamente a mesma até os dias de hoje.

O foco da propaganda, o tamanho da mensagem, o valor pago pelo anunciante e a programação da estação do rádio ou emissora de TV são alguns dos fatores que influenciam o tempo de duração do *Jingle*, que, oscila entre 15 segundos a um minuto e meio. Importa também diferenciar um *Spot* de um *Jingle*, pois aquele é um anúncio com fundo musical e esse caracteriza por ser uma divulgação totalmente musical.

PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

Para realizar a leitura dos sentidos presentes no conteúdo do *Jingle* (composto verbal e sonoro) utilizou-se a teoria semiótica greimasiana, a qual fornece técnicas práticas e eficazes para a descoberta das significações, desde as mais imantes (Nível Fundamental e Narrativo), chegando até a sua planificação concreta (Nível Discursivo).

O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo [...] Em cada um deles existe um componente sintático e outro semântico (FIORIN, 2004, p. 17).

Assim, a semiótica, que também é uma metodologia, permite a reconstrução dos caminhos percorridos pelos sentidos no interior textual, fornecendo as “pistas” necessárias ao “investigador” para que esse perceba as intenções do enunciador, e como essas foram projetadas por ele no texto. O emissor sempre tenta, por meio da interação mediada pela linguagem, fazer o enunciatário acreditar em sua “verdade”, buscando agir, conseqüentemente, sobre este.

Ressalta-se que esse mecanismo de análise não parte e nem focaliza o contexto de produção textual, nem a vida do autor-produtor da obra, interessando-se especificamente pelo processo de produção e efeitos de sentidos, os quais procuram seduzir o receptor. Tem-se, portanto, como fonte informativa, as marcas enunciativas contidas na estrutura do próprio texto.

Para essa teoria da linguagem não importa o “suporte” ou plano de expressão do sentido, pois ela contempla todos os estilos de representações simbólicas, sendo elas puras ou sincréticas: desenho, escultura, videoclipe, dança, cinema, romance, canção entre outras.

Nas manifestações sincréticas como o *Jingle*, formado pela união melódica e poética, tem-se um plano sobreposto a outro, ou seja, geralmente a letra contém a mensagem principal, já que essa é mais facilmente compreendida pelo público alvo. A melodia serve para reforçar a idéia lingüística, pois contempla outros recursos argumentativos, tais como: os estímulos psíquicos e somáticos produzidos pelas ondas sonoras. Esses elementos alteram os estados emocionais (alegria, ansiedade, frustração êxtase etc...) e colaboram para a fixação do nome do produto anunciado no subconsciente humano, isso leva a uma rápida e eficaz indução do ouvinte.

Para se fazer a análise da sonoridade musical, utilizar-se-ão, além da fundamentação semiótica, alguns recursos teóricos próprios desse veículo de expressão, os quais estão explicitados a seguir.

Nível Harmônico (Fundamental e Narrativo)

É a parte mais imanente e será vista através da concepção tonal.

[...] definida pela existência de um eixo polarizado, ou seja, um agrupamento hierárquico de notas (a escala) no qual uma delas tem maior poder de atratividade (a tônica), e pela possibilidade de movimentos harmônicos dentro desse eixo. Dessa maneira, o sistema tonal estabelece uma sintaxe que rege os movimentos de acúmulo e dissolução de tensão à medida que a música se desenvolve (DIETRICH, 2003, p. 25).

Essa distribuição de notas dentro de um tom desencadeia também um sistema harmônico formado por um grupo de acordes que possuem três funções básicas: *resolução/reposo* (I grau); *tensão/ação* (V grau), *intermediário* (IV grau), localiza-se entre o I e V graus. Eles se organizam em progressões de acordes também conhecidas como cadências. “Função dominante: É uma função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica [...] Função tônica: é uma função de sentido conclusivo (estável) [...] repouso (CHEDIAK, 1986, p. 91).

Investigar-se-ão, ainda nestes níveis, as modulações, a escolha do tom maior ou menor, e os intervalos harmônicos, responsáveis pela formação dos acordes dissonantes, básicos, menores, diminutos etc. Em suma é possível observar, por meio desse percurso, a distribuição interna das notas em um acorde, como também, a relação desse acorde com outros.

Nível Melódico e Rítmico (Discursivo e Visível)

Nesta fase serão vistos os elementos pertencentes ao campo da melodia e do ritmo, os quais são mais superficiais, além de aparecerem em maior quantidade, sendo, por isso, facilmente percebidos. Assim, serão observados neste nível, os seguintes itens: ritmo, andamento, altura, duração, timbre, arranjos, compasso, vozes (solo ou coro), introdução/finalização, intensidade, figuras de valores, tipos de instrumentos utilizados no acompanhamento e intervalos melódicos. Todos esses tópicos musicais são altamente significativos e devem ser analisados cuidadosamente, a fim de se verificar com segurança todos os seus efeitos de sentido. “Quando ouvimos uma canção, abrimos nossa percepção para os diversos elementos que a compõem [...] a melodia, o ritmo, a harmonia, quais e como os instrumentos são usados [...] o uso da voz do cantor ou cantores que a interpretam [...] a sonoridade das palavras” (MONTEIRO, 2005, p. 43).

Além do aparato teórico já mencionado, também, utilizar-se-ão, como referência, as concepções presentes em “Musicando a Semiótica” (1998) de Luiz Tatit. Essa obra busca mostrar visualmente (de modo didático), os pontos em comum entre o lingüístico e o melódico.

A RECONSTITUIÇÃO DO SENTIDO DA PROPAGANDA POLÍTICA MUSICAL

Lula lá (letra)

- 1 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá (gritos)
- 2 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá (gritos)

- 3 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz
- 4 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

5 Lula lá, brilha uma estrela
6 Lula lá, cresce a esperança

7 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

8 Lula lá, com sinceridade
9 Lula lá, com toda a certeza

10 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

11 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá
12 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lula lá

13 Lula lá, é a gente junto
14 Lula lá, brilha uma estrela

15 Sem medo de ser feliz

16 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá
17 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá lá (4x cantado e 4x gritado)

Apesar do *Jingle* acima, *Lula lá*, ser breve, simples e de fácil compreensão, é sempre interessante observá-lo pela ótica semiótica, para descobrir de que modo um texto tão singelo, até infante, pode ser altamente argumentativo (detentor de estratégias *poderosas* de convencimento). Assim sendo, um pequeno *Jingle* auxilia na “inculcação” de uma ideologia, e massifica, muitas vezes, uma nação inteira.

Verificar-se-ão, num primeiro momento, as marcas lingüísticas que projetam o momento da enunciação no enunciado, bem como a interação entre o enunciador e o enunciatário. Existe no texto a predominância de uma debreagem enunciativa actorial e espacial, *linhas 1 a 10*, onde o enunciador mantém-se distante do sujeito descrito, encontrando-se em terceira pessoa. Fala-se de um outro sujeito no enunciado *ele/Lula*, que está em outro espaço, marcado pelo advérbio (*lá*).

Essa posição enunciativa é intencional, pois demonstra a opinião de um outro sobre o candidato Lula, ou seja, é uma voz objetiva, coletiva, absoluta e verdadeira “a voz do povo é a voz de Deus”, muito usada no jornalismo e no discurso científico. Isso torna o texto mais argumentativo, do que se fosse a própria voz de Lula falando de si, pois seria o seu pensamento subjetivo/pessoal, e, portanto, passível de dúvida e questionamento por parte do eleitor.

Ocorre, na *linha 13*, uma rápida debreagem enunciativa, *é a gente junto*, em que a expressão formada pelo verbo *ser* no presente, o substantivo popular *gente*, e o adjetivo *junto*, mostram um *nós-aqui-agora*, pressupondo a seguinte mensagem: o povo unido a Lula hoje, vence a eleição e governa lá (em Brasília) próximo a ele. Essa idéia é reforçada pela própria escolha lexical e sintática informal, a qual projeta Lula como um homem humilde, que veio do povo, fala como o povo e entende suas necessidades. Isso fica deduzido, já que o enunciador não escolheu a expressão formal *somos nós unidos* (que também combinaria com a melodia).

Depois desse curto momento, volta-se a predominar a debreagem enunciativa, para continuar a retratar as qualidades de Lula, sendo a planificação discursiva formada essencialmente por seqüências textuais descritivas, *linhas 5,6,8,9,13,14*.

Os verbos, que, em sua maioria, estão no presente indicativo, semiotizam que a força política de Lula está se intensificando e aumentando *brilha, cresce, é*, *linhas 5,6,13*. Já o verbo *ser* no infinitivo, *linhas 3, 4, 7, 10 e 15*, repetido incessantemente, faz lembrar, um estado político atual triste, mas que pode ser transformado em feliz, por Lula, caso o eleitor seja corajoso e o eleja.

O texto é pouco figurativo, *estrela* é a figura central, e representa a pessoa de Lula. Ela é altamente “manipuladora” no interior textual, pois se pode deduzir, que estrela, dentro de nossa cultura ocidental, representa algo superior, puro, belo, sábio, verdadeiro, isto é, o próprio Jesus Cristo (a estrela de Davi, a estrela da manhã, a estrela guia). Nessa perspectiva, Lula

quer simbolizar tudo isso para sua nação, tão esquecida e sofrida. Nesse sentido, ele é um guerreiro, valente, honesto, sensível, humilde e salvador. É essencial lembrar que a palavra *estrela* sempre vem acompanhada pelo artigo indefinido *uma* – linhas 5 e 14, o que representa, ser Lula, o único herói que pode salvar o Brasil das dificuldades em que se encontra.

Em relação aos temas, há uma predominância, percebe-se nitidamente a construção da *imagem* desse candidato, com a afirmação de suas ótimas qualidades e atitudes, evidenciando que seus concorrentes são exatamente o seu oposto. Assim, têm-se as seguintes oposições semânticas temáticas: *confiança x descrença; felicidade x tristeza; crescimento x estagnação; esperança x frustração; sinceridade x falsidade; certeza x dúvida; coletividade x individualidade*. Esses temas reforçam as idéias acima (Lula é alguém leal, honesto, inovador, corajoso, está junto do povo, etc). “Em semântica discursiva, pode-se definir tema como a disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados (vale dizer, em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa” (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 453).

É possível, ainda, verificar as projeções das idéias acima, no nível da manifestação verbal, ou seja, a utilização de alguns aspectos expressivos utilizados como estratégias de memorização e convencimento rápido.

Através do “grito de guerra”, *olé, olé, olé olá*, muito usado pelas torcidas organizadas durante competições esportivas, nota-se que, a repetição contínua desses sons somados ao nome *Lula* leva à formação da expressão *olha lá, Lulá*. Lembrando, mais uma vez que o advérbio *lá* é muito persuasivo, se deduzirmos que *lá*, é Brasília, lugar onde o futuro presidente Lula deve estar.

Outro aspecto interessante é a ênfase sonora atribuída à segunda sílaba do nome de *Lula*, já que a palavra original é uma paroxítona, tendo a sílaba tônica no *Lu*. Entretanto, é possível observar uma mudança significativa na palavra, transformada em oxítona, sendo reforçado, dessa forma, o som do *lá*. Essa variação fonética é denominada prosódia, ocorrência muito comum dentro da oralidade popular. Enfatiza-se novamente o lugar almejado pelo sujeito do enunciado: *o palácio do planalto (lá)*.

O enunciador quer manipular o enunciatário, e faz primeiramente com que ele *conheça* o perfil sincero e corajoso do candidato, posteriormente leva-o a *crer* nisso, e finalmente tenta *fazê-lo* realizar a “grande” performance, que caracteriza a intenção do enunciador: *fazer com que todos votem em Lula*.

Ao reconstituir o Nível Narrativo, encontramos um *S1* (Lula) em disforia, pois ainda está distante de seu *Objeto Valor (S1 U Ov)*: o poder. Portanto, ele é o sujeito do *fazer-fazer*, destinador-manipulador, que pretende doar as competências semânticas *querer-fazer* e *dever-fazer* ao sujeito do fazer, *S2* (eleitor), também chamado de *sujeito operador*, aquele que dever realizar a performance de votar.

Esse *S2* já possui as competências modais: *poder-fazer* e *saber-fazer*, pois sabe e pode eleger Lula à presidência, desde que seja levado a *querer-fazer*. Tem-se evidente na letra desse *Jingle* a seguinte fase do esquema narrativo: *a tentativa de manipulação do S1, e as competências modais do S2*, ficando pressupostas, enquanto virtualidade, a performance e a sanção.

Destaca-se que a manipulação é realizada de várias formas como por exemplo: a *tentação*, vista nos trechos... *ser feliz, ... é a gente junto* (se votar em Lula, você será feliz e vai ter voz/vez junto ao governo). Fica caracterizada, além da tentativa de barganha, a *provocação*, verificada no trecho *sem medo de ser* (desafiando o eleitor, pois se você é corajoso e ousado, não terá medo de votar no novo).

A oposição semântica mais profunda, a qual contém o tema-base do texto é: *libertação x opressão*. O povo almeja a salvação/libertação do país, que também é um *Ov*, então o candidato Lula propõe um contrato fiduciário com os eleitores, em que eles lhe concedem o poder, *Ov* para Lula, em troca ele libertará a nação das dificuldades que os oprimem há tanto tempo. Dessa forma, Lula também é o *destinador-julgador*, aquele que vai interpretar e julgar (positiva ou negativamente) a performance do sujeito do fazer, dando-lhe a sanção final (pressuposta): *um bom governo ao país, se acreditarem nele*.

Sintaxe fundamental: opressão-----não-opressão-----libertação

Oposições semânticas fundamentais (quadrado semiótico):

opressão x libertação



não-libertação x não-opressão

Plano Sonoro-Musical

LULA LÁ

Keity C. S. Bruning

O texto sonoro-musical encontra-se dividido em três diferentes *Programas Narrativos* “enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. Integra, portanto estados e transformações” (BARROS, 2003, p. 20). Eles serão vistos, num primeiro momento, separadamente, e posteriormente de modo unificado e global.

O primeiro PN está situado dentro do tom de *fa maior*, sendo a escala maior usualmente utilizada para transmitir mensagens de “cor” alegre. Pressupõe-se, logo no início do texto, a oposição temática *alegria x tristeza*. Em relação às notas dessa escala encontramos os seguintes resultados: há seis *tônicas* (fa); uma *mediante* (la); cinco *dominantes* (do).

No segundo PN, ocorre uma pequena modulação, ou seja, mudança na tonalidade inicial, de *fa maior* para *sib maior*. O que denota certa modificação no estado inicial, porém ao visualizar novamente o caminho das notas é percebido um aumento na ocorrência da *mediante* re (quatro), em contraponto com a *tônica* sib (duas), e nenhuma *dominante* (fa), indicando pouco repouso e ao mesmo tempo poucas ações significativas, mas havendo muitas tentativas de transformação.

Esse quadro volta a se repetir no terceiro e último PN musical, pois a oposição *alegria* x *tristeza*, é predominante em todos os três PNs. Assim os números confirmam uma escala marcada pela presença de notas *mediantes* (re), aparecendo onze vezes, contra três *tônicas* (sib) e sete *dominantes* (la).

Ao somar todos os resultados temos: *onze tônicas* (estado), *dezesesseis mediantes* (tentativa de mudança) e *doze dominantes* (tensão ou ação transformadora). Pode ser inferida, a partir dos dados levantados, a oposição fundamental a seguir:

BUSCA X ESTAGNAÇÃO

Ao percorrermos o campo harmônico do *Jingle* em questão, percebe-se que ele é formado por acordes básicos em tríades, que possuem três notas, com intervalos de 2 tons e 1 semitom e meio. Não aparecem acordes dissonantes, formados de dois ou mais acordes, o que caracteriza uma outra oposição de temas: *simplicidade* x *sofisticação*. “Em geral, composições contendo os três acordes principais da tonalidade: Iônico, IV subdominante e V dominante [...] devido a sua falta de complexidade harmônica [...] são encontrados nas músicas folclóricas, cantigas de roda e hinos” (CURIA, 1990, p. 45). Isso se confirma também através das progressões, encontradas dentro das funções básicas vizinhas (I e IV graus), ou seja, a música toda só possui dois acordes o Iônico e o IV, subdominante, que se intercalam no decorrer do texto.

É necessário conhecer a função de cada acorde dentro de uma progressão, para que um solo [...] tenha significado ou direção. O acorde I é o acorde mais importante, porque estabelece a tonalidade. Ele atua como um ímã [...] O segundo acorde em importância é o V (dominante) [...] cria uma sensação de tensão. O acorde seguinte em importância é o IV; este acorde antecede o V (CURIA, 1990, p. 42).

O mais comum é aparecerem em maior número o I grau, e depois o V grau dominante e tensivo, e o IV grau em menor quantidade que os outros dois.

Após reconstituir o caminho harmônico da canção chega-se à conclusão que há um determinado *sujeito* buscando incansavelmente mudar seu estado, pressuposto como disfórico, mas que, apesar de algumas performances intermediárias (IV grau), situa-se em meio à mudança de estado, a qual não ocorre totalmente até o fim do texto.

SUJEITO DISFÓRICO QUERENDO PASSAR PARA EUFÓRICO

Em um nível mais complexo e superficial, denominado pela semiótica como discursivo, serão observadas as figuras musicais relacionadas com o tempo e o espaço, bem como, outros elementos que compõem a estrutura musical.

Os compassos curtos 2/2, tocados por arranjos bem marcados pelos baixos alternados, caracterizam um movimento denominado Marcha, usualmente utilizado na execução de músicas folclóricas, cantigas infantis, canções religiosas, patriotas e tradicionais. O enunciador escolheu um movimento rítmico muito popular, próximo do “povo”, pois poderia ter escolhido um outro mais complexo como: Jazz, Bossa Nova, Clássica etc. Mas isso possivelmente poderia causar estranhamento e distanciamento entre o candidato e os seus eleitores, pessoas muito simples, em sua maioria.

O andamento é moderato, o que contrasta com o tempo de duração das figuras, sendo na sua maioria, rápidas (colcheia e semicolcheias), aceleradas pelo compasso já citado acima (2/2). Essa diferença entre a velocidade e os tempos das notas representam uma

preocupação em tocar/cantar uma música de maneira colorida e entusiasmada, mas com um andamento relativamente lento, pois se esse também fosse acelerado, o enunciário poderia não compreender nitidamente a mensagem transmitida pela canção, o que dificultaria o fazer-persuasivo do enunciador. Assim, os temas figuratizados inicialmente pelos sons seriam: *simplicidade e alegria*.

Nota-se ainda, que os sons mais longos (mínimas e semibreves) culminam com o nome verbal do candidato à presidência *Lula*, o que é altamente argumentativo, já que esse é o produto anunciado pelo *Jingle*, o qual deve ser comprado pelo público ouvinte. Nesse sentido, as notas musicais anteriores, que são rápidas, indicam uma corrida agitada do eleitor em busca de seu OV, e a nota longa, o ápice de sua conquista, ou seja, o seu OV almejado: *Lula*.

A dinâmica também varia um pouco, sendo o primeiro desenho melódico, mais suave que os outros, que são mais frenéticos e fortes (refrão). É interessante observar que no início há um grande intervalo melódico entre a nota *fa* e *do* (3 tons e meio), logo depois outro salto *fa* e *fa* (seis tons), retrocedendo ao *fa* e *re* (4 tons e meio). Pode-se deduzir um grande e gradativo esforço para atingir um objetivo, pois os saltos sonoros remetem a um desenho de subida de montanha, onde o pico é o limite. Esse ápice é visualizado na segunda fase da melodia, que não possui mais saltos enormes, mas sons agudos e repetitivos, que podem lembrar a conquista ou quase, a vitória, tão almejada pelo enunciador musical. São inferidos até aqui os temas: *ousadia, vontade, coragem e perseverança*.

Todas as partes possuem melodias simples, breves e repetidas insistentemente, num volume alto, já que são executadas por instrumentos elétricos que podem ser amplificados para grandes multidões. Estes fazem com que o eleitor fixe, memorize e reproduza a idéia anunciada a outros que o cercam. Poderia até ser afirmado que o *Jingle* apela para uma manipulação “forçada”, pois às vezes, mesmo não querendo, o ouvinte é “coagido” a escutar um texto sonoro. O som uma vez expandido no ar, dificilmente tem como ser contido (diferente da imagem), fazendo com que todos o inculquem. Mesmo aqueles que não são convencidos por sua mensagem, acabam sendo seduzidos, e tornam-se até veiculadores e repetidores de uma idéia de que discordam.

A introdução e o desenho final são praticamente o mesmo, porém com algumas diferenças. Aquela é cantada/falada a capela (sem acompanhamento), e por um coro de vozes, sendo a melodia já bastante conhecida, ou seja, não é inédita como as outras partes do *Jingle*. Como já comentado, ele é chamado de “grito de guerra” muito cantado durante competições esportivas, aqui no Brasil. Segundo Tatit, esse trecho se configura como sendo Figuratizado, isto é, a presença da fala na música.

[...] a presença da fala também repercute na canção. Todos os recursos utilizados para presentificar a relação eu/tu (enunciador/enunciário) num aqui/ agora contribuem para a construção do gesto oral [...] temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação lingüística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada circunstância (TATIT, 1998, p. 103).

Esse recurso dá o efeito de retorno ao momento real da fala, ou melhor, da enunciação feita “ao vivo” e não parte de uma gravação. Ocorre, dessa forma, durante a introdução do discurso musical uma debreagem enunciativa (*nós, aqui, agora*), a qual se torna espaço-temporalmente enunciativa (eu, lá, então), no momento que inicia a canção, já que essa projeta um estilo novo e diferente do anterior (voz solo/cantada, instrumentos etc...). É clara a preocupação do enunciador-solo em identificar-se com a voz do coro inicial, pois ele retoma essa mesma melodia durante e ao final da canção. Projeta-se uma imagem de união, entre as pessoas e o cantor, uma consonância ideológica, no plano verbal e sonoro. Tem-se assim, marcados neste trecho, os temas: *coletividade e força*.

Essa forma textual (grito de guerra), é bastante usada para estimular um time ou competidor a vencer uma prova. Esse recurso projeta todos esses sentidos no enunciário, pois denota a união do povo em torno de um ideal, torcendo juntos por algo, contagiando o ouvinte a não ficar de fora de uma luta coletiva.

Destacam-se, ainda, dois intervalos melódicos presentes ao final do *Jingle*, quando a nota *re* cai para o *fa* (4 tons e meio), formando o maior espaço entre elas. E logo em seguida, no término da segunda vez, ocorre um intervalo bem menor, pois de *re* a melodia cai para

sib. Isso caracteriza a ênfase dada à nota final (*sib*), porque o primeiro intervalo mostra uma queda brusca, para projetar, depois, um outro som mais intenso e agudo (*sib*). Isso reforça e enfatiza a idéia verbal final, que culmina com esse som, a palavra: Lula.

COMPARAÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE OS RESULTADOS OBTIDOS

O estudo, aqui apresentado, mostrou como duas linguagens diferentes podem coexistir e dialogar, fundindo-se em um mesmo texto: *Jingle-canção*. Isso aumenta consideravelmente suas estratégias de convencimento, pois são dois veículos comunicativos que se unem e almejam “vender” uma mesma idéia ou “produto”. Assim serão inter-relacionados alguns resultados do plano verbal com o musical, visualizando sua intertextualidade ideológica.

Jingle Lula Lá	Verbal	Musical
Divisão da mensagem	três estrofes curtas	três pequenos desenhos melódicos
Oposição semântica fundamental	libertação x opressão	busca x estagnação
Narratividade do sujeito	S1 U OV	S quase totalmente eufórico
Alguns temas presentes	felicidade, confiança, coletividade, esperança, humildade, coragem, salvação, certeza.	alegria, crescimento, simplicidade, união, força.
Nível melódico e discursivo: as partes mais superficiais dos dois planos semiotizam uma composição verbo-musical voltada para a exaltação, encorajamento e louvor a um sujeito, ou seja, essa canção tem características sonoras e lingüísticas que fazem uma nítida inferência aos clássicos Hinos e Odes líricos. “Os dois nomes vem da Grécia e significam “canto”. Ode é a poesia entusiástica, de exaltação. Hinos é a poesia destinada a glorificar a pátria ou dar louvores às divindades”. (ERNANI E NICOLA, 2002, p. 235).		

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da complexa nomenclatura musical e semiótica, aqui utilizadas, acredita-se na relevância de pesquisas como esta, que, embora inacabadas, necessitando de aprimoramentos, podem servir para um avanço científico no campo dos estudos das linguagens. Sabemos que os textos sincréticos e virtuais estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano, e precisam, ser investigados com maior freqüência por teóricos dessa área. “[...] numa época em que a supremacia do texto, sobretudo escrito, desmorona face à penetração progressiva e inexorável dos meios de comunicação” (LÍMOLI & GIACHINI 2001, p. 151).

REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2003.
- CHEDIAK, A. **Harmonia & Improvisação**. Cascadura: Lumiar, 1986.
- CURIA, W. **Harmonia Moderna e Improvisação**. São Paulo: Fermata do Brasil, 1990.
- DIETRICH, P. **Araçá Azul: uma análise semiótica**. 2003. 197 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2003.
- ERNANI & NICOLA. **Gramática Literatura e Produção de Textos para o ensino médio**. São Paulo: Scipione, 2002.
- FIORIN, J. L. **Elementos da Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2003.
- GREIMAS A. J.; COURTÉS J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

LÍMOLI I. & GIACHINI N. **Semiolingüística e leitura do texto literário**. Boletim do CCH, n. 41, p. 151-166, jul/dez. Londrina: Eduel, 2001.

MONTEIRO, C. R. As muitas vozes da canção: uma análise de Yesterday. In: LOPES e HERNANDES (orgs.). **Semiótica (objetos e práticas)**. São Paulo: Contexto, 2005.

TATIT, L. **Musicando a semiótica**. Ensaios. São Paulo: Annablume, 1998.
