

"A praça" *versus* "Dormi na praça": uma comparação intersemiótica entre duas canções construídas sobre um mesmo tema

"A praça" *versus* "Dormi na praça": an intersemiotic comparison between two songs constructed of the same theme

Keity Cassiana Seco Bruning*

Loredana Limoli**

RESUMO: Esta pesquisa apresenta uma análise descritivo-interpretativa, do nível discursivo, de duas canções, "A praça" e "Dormi na praça". O objetivo é realizar uma comparação intersemiótica entre as escolhas linguísticas e melódicas feitas pelos dois enunciadores para projetar os sentidos em tais textos. Ambas possuem o mesmo eixo semântico – ausência x em uma praça e são compostas por dois planos de expressão: o verbal e o melódico, que se interligam para formar um texto sincrético. Foi utilizada, como fundamentação teórica, a semiótica greimasiana e a semiótica da canção de Tatit.

PALAVRAS-CHAVE: Canção. Semiótica. Nível discursivo.

ABSTRACT: Based on discursive level, this research presents a descriptive and interpretative analysis of two songs: "A praça" and "Dormi na praça". The aim is to perform an intersemiotic comparison between the linguistics and melodic choices made by the authors in order to place senses in these texts. The songs share the same semantic field – remain x not remain in a square – and are composed of verbal and melodic expressions, interlinked to form a syncretic text. As a theoretical basis to perform this study, Semiotic, postulated by Greimas, and Song Semiotic, by Tatit, were utilized.

KEYWORDS: Song. Semiotic. Discursive level.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: keitybruning@hotmail.br

** Docente do Depto de Letras Vernáculas e Clássicas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: anaderol@sercomtel.com.br

Introdução

Realiza-se, neste estudo, uma análise dos recursos linguísticos e melódico-discursivos do texto artístico (sincrético musical) denominado "canção", formado pela junção da linguagem verbal e melódica. O adjetivo *sincrético* e o substantivo *sincretismo* referem-se à fusão, conciliação, coligação; "pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneos, cobrindo-os com uma grandeza semiótica que os reúne" (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p.426).

Mostrar-se-á, desse modo, uma investigação comparativa entre duas canções, "A praça" e "Dormi na praça", pertencentes a dois estilos: a marcha e a música sertaneja. Estas contêm em seu interior um mesmo tema geral: *a presença dos atores em uma praça e a ausência da pessoa amada*; que aparece revestido por expressões linguístico-melódicas e discursivas diversas, já que os "arranjos" estéticos são produtos axiológicos que representam uma determinada época e lugar social.

Para a realização desta pesquisa, de cunho interpretativo, serão utilizadas como teorias de base a *semiótica de Greimas* e a *semiótica da canção de Tatit*. Apesar de esta linha teórica ter origem nas teorias estruturalistas de linguagem, a semiótica estuda o texto, na atualidade, tanto como produto cultural significativo quanto comunicativo-interativo. Assim, esta vertente descreve, num primeiro momento, os sentidos universais e imutáveis, subjacentes no interior textual, para, posteriormente, observar os sentidos da materialidade discursiva, advindos do contexto sócio-histórico (sentidos textuais oriundos do momento enunciativo).

Importa também lembrar que a teoria se interessa pelo estudo dos sentidos projetados pelos vários planos de expressão existentes: verbais, não verbais e sincréticos; como os existentes na canção. Este fator foi determinante na escolha deste caminho teórico, já que existe a necessidade, aqui, de se

utilizar aportes que enfoquem não somente os significados linguísticos, mas também os sentidos emitidos pela sonoridade musical.

A semiótica

A partir da revolução industrial e, posteriormente, com a evolução tecnológica na transmissão de mensagens, surgiu a necessidade de se desenvolver uma teoria que estudasse todos os tipos de linguagens, além do código verbal, com seus sentidos subjacentes.

A semiótica desenvolvida por Greimas consegue suprir estas carências, posto que tem como *corpus* de estudo todos os tipos de textos (além dos verbais), formados pelos mais diversos sistemas de linguagem. Sobre este assunto, Barros explica que:

[...] o objeto de estudo da semiótica é apenas o texto verbal ou linguístico? [...] pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito [...] quanto um texto visual ou gestual – uma aquarela, uma gravura, uma dança – ou, mais frequentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão – uma história em quadrinhos, um filme, uma canção popular (2003, p.8).

A semiótica tem como método de estudo o percurso gerativo de sentido. Este contempla três níveis de análise: o Fundamental, o Narrativo e o Discursivo; que vai desde um patamar mais abstrato e simples até o mais concreto e complexo. Cada um deles possui sua semântica e sintaxe próprias, que permitem observar a gênese e a projeção dos sentidos sob vários ângulos. Tal método permite que o leitor reconstitua, de modo coerente e interligado, o sentido global de qualquer texto. “A semiótica apresenta modelo para a análise da significação, para além da palavra, para além da frase, na dimensão do discurso que lhe é inerente” (BERTRAND, 2003, p.49).

Nesta vertente, a semiótica procura chegar ao eixo semântico embrionário dos textos, que possui a idéia básica, em uma palavra, de onde se origina todo o restante do percurso temático textual. Estes conceitos iniciais são considerados temas universais (vida/morte, liberdade/opressão,

cultura/natureza etc.), ou seja, assuntos presentes em qualquer época, lugar e/ou circunstância. Entretanto a ideia defendida nas oposições semânticas de um texto tem caráter axiológico, pois cada povo defende um ponto de vista, como sendo superior a outro (ex. para algumas culturas a vida é considerada boa e a morte ruim, já em outra cultura a vida pode ser vista como algo ruim e a morte como um objeto valorizado).

Neste estudo, serão utilizados, mais especificamente, os conceitos concernentes ao nível discursivo, próximo à materialidade textual, no qual o sujeito da enunciação faz uma série de escolhas para projetar o seu dizer. Estas "escolhas", por sua vez, podem causar determinados efeitos de sentidos ao enunciatário, que aceita ou não compartilhar da verdade dita pelo outro.

O enunciador compõe um discurso, com uma aparente finalidade: comunicar/informar/divertir. Entretanto, como nenhum discurso é neutro; atrás dessa aparente neutralidade, mostra-se, de forma implícita ou explícita, ser este um meio de convencimento, que busca persuadir o "outro" de uma determinada "verdade" transmitida. Em última instância, o discurso é feito pelo enunciador, para levar o enunciatário a uma atitude, de modo consciente ou inconscientemente.

A semiótica analisa a sintaxe e a semântica do discurso, para procurar desvelar, por meio das marcas linguístico-discursivas (em relação aos textos verbais), deixadas pelo enunciador, o momento da enunciação. Esse é entendido aqui como instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas, ou melhor, tempo real e concreto da interação. Já o enunciado é uma reprodução textual estática e perpétua de uma enunciação dinâmica e efêmera.

Para analisar a sintaxe discursiva é necessário examinar os mecanismos denominados *debreagem enunciva*, *debreagem enunciativa* e *debreagem interna*. O primeiro produz o efeito de distanciamento e objetividade, já o segundo produz o efeito de proximidade e subjetividade. Outro recurso é a *debreagem interna*, que consiste em ceder a palavra aos interlocutores por

meio do discurso direto, construindo-se uma cena dialógica que produz o efeito de realidade ou referente, “simulacro de uma interação verdadeira” (FIORIN, 1996).

A debreagem enunciativa ocorre pela projeção do ator, do tempo e do espaço, representados por um *ele-então-lá*. Em relação à debreagem enunciativa, a projeção também acontece com esses três fatores, em que se projeta um *eu-agora-aqui*. Observa-se, porém, que nem sempre os discursos apresentam apenas um tipo de debreagem, porque “o mais comum é que se misturem e confundam os dispositivos, produzindo assim uma grande variedade de efeitos de sentido” (BARROS, 2003, p.205).

Em relação à debreagem interna, Fiorin (1996, p. 46) esclarece, “serve, em geral, para criar um efeito de sentido de realidade, pois parece que a própria personagem é quem toma a palavra e, assim, o que ouvimos é exatamente o que ela disse”. Nesse sentido, ela se caracteriza como o discurso direto, demarcado linguisticamente no texto por travessão, aspas, dois pontos, verbos *dicendi*, etc.

Além desses, outros elementos são utilizados na composição do discurso, para criar a ilusão de que o enunciado reconstitui uma realidade verdadeira. Para isso, são usados alguns referentes semânticos, chamados de ancoragem, visto que “prendem” o texto a um determinado contexto.

Dessa forma, a semântica discursiva tratará de examinar os percursos temáticos dos textos. Esses são formados por vários conceitos abstratos que, somados, resultam na idéia básica e central, isto é, em um dos pólos do eixo fundamental (oposição semântica). Desse modo, “o mesmo tema pode ser figuratizado de diferentes maneiras.

Esses temas podem aparecer, no discurso, de maneira explícita (editoriais, teses, leis etc.), ou implícita (fábulas, provérbios, piadas etc.). Portanto, todo texto é constituído por temas, recobertos por figuras, em maior ou menor grau. Por isso, não existem textos sem temas (sentido discursivo)

nem sem figuras, estas, porém, possuem quantidade variável¹. Nesse caso, as figuras que cobrem os temas precisam ser interpretadas pelo leitor. Barros (2003, p.87) define figura como "um elemento da semântica discursiva que se relaciona com um elemento do mundo natural, o que cria, no discurso, o efeito de sentido ou a ilusão de realidade". Ainda sobre este mesmo assunto, discorre Fiorin:

Os textos figurativos produzem um efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos etc.; os temáticos explicam as coisas do mundo, ordenam-nas, classificam-nas, interpretam-nas, estabelecem relações e dependências entre elas, fazem comentários sobre suas propriedades. Os primeiros criam um efeito de realidade, porque trabalham com o concreto; os segundos explicam, porque operam com aquilo que é apenas conceito (1997, p.89).

Tanto os temas quanto as figuras aparecem de forma interligada e articulada, o que resulta na coerência textual; fazem parte de um mesmo campo lexemático. Elas se manifestam no quadro dos enunciados e juntas compõem as configurações discursivas.

Para a semiótica, essas "configurações discursivas", que organizam o sentido textual, recebem o nome de *isotopias*. Dessa forma, um texto pode apresentar mais de uma isotopia sobreposta, tornando-se polissêmico. Ou também apresentar duas ou mais isotopias paralelas e variáveis, sendo caracterizado como pluriisotópico (plurissêmico).

Com o amadurecimento científico da semiótica seu fundador A. J. Greimas sentiu a necessidade de ampliá-la. Ele percebeu que além dos elementos cognitivos havia a necessidade de considerar também o lado passional e mais opaco dos sentidos, visíveis principalmente nos textos literários, como por exemplo, na poesia. O autor expõe que:

As considerações sobre a natureza dos estados e, mais particularmente, sobre sua instabilidade, unidas a uma reflexão mais geral sobre o estado do mundo, levam, pois, a interrogar sobre a

¹ Alguns textos apresentam uma grande quantidade de figuras, como por exemplo os contos, as novelas, os poemas, as HQs etc, entretanto, há outros que apresentam uma quantidade menos de figuras como um artigo de opinião, um editorial, um artigo científico, por exemplo.

concepção cognitiva da significação que a discretiza e a torna 'compreensível', não há lugar para a instauração de um horizonte de tensões mal esboçadas que, embora situando-se num aquém do sentido do 'ser', permitiria dar conta das manifestações 'ondulatórias' insólitas reconhecidas no discurso (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p.15).

Ele apresenta a necessidade de se mostrar, nas pesquisas textuais, as paixões que modalizam os sujeitos. Tais emoções são determinadas pela sua relação com um objeto valorizado. Este valor dado, pelo sujeito ao objeto, seria influenciado pela cultura de uma sociedade, na qual ele encontra-se inserido. Portanto, a valorização acontece tanto no âmbito cognitivo (mais individual e consciente) quanto no sensível (mais coletivo e inconsciente). Esta valorização semântico-passional (de um sujeito pelo seu Ov, determinado culturalmente) é muito perceptível nas canções, pois "a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um (WISNIK, 2006, p. 13).

Semiótica da canção

Além desse arcabouço epistemológico, recorre-se ainda aos três parâmetros de análise pertencentes à semiótica da canção: a *tematização*, a *figurativização* e a *passionalização*. O primeiro "É a vigência da ação. É a redução da duração e da frequência" (TATIT, 2002, p.11). Já a figurativização corresponde às partes da canção onde "imperam as leis da articulação lingüísticas, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio" (TATIT, 2002, p.21). Todos eles são organizados segundo os critérios de tempo e espaço da sonoridade cancionista, sem desmembrar a letra da melodia que a acompanha. Tatit explica ainda que, o estilo Passional "é um estado interior afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e duração. Como se a tensão psíquica correspondesse à tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal" (1998, p.103).

Também fazem parte da investigação da canção em questão as concepções referentes à teoria da música tonal e a harmonia funcional como: *cadências harmônicas de acordes, arranjos, estilo de acompanhamento, tipos de instrumentos, interpretação vocal, qualidades básicas da música etc.*, porquanto, "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).

Dessa forma, o estudo semiótico das canções "A praça" e "Dormi na praça" partirá e enfatizará os significados presentes no conteúdo verbal e, posteriormente, será verificado o plano da melodia, de uma forma comparativa e intersemiótica. Saraiva defende que, "sendo a canção uma peça verbo-musical, um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois nela se compatibilizam dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia), ela se encontra sob o domínio de suas práticas intersemióticas, que ora a assediam ora a rejeitam" (2005, p.159).

Ouvindo os sentidos das canções

A praça (Carlos Imperial)²

1Hoje eu acordei com saudades de você
2Beije aquela foto que você me ofertou
3Sentei naquele banco da pracinha só porque
4Foi lá que começou o nosso amor...

5Senti que os passarinhos todos me reconheceram
6E eles entenderam toda minha solidão
7Ficaram tão tristonhos e até emudeceram
8Aí então eu fiz esta canção...

9 A mesma praça, o mesmo banco
10As mesmas flores, o mesmo jardim *Refrão*
11Tudo é igual, mas estou triste
12Porque não tenho você perto de mim...

²Para ouvir a canção *A praça*, interpretada por Ronie Von, acessar o site: <http://www.paixaoeromance.com/60decada/a_praça/h_a_praça.htm>.

13Beije aquela árvore tão linda onde eu
14Com o meu canivete um coração eu desenhei
15Escrevi no coração meu nome junto ao seu
16Ser seu grande amor então jurei...

17O guarda ainda é o mesmo que um dia me pegou
18Roubando uma rosa amarela prá você
19Ainda tem balanço tem gangorra meu amor
20Crianças que não param de correr...

21Aquele bom velhinho pipoqueiro foi quem viu
22Quando envergonhado de namoro eu lhe falei
23Ainda é o mesmo sorveteiro que assistiu
24Ao primeiro beijo que eu lhe dei...

25A gente vai crescendo vai crescendo e o tempo passa
26E nunca esquece a felicidade que encontrou
27Sempre eu vou lembrar do nosso banco lá da praça
28Foi lá que começou o nosso amor.³

No nível intratextual verbal, a canção apresenta um sujeito (ator-narrador) que está disfórico (triste), pois sua amada, seu OV (objeto de valor descritivo ou mais cobiçado) está ausente de sua vida. O sujeito tenta manipular a amada a querer voltar para ele, já que ela possui o poder e saber para realizar tal ação, requisitada pelo sujeito destinador-homem apaixonado. O texto apresenta somente a fase da manipulação, pois a performance de etornar à praça e para a vida do sujeito homem não é descrita.

O nome do texto "A praça", substantivo comum acompanhado pelo artigo definido, remete a um lugar conhecido, familiar e especial para os interlocutores textuais. Esse será o cenário onde se passarão as cenas narradas e relatadas pelo narrador-ator, mais do que isso, a praça é o grande OV (objeto de valor modal) ou meio utilizado pelo destinador para convencer o sujeito-operador amada a recordar os momentos ali vividos e a acreditar que o ex-namorado descobriu que ainda a ama e quer reatar a união do passado. Desse

³A letra desta canção "A praça" foi escrita em meados da década de 1960, por Carlos Imperial, que nasceu e morou até a sua juventude em uma cidade do interior de São Paulo, chamada Cachoeiro de Itapemirim. Após algum tempo mudou-se para São Paulo-capital, lugar onde participou ativamente, junto com outros músicos como Roberto Carlos, do movimento artístico-musical denominado Jovem Guarda. Este buscava ser uma referência de comportamento e moda aos jovens da época, com uma ideologia voltada mais à distração e ao aconsumismo de roupas e acessórios às críticas sociais de cunho político. As canções eram geralmente românticas e descontraídas.

modo, a praça é mais que um simples lugar estático, projetado apenas como um mero pano de fundo às ações dos atores, mas é apresentada como uma personagem ativa e viva, como se fosse ela a responsável pelo namoro dos amantes e a alegria das crianças e demais transeuntes.

A praça é mostrada como a grande adjuvante ou auxiliadora do apaixonado à conquista da amada, sendo descrita de forma sensível e qualificante, ou seja, a principal estratégia argumentativa do texto é pautada na descrição do referente (lugar). Nesse sentido, o sujeito quer persuadir a ex-namorada a realizar a seguinte performance: retornar a praça e aos valores e sentimentos da adolescência (simplicidade, ingenuidade, sinceridade, timidez, inocência, tranquilidade, docilidade, espontaneidade e afeto). Se ela voltar a ficar com o ex-namorado (agora maduro, experiente, mas solitário e infeliz) será novamente feliz (como se não pudesse ser feliz longe da praça e dele, namorado romântico e carinhoso, representado pelos substantivos *beijo* – 3 vezes, *coração* – 2x, *rosa* (ofertada por ele).

O texto verbal é constituído em forma de poesia, contendo sete estrofes, que vão sendo intercaladas pelo refrão, parte mais repetitiva das canções. Esta estrofe é a mais importante, posto que concentra o tema principal da canção. A síntese ideológica (retorno a praça e ao namoro adolescente) é declarada redundantemente, para que os enunciatários, ouvintes da canção, memorizem e reproduzam a verdade defendida pelo enunciador: ir à praça encontrar ou reencontrar um grande amor.

O discurso é projetado, desde a estrofe inicial, em forma de um diálogo interativo (debreagem enunciativa por meio dos pronomes pessoais *eu e tu/você* e alguns verbos usados no presente – *não tenho*. Simulanda uma aproximação física e temporal entre o eu lírico (ator-narrador) e o sujeito mulher, suposta ouvinte, no tempo presente em um mesmo espaço físico, diferente da praça (*eu – você, aqui, agora*).

A descrição do passeio à amada é feita pela debreagem enunciativa de tempo e espaço (eu, eles, lá, então), utilizando o pronome pessoal no singular

eu e no plural *eles*, verbos no pretérito perfeito *sentei*, adjunto adverbial de lugar (*naquele banco da praçinha*) e suas impressões do que viu e sentiu (*senti que os passarinhos logo me reconheceram*).

Concomitantemente, o narrador também relembra o passado por meio de uma debreagem enunciativa de segundo grau (*nós, eles, lá, então*) os momentos vividos pelo casal e os frequentadores da praça, em um passado mais longinquo, usando pronomes pessoais do caso reto *eu/ você/ nós* (indicando interação e integração); do caso oblíquo *lhe, me* (idéia de altruísmo e solicitude); pronomes possessivos *meu, seu* (idéia de posse um do outro); pronomes indefinidos *mesmo, aquele* (as testemunhas do amor não são identificadas, pois seriam atores coadjuvantes da cena); pretérito perfeito *foi, viu*; advérbio de lugar *lá*.

Ambos conversam sobre um passeio, que o homem fez recentemente na praça, após sentir saudades da namorada dos tempos juvenis. Neste retorno à praça ele relembra as cenas vividas na praça.

Este suposto diálogo (que na verdade é um monólogo, pois não se escuta a voz dela) gira em torno do retorno ao lugar praça e ao amor, enfatiza o permanente estado da mesma. Em meio a descrição do local, ele traça um paralelo entre as cenas e as emoções do passado e do presente e argumenta que na juventude ele era feliz, porque estava na praça e tinha a presença da amada. Entretanto, no presente, fase adulta (depois de muitos anos) ele se vê sozinho e triste (distante da praça). Fica pressuposto, pelo silenciamento textual, que ele a deixou e foi embora (marca interdiscursiva, já que o autor da canção, morava em uma cidadezinha quando jovem e depois mudou-se para São Paulo, para fazer sua carreira artística).

Entretanto, após longos anos, a praça permaneceria a mesma, mas eles estariam em lugares diferentes e distantes um do outro. Segundo as marcas linguísticas, seria possível serem felizes novamente, caso ela quisesse retornar à praça, para viverem as mesmas cenas e emoções do passado, continuando o romance de outrora.

O narrador se apresenta como ultrarromântico, simulando a fuga da realidade por meio do tempo: saudosismo (realização e felicidade nos tempos de infância e juventude). É como se o ele tivesse sido feliz somente no passado, despreza, paradigmaticamente, o tempo presente (amadurecimento). Percebe-se um menosprezo pelo tempo (contrário ao lugar), que seria o oponente do amor de ambos, o agora é negado, em detrimento do antes perfeito. Há concomitantemente, uma idealização excessiva sobre o lugar praça (também perfeita) e as ações prazerosas e eternas realizadas ali, o que torna a canção uma descrição animada, com muitas cenas em movimento (acordei, correr, roubei).

Cada estrofe relata tudo de modo muito figurativo, animado/movimentado (predomínio de substantivos concretos, que deixam o texto mais lúdico e emotivo, e verbos de ação), característica que causa a impressão de serem cenas de um filme.⁴

As figuras ou substantivos concretos unidos formam as imagens que podem ser visualizadas pelo ouvinte da canção: foto + banco + pracinha + passarinhos + flores + jardim + árvore + canivete + coração + guarda + rosa + balanço + gangorra + crianças + velhinho + pipoqueiro + sorveteiro = *isotopia de praça (cenário aconchegante)*.

Os verbos no gerúndio e no pretérito perfeito dão a idéia de um lugar divertido e animado, projetado pela excessiva verbosidade (não estático e entediante): *beijej, acordei, ofertou, sentei, começou, desenhei, escrevi, jurei, falei, dei* (estas marcas, além de dar movimentação à descrição, direcionam para alguns atributos do sujeito narrador, já que ficaria de mau tom o auto-elogio neste contexto, assim, os verbos remetem a ideia de que ele seria dinâmico, não prostrado, mas é motivado, animado, audacioso, brincalhão, carinhoso, comunicativo); *os passarinhos reconheceram, entenderam, ficaram, emudeceram* (o substantivo passarinhos no diminutivo remete a sensibilidade

⁴ Vale lembrar, que nesta época (1966), o cinema era também uma das poucas diversões dos jovens do interior, talvez isso possa ter influenciado o estilo composicional desta canção.

do sujeito, que interage com os animais); *roubando, crescendo* (coragem, amadurecimento). Os verbos em terceira pessoa salientam a presença divertida dos frequentadores e conhecidos da praça, que serviram de testemunha e, teoricamente aprovam o grande amor. Estes parecem sentir a falta do casal de namorados, que ajudam a compor a imagem de praça acolhedora e romântica (*o guarda pegou, velhinho pipoqueiro viu, sorveteiro assistiu*).

Os adjetivos relacionados a praça são todos positivos, fazem parte da criação de um lugar ideal, sem problemas ou máculas: *árvore tão* (advérbio de intensidade, para salientar a beleza da natureza do lugar) *linda; rosa amarela* (que poderia representar amor pueril, já o vermelho seria muito sensual e remeteria ao amor adulto e físico); *crianças que não param de correr* (animação/ entretenimento); *bom velhinho pipoqueiro* (alimentação e atenção); *primeiro beijo* (pode ser o primeiro beijo do namoro), assim o adjetivo primeiro remete a um momento e uma ação marcante, emocionante/especial.

Os advérbios são muito presentes neste texto, todos com sentidos específicos, utilizados como modalizadores: *hoje* (marca do momento da saudade e da decisão do retorno), *então, ainda* (3x), salienta o *status quo* da praça; *tempo passa* (sentido de advérbio, especifica um tempo longo, do antes e agora, enfatiza que aquele era o amor eterno); *nunca, sempre* (perpetuação e continuação daquele amor). Esta expressão remete a idéia de amor eterno e verdadeiro da infância, oposto aos amores superficiais e efêmeros do presente.

Os advérbios de lugar: *lá, aí* (lugar e tempo, remetem e destacam a presença do referente praça, como recurso semântico-argumentativo). Importa lembrar que a principal estratégia de manipulação (pautada no referente) é a tentação (troca): se a mulher realizar a ação de voltar para o sujeito-destinador ela irá receber como prêmio todas as atrações da praça.

Outro item linguístico-enunciativo, que marca o estilo deste texto são os pronomes: pessoais do caso reto (*eu-tu/você*, conversa íntima e pessoal); pronomes demonstrativos *aquela foto, naquele banco, aquela árvore, aquele bom velhinho* (usado para trazer à lembrança da interlocutora as imagens e objetos compartilhados e valorizados por eles, não é qualquer foto nem

qualquer banco, mas é o nosso-cumplicidade); os pronomes indefinidos e verbo *ser* no presente indicativo *tudo é igual, mesma e mesmo* são muito repetidos, juntamente com o advérbio *ainda* para salientar a permanência das excelentes características da praça.

Apesar de ser marcante as sequências descritivas (para destacar o lugar, *mesma praça, o mesmo banco, tudo é igual...*) e narrativas, indicando a movimentação da praça (ex. *não param de correr* etc.), a textualidade traz também algumas sequências argumentativas. Estas contêm os elementos lógicos, relacionados a causa e consequência, para persuadir o ouvinte: solidão (causa) consequência (tristeza dos pássaros). O *até* marca o emudecimento dos pássaros, que também ficam *tristonhos* e não cantam mais (consequência) devido a ausência da amada (causa).

O *sentei naquele banco* (voltou a praça) mostra uma consequência, pois a causa foi ser ali o local onde tudo começou (podendo recomeçar no mesmo lugar e da mesma forma com as mesmas pessoas). A conjunção explicativa ou conector semântico *porque* direciona o raciocínio do ouvinte: o rapaz voltou a praça somente para lembrar e retomar o namoro, caso contrário não voltaria lá, mesmo apreciando este lugar.

O refrão contém quatro versos, sendo os dois primeiros descritivos, relacionados à permanência do estado da praça e o retorno a esta em busca da paixão de outrora, já os dois últimos versos são essencialmente temáticos (formados por conceitos abstratos), que se referem aos sentimentos do narrador, tristeza causada pela solidão (ausência da ex-namorada). A conjunção *mas* (adversativa), mostra a oposição de estados (a praça permanece a mesma, mas nós mudamos, amadurecemos e transformamos nosso estado, de alegres para tristes). Há uma antítese entre a praça (alegre) e o seu estado emocional (triste).

A letra é predominantemente figurativa, portanto, literária⁵. Mas é possível realizar um encadeamento temático, unindo as idéias verbalizadas e aquelas subjacentes às figuras: atualidade + lembrança + saudade + sensibilidade + solidão + tristeza + distância + passado + juramento + diversão + alegria + juventude + carinho + prazer + paz + romance + simplicidade + união + movimentação + atenção + timidez + inocência + coragem + felicidade + plenitude + amadurecimento + ausência + solidão + tristeza + estaticidade = tema fundamental (ausência da pessoa amada).

Em suma, o sujeito encontra-se em estado triste, mas quer mudar sua situação disfórica para eufórica, como aquela de antigamente. Para isso o sujeito operador amada tem que sucumbir a manipulação e retornar para ele, que está esperando na praça. Este também é um lugar de retorno, temporal (alegrias da juventude, *felicidade*), espacial (alegria da praça) e actancial (alegria da presença da pessoa amada), isto é, a praça é o elo de ligação entre os dois.

Em termos extratextuais, sabe-se que as escolhas linguísticas revelaram como era a representação social predominante, sobre os relacionamentos amorosos entre os jovens, naquela época (1966). Os encontros entre namorados deveriam ser em locais públicos e abertos, como as praças, durante o dia e em finais de semana. Isto aconteceria principalmente nas pequenas cidades, com poucas alternativas de diversão aos casais de namorados (ex. Canhoeiro de Itapemerim, cidade onde nasceu e morou Carlos Imperial).

Dentro deste contexto, percebe-se os valores e atitudes esperadas dos jovens: romântico, simples, ingênuo, carinhoso, amigável, sincero, pacífico (ações contrária a de outros jovens, que estavam preocupados em realizar

⁵ Segundo Fiorin, "o leitor de um texto figurativo, seja uma publicidade, seja um texto literário etc. Precisa apreender o tema subjacente. O leitor ingênuo permanece no nível figurativo e não é capaz, como faz o leitor mais avisado, de perceber os significados mais abstratos que estão sob os termos concretos". (1997, p. 91).

denúncias sociais, contra a ditadura militar, dispostos a para mudar a situação repressora do país e não somente em namorar na "pracinha").⁶

O enunciador mostra também, por meio da constituição textual, as atitudes e os valores dos jovens casais de namorados deste momento histórico. Os casais faziam a "corte" (conversa, troca de olhares, passeios de mãos dadas, declarações de amor por meio de palavras, como fazer juras de amor, escrever canções de amor ou gestos, como dar rosas, desenhar um coração na árvore etc.), de modo discreto e inocente, segundo retrata a canção. Os encontros eram sob muitos olhares (crianças, velhinho, guarda) e o beijo era difícil de ser conquistado (*envergonhado*). Relacionamentos, segundo o enunciador, talvez menos superficiais e descartáveis (descomprometimento) que aqueles vividos na idade adulta, fase em que o narrador se encontra sozinho e triste (longe da praça de sua cidade).

Após a leitura textual e contextual, é possível chegar ao tema axiológico desta canção: permanência x modificação de um *status quo*. Este é representado pela praça, lugar visível e estático que sintetiza as representações sociais sobre o comportamento ideal dos jovens em uma determinada época, o qual, segundo o enunciador extratextual e o porta-voz textual, simbolizado fisicamente por *Ronnie Von*, precisaria ser perpetuado.

⁶ Este perfil foi projetado pelo cantor Ronnie Von (pequeno príncipe da TV), que emitia o padrão de cultura e comportamento que os jovens deveriam ter, caso quisessem conquistar as garotas (*ethos* de "bom moço", retorno aos hábitos pacíficos dos anos 50, antes do golpe militar de 64).

A Praça

Ronnie Von

Mário A. Tombolato

E ho je u a cor dei sen tin do fal ta de vo
 cê bei jei a que la fo to que vo cê me o fer
 tou sen tei na que le ban co da pra ci nha só por
 quê foi lá que co me çou o nos soa mor
 A mes ma pra ça o mes mo ban co
 as mes mas flo res o mes mo jar dim
 tu doe i gua al mas es tou tris te
 por que não te nho vo cê per to de mim

Partitura 1 - "A praça"

No plano de expressão melódico, é possível observar também muitas escolhas, próprias desta linguagem, que são significativas e modalizadoras. Tais aspectos precisam ser analisados em conjunto com o código verbal, visto que a estrutura composicional do gênero canção é constituída somente a partir da junção dessas duas linguagens, sendo um texto sincrético em sua essência.

O plano verbal foi analisado de modo intratextual (sujeito narrador manipula a mulher amada a voltar para ele) e extratextual (autor/enunciador,

situado em uma determinada época e lugar físico/social, manipula o ouvinte da canção a manter os valores e atitudes de uma determinada época). Entretanto, a parte sonora da canção é vista aqui, sob a perspectiva da enunciação (enunciador intérprete/autor e enunciatário ouvinte), levando em consideração que este é um código de expressão que argumenta por meio das tensividade psicocorporal, provocadas pelas ondas sonoras. Sendo assim, o som é utilizado pelo autor/ cantor/ enunciador para orientar as ações do sujeito ouvinte, que recebe a influência sonora diretamente em sua mente (passionalização) e corpo (tematização).

Percebe-se que a melodia da canção "A praça" encontra-se dividida em duas partes, no início é projetado um som aparentemente temático, geralmente usado para descrever um OV (objeto de valor desejado ou valorizado pelo enunciador). Para isto, o enunciador recorre a sons de caráter mais descontraídos e acelerados na primeira melodia, para auxiliar os sentidos presentes na letra, que busca retratar o OV praça e os momentos felizes que lá passou junto à amada. A tematização é utilizada também para salientar a parte da letra onde havia mais ações dos atores, pois este é um som mais descontínuo e dinâmico, que estimula o sistema nervoso, motivando os sujeitos à realizarem ações (sons que estimulam os movimentos corporais, como músicas de carnaval ou para exercícios físicos intensos).

Todavia, após uma análise mais detalhada, das escolhas melódico-discursivas, foi possível verificar que àqueles sons, que parecem provocar a euforia, mascaram uma passionalidade (velada), que revela o ser (intersubjetividade) do enunciador. Nesse sentido, a aparente alegria melódica procura simular os sons mais contínuos e tensos (passionalização/ solidão/ angústia), predominantes na segunda parte (refrão).

Esta é a parte mais redundante, onde o enunciador utiliza claramente os sons passionais, mais reflexivos e introspectivos, revelando seus sentimentos ocultados na primeira parte melódica. "É quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra, nesse

sentido, ampliar a duração e a freqüência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/" (TATIT, 2002, p.10). Segundo este mesmo autor,

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 freqüência e duração. Como se a tensão psíquica correspondesse a 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 (1998, p.103).

Dentro deste contexto, a solidão e a tristeza dos sons mais psíquico-melancólicos da passionalização, sobrepujam os sons de unidade, alegria e somáticos da tematização. O enunciador parece não conseguir manter a imagem eufórica, para manipular o ouvinte pela tentação (ir à praça para se distrair, descontrair e se divertir) e apela para os sentimentos passionais do ouvinte (para ir à praça para lembrar os velhos tempos, e matar sua saudade de outrora). Desse modo, a lembrança reflexiva se sobressai às ações contagiantes e as transformações propostas na letra parecem que não ocorrerão efetivamente, na prática, ou seja, a amada/ a juventude/ o amor não retornarão (intratextual). No fundo, o enunciador sabe que a praça (sociedade/ extratextual) nunca mais será a mesma. Pode se inferir que restou somente a nostalgia de um tempo que passou e não mais voltará.

Portanto, a tematização inicial reforça a descrição da letra, constituída de muita movimentação. As características sonoras que marcam este perfil são: acompanhamento de *macha rancho* (usado em músicas de carnavais); *andamento moderato* (remete mais a movimentação do que a reflexão); *maioria das notas de média duração* (semínimas, notas de 1 tempo na maioria dos compassos) evitando alongar demais as vogais (ênfase nas consoantes mais explosivas e menos sentimentais); *repetição de notas iguais* (o corpo tem a sensação de uma continuidade e consonância sonora e ideológica); *sequência gradativa de notas decrescentes* (4 x). Estas gradações ora terminam (2x) na nota *láb tônica* (representa repouso/relaxamento/ resolução de um problema),

que simula a união entre um sujeito e seu OV, ora finalizam (2x) com a nota *sib supertônica* (não permite a resolução da narrativa sonora, que geralmente acontece na tônica). Este *sib* mostra que o sujeito ainda não conseguiu entrar totalmente em conjunção com seu OV (*nota tônica láb*).

Em termos verbais, esta sonoridade mostra que o sujeito ainda quer a atenção do enunciatário para aquilo que ele está dizendo, ainda não concluiu sua fala. A entonação vocal aqui *nota sib* mostra a suspensão temporária do som e da fala, que retorna logo em seguida, para logo depois terminar numa sequência sonoramente completa *tônica láb* (este som mais grave simboliza a complitude do percurso narrativo melódico, já a letra mostra a conclusão do discurso verbal).

Como se afirmou anteriormente, o enunciador tenta projetar uma melodia temática (alegre e eufórica), para complementar o sentido do plano verbal, que descreve a praça e as ações dos atores neste lugar. Apesar da aparente alegria e movimentação percebem-se algumas características passionais dissimuladas ao longo desta parte. A melodia possui algumas notas dos compassos 5, 9, 13, 16 com um tempo de duração maior denominada *mínima pontuada*, que alongam as vogais, sons mais sentimentais. Aparecem, nos compassos 2, 5, 6, 9 e 10 intervalos grandes entre as notas, para enfatizar a distância entre sons e pessoas. Este som é perceptível pelo ouvido humano, que sente a diferença entre as variações de alturas sonoras (grave e agudo), que provocam a sensação de incompatibilidade sonora e produz o sentimento de desunião e angústia.

O tom predominante é *lá maior*, com a presença dos acordes menores (Bbm, Fm), mais melancólicos e tristes do que os acordes maiores, tríades perfeitas, aos ouvidos das culturas ocidentais. Os acidentes ocorrentes *lá bequadro* (compassos 3, 4, 12) mostram a modulação de tonalidade e a dificuldade de resolução melódica na tônica do tom *inicial láb* (impedimento na resolução/ conclusão de uma história sonora e verbal).

Toda a melodia é bastante curta e repetitiva, contendo somente duas partes, o que contrasta com a letra, muito extensa e variada (sete estrofes): muitas informações. É como se o enunciador quisesse utilizar a letra para manipular o enunciatário ouvinte por meio da memória e lembrança dos episódios relatados. Por outro lado, a melodia é utilizada para manipular as emoções/saudade do ouvinte enunciatário, já que se a letra fosse apenas verbal, não teria o mesmo efeito no sujeito ouvinte.

O enunciatário pode memorizar rápido e facilmente a melodia, mas a letra extensa e diversificada, dificilmente será fixada e cantada na íntegra pelo ouvinte. Assim, o refrão tem a sonoridade repetida incessantemente, a cada execução de duas estrofes, com um som muito passional/melancólico, mais intenso do que a parte anterior, marcada também pela presença da tematização (sons eufóricos).

O refrão revela também a essência passional do enunciatário, emitido pela canção, a passionalização se mostra clara e imperativa, ou melhor, os sons que remetem à solidão e à angústia se sobressaem à sonoridade eufórica e prazerosa. Uma comprovação de tal afirmativa pode ser feita por meio do predomínio da nota *mib dominante* tensiva (18x) em detrimento do *láb tônica resolutive* (12x).

O mais comum e esperado seria o predomínio da *nota tônica* (láb) que geralmente inicia e finaliza uma narrativa melódica nesta tonalidade. A *dominante mib* aparece em um número bem superior ao *láb tônico* e indica um estado predominante de tensão sonora, momento da tensão/ação transformadora da história sonora. A constância da nota dominante marca a problemática ou conflito sonoro que deveria ser resolvida ou solucionada na tônica. A dominante marca a passagem de um estado sonoro a outro e reforça, nesta canção, o sentido verbal, que mostra as ações dos sujeitos em busca da transformação de seu estado disfórico, distante da praça e da amada. A letra não mostra a resolução do problema do sujeito narrador-destinador, mas foca a manipulação. A música, entretanto, parece ressaltar os sentimentos de tensão emocional (saudade e nostalgia) em que se encontra o enunciador.

O sentimentalismo é intensificado pela presença de sons mais duradouros (maior quantidade de mínimas, 2 tempos, e presença de duas semibreves de 4 tempos), com prolongamento acentuado das vogais (som contínuo), que torna a música mais lenta e arrastada (estimula o ouvinte mais a introspecção que a ação). Ocorre também o aumento dos intervalos longos (distanciamento entre notas diferentes, que remetem à distância entre pessoas diferentes); ausência de sequências decrescentes de notas (não simula a união entre o S sonoro e seu OV); presença de várias pausas (silenciamento sonoro da pessoa amada).

Para finalizar, a palavra *mesma* é enfatizada pela sonoridade, por meios da repetição e retorno a um mesmo desenho melódico. Isto faz sobressair à idéia de retorno à praça pela reprodução da sonoridade nas palavras que defendem a reprodução e a perpetuação de um momento sócio-histórico.

Dormi na praça (Fátima Leão)⁷

1Caminhei sozinho pela rua
2Falei com as estrelas e com a lua
3Deitei no banco da praça, tentando te esquecer
4Adormeci e sonhei com você...

5No sonho, você veio provocante
6Me deu um beijo doce e me abraçou
7E bem na hora "H" no ponto alto do amor
8Já era dia e o guarda me acordou.

9 Seu guarda,
10Eu não sou vagabundo,
11 Eu não sou delinquente *Refrão*
12Sou um cara carente
13Eu dormi na praça,
14Pensando nela.

15Seu guarda,
16Seja meu amigo,
17Me bata, me prenda
18Faça tudo comigo,
19Mas não me deixe,
20Ficar sem ela (2x).

⁷ A canção *Dormi na praça*, interpretada por Bruno e Marrone, está disponível em áudio no seguinte endereço:

<http://www.youtube.com/watch?v=oc9jhIBYphQ&feature=player_embedded#>.

A canção sertaneja "Dormi na praça" foi composta por Fátima Leão, cantora e compositora de origem humilde, da cidade de Rio Verde, interior de Goiás. Suas obras já foram gravadas por muitas duplas sertanejas, como Zezé de Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó etc. Em 1994, Bruno e Marrone gravaram "Dormi na praça", tornando-se conhecidos em todo o Brasil.

No nível intratextual, esta canção projeta dois temas fundamentais: inicialmente união x separação da mulher desejada e, num segundo momento, permanência x partida do homem da praça.

Há um sujeito disfórico, que encontra-se em disjunção (distante) de seu OV mulher desejada. O sujeito, no decorrer textual, consegue, por meio da fuga da realidade (sono e sonho, tornar-se eufórico, mesmo que momentânea e ilusoriamente. Entretanto, quando consegue entrar em conjunção com o OV mulher ele se separa de outro OV, mais importante e valorizado pelo sujeito narrador-ator: a sua liberdade física. Aparece então um anti-sujeito, guarda (quer privar o sujeito de sua liberdade). Este será manipulado pelo sujeito narrador a não prejudicá-lo (não agredi-lo, não registrar ocorrência e muito menos encarcerá-lo), ou seja, o sujeito não quer receber uma sanção pragmática negativa por ter realizado a ação de dormir na praça. A principal estratégia de manipulação utilizada pelo locutor para convencer seus destinatários (mulher e guarda) é a sedução (vaidade, pautada na emoção), pois foca as qualidades de seus receptores em detrimento aos seus defeitos e sua fraqueza. Na mulher, destaca-se a seu poder de sensualidade, no guarda, enfatiza-se a autoridade do policial e, concomitantemente, sua submissão à autoridade e à tentação feminina.

A praça exerce papel de um oponente mentiroso, pois inicialmente (durante à noite/camuflada) parece acolher o homem solitário, lhe ofertando seu banco para repousar, dormir e ter um sonho sensual ao lado da mulher, ausente fisicamente. A praça, levou-o à presença da mulher, porém, logo em seguida, revela-se (ao amanhecer/ dia) uma traidora, expondo o sujeito a repreensão do policial.

A letra relata uma história, onde os fatos provocam grandes emoções aos ouvintes/enunciatários. A praça é um mero cenário, inóspito, estático, frio e indiferente as necessidades do sujeito. Por isso, o texto é composto, na sua maioria, de sequências narrativas e não descritivas (valoriza as ações à descrição do lugar).

Esta canção, classificada geralmente como *canção sertaneja* de cunho romântico, configura-se, na sua essência, como uma *canção urbana humorística*. Apresenta-se uma quebra na isotopia ou mudança de campo discursivo (de relacionamento conjugal para relacionamento legal), característica típica dos textos de humor (provocado pela quebra de expectativa do ouvinte). A coerência nestes textos é resultado da leitura global do texto, que interliga e encadeia os diferentes tópicos semânticos.

A temporalidade valorizada pelo sujeito ator é o presente (com os episódios relatados) e o futuro (conquista da liberdade e manutenção da idoneidade). O passado é repudiado pelo sujeito, posto que a liberdade (presente/ futuro) é mais importante que a mulher, que o repudiou no passado.

O texto é constituído por quatro estrofes, sendo as duas primeiras uma preparação semântica para o refrão, que é emitido pelas duas últimas. As primeiras estrofes explicam a causa do homem estar naquela situação complicada e desonrosa, evidenciadas no refrão: a mulher o repudiou e ele foi dormir sozinho na praça, pois não tinha para onde ir.

Na primeira estrofe, o discurso é projetado por uma debreagem enunciativa (pronomes pessoais do caso reto *eu e tu/você* conversando aqui e agora, sobre os fatos vividos no passado pelo sujeito narrador), para dar idéia de presentificação entre quem narra e quem escuta a história. Esta simula um diálogo entre o sujeito homem e a sua mulher (*caminhei, tentando te esquecer*), num local diferente da praça e no momento presente (ele estaria, segundo a projeção textual, contando o que aconteceu com ele à mulher). O narrador transmite a sequência dos episódios de modo muito passional, para

fazer ela acreditar no que aconteceu, o quanto ele sofreu, e, conseqüentemente, fazer ela realizar a performance de aceitá-lo de volta.

O sujeito utiliza os substantivos concretos (figuras) unidos aos verbos no pretérito perfeito pela conjunção aditiva (*e*), para criar uma efeito de progressão imagética, acompanhada pela gradação argumentativa temática: muito apelativa, para reforçar o conceito de solidão. Cada cena seria um argumento, que seria distribuído numa sequência gradativa, que culmina com o adormecer no banco, imagem de abandono (*caminhei pela rua =cansaço, falei com as estrelas e com a lua=solidão, deitei no banco da praça=abandono, adormeci e sonhei com você*). O sonho com a mulher seria o único momento de satisfação e euforia do sujeito, pois manteria uma relação sexual com ela. O elemento sedutor aqui, como já dito, é a vaidade, pois o homem cria uma imagem de carente e dependente dela. A mulher seria a amante que concede o carinho (sonho com você=aconchego) e o prazer sexual, mesmo que virtualmente.

A imagem projetada pelo sujeito (carente, solitário, triste, dependente, sofredor, abandonado) se trai em alguns trechos, pois mostra a alteridade ou o ser (lado passional e instintivo) do sujeito. Este interdiscurso é advindo do ser passional do enunciador, que não gostaria de emití-los, pois poderia comprometer sua persuasão. Se a mulher não acreditar no que diz (crer em sua imagem) ela o julgará mentiroso e não o aceitará de volta. Os substantivos abstratos (que emitem conceitos) *sozinho, tentando te esquecer*, deixam transparecer um certo machismo, sentimento advindo das formações sociais ocidentais, já que em nossa cultura o homem deve ser o forte, independente, que domina os sentimentos e as ações da mulher. O enunciador tenta apagar esta marca de autoridade e independência da mulher, do discurso que cria, mas não consegue e se trai linguisticamente. Aqui ele mostra sua supremacia e vaidade, que pode ser inferida pela idéia de que se ela não o quiser, ele é quem vai repudiá-la, e, quem sabe, substituí-la (o OV seria ele para ela). A estratégia de manipulação passa a ser, por inferência, a intimidação, que ameaça o outro sujeito a realizar uma certa ação, caso não queira ser punido.

A segunda estrofe marca a transformação do estado emocional do sujeito (disfórico para eufórico), mas não de seu estado físico e social. O sujeito foge da sua realidade, que se passa na praça, mas não tenta realizar performances para realmente transformar a sua situação de abandonado (por ex. conversar com a mulher novamente, procurar um amigo para lhe ajudar etc.). Diante destas ações (*caminhar sozinho, falar com estrelas e com a lua, dormir na praça*) pode ser inferido pelo leitor que ele esteja até embriagado, pois quem está alcoolizado, geralmente, não tem iniciativa e disposição para solucionar seus problemas (distância da mulher e de seu lar). Desse modo, a bebida seria sua aliada e amiga, mas como a praça, irá se revelar mentirosa e traiçoeira, com a chegada do guarda.

No relato do sonho, o foco semântico-argumentativo é pautado na mulher e suas características físicas e atos sensuais (*provocante*=advérbio de modo de andar, que remete ao tema beleza; *beijo doce*=substantivo concreto unido ao adjetivo, referente a carícia, enfatizado pela palavra sinestésica *doce*, sensação de prazer pelo paladar; o verbo *abraçou* remete a idéia de afeto e carinho). Assim, a sequência temática beleza+carícia+carinho culmina no ato sexual, segundo o texto, atitude mais esperada e valorizada pelo narrador. Esta idéia é veiculada pela gíria (*hora H*, em letra maiúscula), que simboliza o auge, ápice, clímax ou principal objetivo de um relacionamento amoroso. Os demais adjetivos ou características do romance ficam ínfimas, diante deste elemento (parece que o sexo é mais importante que a cumplicidade ou o companherismo da mulher).

O interdiscurso ou discurso passional do sujeito entra em cena novamente, pois antes o foco era aparentemente a companhia (estava sozinho) e os cuidados da mulher (estava triste e abandonado), mas o apelo erótico e somático, dos elementos linguísticos, revelam que a mulher seria importante para servir sexualmente aos instintos masculinos. Durante o relato dos sonhos não há comunicação verbal (só corporal), contendo pedidos de desculpas ou explicações, lágrimas, promessas de mudanças, concessão de perdão, elogios

ou emissão de algum gesto carinhoso por parte do sujeito homem para a mulher (o ego passional volta a ser revelado). O ser instintivo do sujeito homem se sobressai aos sentimentos de carência afetiva, projetada pelo *ethos* do narrador.

Até aqui o texto está no campo discursivo da paixão, relacionamento conjugal, a partir do último verso da segunda estrofe, a palavra “guarda” desencadeia uma nova isotopia, pautada na relação entre o sujeito e as regras morais e legais da sociedade. O advérbio temporal *dia*, aponta para uma progressão da história, que passa para outra fase, situada no refrão, em que se concentra o foco primordial da narrativa. A primeira e a segunda estrofes, torna-se-ão, o argumento do sujeito-narrador causa (falta da mulher) que, terá como principal consequência, a pernoite na praça e a repreensão feita pelo guarda.

Na terceira e quarta estrofes o narrador-ator passa a conversar diretamente com o guarda e não mais com a mulher, pelo discurso direto, projetando uma enunciação entre um eu e você, aqui e agora (debreagem enunciativa). O texto desta etapa é composto pelos pronomes pessoal *eu* (*narrador*); mostra que a cena foi vivida por quem as contou; pronomes de tratamento formal *seu/ senhor* (*narratório*), demonstra respeito e submissão ao guarda e salienta sua autoridade; repetição de verbos de estado no presente *sou* enfatiza o estado emocional do sujeito que fala; adjunto adverbial de lugar *praça* indica o lugar onde aconteceu tudo. É interessante observar que o narrador utiliza o substantivo concreto *praça* acompanhado pela preposição *na*, em um diálogo enunciativo, que geralmente é composto pelo dêitico *aqui*. Tal escolha é significativa, já que ao falar *na praça* (lá) distancia o narrador daquele lugar que pode lhe comprometer, por isso não usou o advérbio de lugar *aqui* (*eu dormi aqui pensando nela*).

Importa destacar que o sujeito narrador também transmite um *ethos* de carente e abandonado pela amada ao guarda (*sou um cara carente-adjetivo, dormi na praça pensando nela, idéia de ser impedido de entrar em casa...mas não me deixe ficar sem ela-idéia de sozinho*), este argumento de causa e

consequência justifica ao policial sua pernoite naquele lugar público, impróprio para tal ação. É possível inferir que ele teria um lar, não sendo um indigente/marginal (sequência de adjetivos que formam uma gradação argumentativa em que ele nega ser *vagabundo e delinquente*, afirmando ser apenas *carente*). Os adjetivos *vagabundo* e *delinquente* mostram a representação social que se tem de uma praça e seus frequentadores, nos dias atuais. Desse modo, a praça é, segundo o texto, um lugar usado por pessoas que vivem à margem da sociedade porque não trabalham, não possuem casa, família, dinheiro (mendigos) ou por infratores da lei, como traficantes, usuários de drogas, bêbados, menores assaltantes, prostitutas, vândalos, jogadores clandestinos etc. Tais pessoas "mancham", segundo o enunciador, a visão das praças, já que os transeuntes se sentem ameaçados por estes delinquentes e vagabundos.

Nota-se que o texto, faz uma forte denúncia social; mostra que a praça não é mais um lugar seguro, visto só ter policiamento durante o dia, não à noite (*já era dia* – adjunto adverbial de tempo). Além de não ser um lugar em que as pessoas de "bem" frequentam, mas somente os "maus". Talvez, isso explique o estado realmente de "abandono" em que se encontram as praças brasileiras (mal iluminadas, com matagais, árvores para serem podadas, muito lixo derrubado, restos de alimentos, bancos quebrados, sem flores, sem parques ou parques destruídos e sem crianças).

As praças, refletem o grupo social que as frequentam (moram ou ficam muito tempo lá): os meliantes. Estes seriam aqueles que frequentam as praças de hoje, já as crianças, os namorados e demais cidadãos, que pagam impostos, seriam os transeuntes, ou pessoas que passam rapidamente e não permanecem ou retornam àquele cenário triste. Pode ser inferido que o lugar praça é abandonado pelas autoridades como as pessoas que lá permanecem.

Os verbos de estado no presente acompanhados pelo advérbio de negação não (*eu não sou*) indicam a negação do grupo social que frequenta a praça e, paradigmaticamente, a inclusão em um outro grupo socialmente aceito. O adjetivo *carente* explicaria a sua curta permanência naquela praça ao guarda,

que tira satisfação com o sujeito que incomoda, durante o dia, a visão dos pedestres que ali circulam. O sujeito já estaria partindo da praça, para voltar à sua amada ou casa. Nesse sentido, o ficar com ela seria, ir para outro lugar, longe da praça (eu/ ela/ lá/ então), por isso ele pede ao guarda para não deixá-lo longe da mulher.

O sujeito utiliza o vocativo (pronome de tratamento de modo informal *Seu* ao invés de *Senhor* formal). A variação dialetal mostra a tentativa de aproximação do sujeito ao guarda, o *seu* informal manipula o guarda a tornar-se íntimo, estar então disposto a ouvir seus argumentos, a acreditar e entender o seu problema passional e, conseqüentemente, deixá-lo livre e sem repreensões. Tal afirmação também é confirmada pela expressão *seja meu amigo*, em que o substantivo amigo e o verbo imperativo *seja* mostram a tentativa de uma relação pessoal entre ambos. O ser do sujeito aparece novamente; a imagem de carente e submisso à autoridade do guarda é negada pelo uso do imperativo *seja* que representa uma situação de nivelamento social com o guarda, que recebe uma ordem do sujeito a ser seu cúmplice e fazer o que o narrador quer: ser dispensado.

Quando o sujeito coloca os verbos no imperativo em uma sequência argumentativa gradativa *me bata, me prenda, faça tudo comigo* pautadas em uma lista de ações típicas da função guarda, ele coloca-se em um papel de aparente submissão à autoridade do guarda, manipulado pela sedução (forte, poderoso, corajoso, temível). A conjunção *mas não me deixe* com o verbo deixar no imperativo negativo, nega a primeira sequência, revelam o principal argumento da escala, pautado no sentimento de piedade do policial: poderoso, mas não cruel. O campo semântico aqui também é quebrado, já que as informações retornam da isotopia da legalidade e passam para a isotopia da paixão. Esta quebra semântica também causa o humor.

O homem apela para a vaidade e a sensibilidade do guarda, para que ele esqueça a cena que encontrou (um bêbado dormindo durante o dia na praça) e queira ajudar o sujeito a voltar à amada. A ação esperada é a libertação do sujeito, para que este saia da praça e procure a sua mulher e seu lar.

O sujeito manipulador seria o sujeito-narrador, o sujeito-operador é o guarda, a praça é o oponente do sujeito destinatário. O OV modal (meio para se conseguir algo de maior valor) é a mulher e o o OV descritivo (mais valorizado) é a liberdade. O sujeito operador sabe e pode realizar a performance esperada, portanto, a canção mostra a tentativa de manipulação do sujeito-destinatário (guarda), para levá-lo a querer não punir o sujeito narrador, mas libertá-lo da prisão e ironicamente da praça (se sair dali poderá reconquistar a amada e terá uma vida digna, com uma casa para dormir). O sujeito quer partir e não permanecer no local praça.

Em um nível contextual o texto não faz uma boa publicidade da praça, mas como afirmado, mostra a representação social sobre as praças, seus atores e seus estados físicos, econômicos, sociais, profissionais e passionais. A praça seria um lugar ruim para ser frequentado pelo ouvinte (que deveria manter-se distante da praça).

Outra representação social importante é a dos relacionamentos amorosos atuais, que não têm mais a praça como cenário. As expressões românticas usadas são raras e menos focadas que as palavras sensuais, que remetem ao relacionamento físico e sexual. Isso também é visto pelas ações, do sujeito, mostradas em cada estrofe pelo autor. Somente a primeira remete ao sentimentalismo amoroso do sujeito *falei com as estrelas e com a lua* já a segunda estrofe remete a conjunção com o prazer sexual *no ponto alto do amor*. As estrofes 3 e 4 relatam a preocupação com a liberdade/ não-repreensão do eu lírico e não com a falta de amor do eu lírico. O sujeito tenta criar a imagem de um homem que está amando perdidamente, mas as escolhas linguístico-discursivas revelam um outro sentimento do sujeito, o medo de ser reprimido e apreendido pelo guarda.

Dormi na Praça
PARTITURA: Keity C. Seco Bruning

Ca mi nheisozi nho pe la ru a fa leicomas es tre lãs ecom a
 5 lu a sen tei no ban coda praça teen tan do tes quecer a dor me ci e sonheicomvo
 9 cê no so nho você vei o pro vo can te me deu um bei jo do ce e mea
 13 bra cou e bemna ho ra H no ponto al todo a mor já e ra di aeoguardameacor
 17 Dou seu guarda delin quentesou... carenteeudormina pra ça pensan do
 21 ne la a a a seuguardasejameuamigome batame ... masnãome
 25 dei xe fi car sem e la FIM

Partitura 2 – “Dormi na praça”

Esta canção apresenta duas partes melódicas, uma referente as duas primeiras estrofes da letra e a outra ao refrão (duas últimas estrofes).

As duas estrofes iniciais são acompanhadas por uma sonoridade passional, em que o intérprete mostra um estado emotivo muito intenso por meio das seguintes características: andamento lento (calma, reflexão), que facilita o alongamento dos sons das vogais, evocando o sentimento *ruaaa*, *luaaa*, *ouuu*; variação melódica (diferença sonora bastante grande); tonalidade em *ré maior*, mas com uma sequência harmônica onde aparecem 6 vezes o acorde de *Bm* (remete a introspecção melancólica, posto que os acordes maiores possuem uma sonoridade mais eufórica que a combinação de acordes menores); aparecimento de vários saltos intervalares (a melodia é emitida na

região mais grave e repentinamente sobe à região aguda). Os saltos evidenciam o estado emocional (reflexivo, solidão, angústia, decepção) por meio da grande distanciamos dos sons, evidenciados pelos saltos melódicos e pelas a diferentes variações de altura.

Quanto mais longo e distante um som do outro, mais o ouvido humano consegue perceber o choque entre as diferentes ondas sonoras, o que causa uma reação psico-emotiva tensiva (divisão/ solidão) ligada a tensão sentimental. O estiramento das cordas vocais, ao emitir um som agudo repentino, que se alonga a seguir, provocam uma grande tensividade corporal e sentimental, favorecendo a sonoridade passional (ex. saltos de ré para si, fá para ré).

É interessante notar que as notas mais agudas (que exige mais ar e projeção sonora) remetem aos momentos de maior tensão/emoção, sonoro/psico-corporal e passional do enunciador verbal *tentando te esquecer* (momento de angústia e ódio ou vingança) e *ponto alto do amor* (ápice do prazer sexual). Estes momentos são os pontos mais tensivos e mais passionais da primeira parte da melodia, chegam a sobressair aos momentos que o enunciatários descreve sua solidão ou carência pela falta da mulher. Pode ser inferido aqui, que as emoções destacadas seriam o ódio, a vingança e o orgulho próprio, em que o enunciador ameaça a mulher de esquecer-la, deixando ressoar seu egocentrismo em detrenimento a dependência emocional (preferência ao ego).

No trecho em que descreve seu relacionamento com a mulher (verbal), o som se torna mais forte no ápice sexual, em que a mulher realiza seus desejos e o enunciador dá evasão aos seus instintos. A mulher aparece outra vez menosprezada (pelas paixões advindas do contexto sócio-cultural) neste trecho da canção, pois esta é mais valorizada como fonte de prazer corporal que por seu amor. O enunciador também não cita que vai fazê-la feliz, mas somente pensa em suas necessidades, mais físicas que emotivas. O som vem então revelar, por meio dos saltos intervalares agudos e repentinos e de uma forte

intensidade vocal, os discursos que o enunciador tenta ocultar. Tanto a letra quanto o som enfatizam o egocentrismo e a imagem que o enunciador tem da mulher (supostamente amada): objeto de prazer.

O percurso melódico deste trecho é marcado por um estado tensivo que sempre encontra repouso e resolução, pois há 21 notas *ré tônicas* (estado de repouso e resolução da narrativa sonora) em detrimento a 13 *lãs dominantes* (estado de transformação/ conflito). Tal constatação mostra que a primeira parte da melodia é predominantemente passional, composta de sequências sonoras que estimulam mais a permanência de um estado de relaxamento do ouvinte e não instigando ao movimento ou à ação transformadora.

O som revela que o sujeito do âmbito verbal não quer modificar seu estado, mas permanecer nele, pois esta sente fortes emoções eufóricas, ligadas ao prazer (companhia sexual do sonho).

Na segunda parte, há uma transformação da sonoridade, que é totalmente alterada, como se fosse até uma outra canção (quebra de isotopia melódica). A passionalização prazerosa dá lugar a figurativização, estilo sonoro que remete à fala e simula uma presentificação ou ilusão enunciativa ao ouvinte da canção. A entoação melódica (maior variação de altura, sons mais longos) da primeira parte, cede lugar a entonação vocal (variação mínima de altura, duração curta), ocorre também a explosão sonora nas consoantes e não o prolongamento das vogais, o que deixa a canção mais estridente e objetiva/racional. A escolha de um som muito *agudo fá#* repetido insesantemente (10 x), velozmente (semicolchéias) e intensamente (potência vocal que altera o volume do som), neste trecho, produzem uma sensação de ansiedade sonora (urgência e tensão nervosa ao falar).

O som em forma de fala dá características da linguagem verbal à melodia, muito comum nas canções, esta sonoridade é utilizada para criar uma aproximação do ouvinte com a cena narrada. O ouvinte tem a impressão de estar vendo e ouvindo aquela cena ao vivo, como se estivesse presente no momento e lugar dos atores projetados (guarda e homem). Neste sentido, a música tem o poder de perpetuar a enunciação, pois cada vez que se ouve a

canção, tem-se a impressão de que a cena está acontecendo ali, no momento da escuta.

Este efeito de realidade, causado pelo trecho figurativo, torna o som mais racional e menos passional que o início da canção, o foco está nas palavras e não a melodia entoada. O ouvinte escuta e memoriza mais facilmente o que o sujeito fala e se diverte mais pela escolha dos recursos verbais do que com os sons melódicos. A racionalidade vem à tona e o sujeito textual mostra-se preocupado com a sua condição e concentra-se naquilo que está falando, para conseguir a liberdade.

A mudança brusca, em termos de volume, altura, duração e andamento, de uma parte sonora passional para outra figurativizada, causam a impressão de que o sujeito cantor está gritando (som agudo, forte, repentino, curto, tenso) e não suplicando (que seria composto diferentemente, por notas mais longas, mais graves et.). Tal som deixa transparecer novamente o egocentrismo (ser) do enunciatário, que procura projetar um *ethos* verbal de carente e submisso ao guarda, mas deixa transparecer um tom de prepotência/soberania. A manipulação verbal tem o foco no sujeito guarda (emotiva, pautada na vaidade, submissão a sua autoridade), mas a melodia revela a manipulação pautada no destinatário (eu) e de forma impositiva (ordem de comando). O som desvela o ser passional do enunciadador, pois mostra, por meio da emissão da frase sonora dos *compassos 1,2,6,7* do refrão, que o narrador encontra-se nervoso/ansioso e grita/ordena (firme e forte) e não implora/pede (magoado e inseguro) por sua liberdade. Este conteúdo é reforçado pelo intérprete/cantor da canção, que intensifica o som vocal.

Entretanto, logo após o som falado/ gritado, a sonoridade que finaliza cada estrofe do refrão, volta a ter um aspecto passional, com notas longas, saltos intervalares etc. O som mostra a mudança do argumento no âmbito verbal, pois no momento da figurativização o argumento é pautado verbalmente na submissão ao guarda e das boas qualidades do sujeito que fala,

já no trecho mais passional, a estratégia argumentativa volta a ser a carência afetiva causada pela ausência da suposta amada.

A melodia apresenta uma predominância da nota *mediante fa#* (37 x), contra 6 notas *tônicas* (ré) e 7 *dominantes* (lá). Este fator indica um estado inicial de busca pela transformação, quando o sujeito está passando do estado de inércia para um estado de mobilidade, rumo à transformação.

Portanto, a sonoridade auxilia e muito na persuasão do sujeito ouvinte, a não dormir ou permanecer em uma praça, pois poderá passar por repressões e situações difíceis, como ser atacado por um delinquente ou por um “guarda”.

Comparação entre o conteúdo temático e os arranjos das canções

Para visualizar melhor a intersemioticidade existente entre as duas canções, segue abaixo um quadro comparativo, que mostra as consonâncias e dissonâncias existentes entre estes textos musicais.

	“A praça”	“Dormi na praça”
Cenário	praça, lugar aconchegante e seguro	praça, lugar inóspito e instável
Frequentadores da praça	pássaros, namorados, crianças, pipoqueiro, sorveteiro, guarda	vagabundos, delinquente
Tempo valorizado pelo texto	passado distante, adolescência	presente e futuro, fase adulta
Período do dia valorizado	Tarde	noite
Status da mulher desejada	Namorada	companhia íntima
Sujeito manipulador	homem, narrador-ator	homem, narrador-ator
Sujeitos manipulados	Namorada	mulher e guarda
Ação esperada	retorno à praça e ao namoro	libertar o narrador-ator, saída da praça
Estratégia de manipulação	tentação (diversão como recompensa)	sedução (elogios ao enunciatário)
Objeto de valores descritivos	amada	liberdade
Tema fundamental (intratextual)	presença x ausência da amada	liberdade x opressão

Sequência temática	solidão, lembrança, busca, saudade, diversão, alegria, aventura, cumplicidade inocência, ingenuidade, simplicidade, juventude, retorno	solidão, carência, abandono, esquecimento, delinquência, sonho, sensualidade, realidade, advertência, prazer sexual, surpresa, irresponsabilidade,
Função da praça	ajudar o narrador a reconquistar a amada (papel principal)	atrapalhar a vida do narrador (papel secundário)
Foco do texto	descrição do lugar	ações do narrador
Estilo da composição verbal	poesia romântica (fuga da realidade por meio do saudosismo)	narrativa humorística, a partir da quebra da isotopia
Projeção discursiva	Mistura entre a díbreagem enunciativa (eu, você, aqui, agora) e enunciava (eles, lá, então).	Predomínio da díbreagem enunciativa (eu-você, aqui-agora)
Intensidade	suave	Forte
Andamento	médio	Lento
Duração	longa	Curta
Partes melódicas	duas, redundância, repetição,, retorno melódico	duas, não redundância, inovação melódica
Altura	graves	Agudos
Estilos melódicos	tematização (aparência)com predomínio da passionalização (essência)	passionalização (aparência) com predomínio da figurativização (essência)
Estilos poéticos	romântica	Humorística
Sentimentos emitidos pela canção (letra e melodia)	tristeza, solidão, nostalgia	nervosismo, ansiedade, êxtase
Ideologias presentes no nível fundamental	Permanência na praça: valorização da praça (e de todo um comportamento juvenil de uma época passada); Melodia= disforia/nostalgia	Ausência da praça: repúdio a praça (fuga do local e de tudo que ela representa nos dias de hoje, como bandidos, falta de segurança à noite, frieza, abandono, exclusão social, sujeira material e comportamental etc.); Melodia= racionalidade/objetividade/ disforia
Principais características linguístico-enunciativas	-muitos substantivos concretos; -muitos adjetivos; -muitos advérbios de lugar e de tempo; -adjunto adverbial de lugar; -muitos pronomes demonstrativos; -muitos pronomes possessivos; -muitos pronomes indefinidos; -muitos pronomes pessoais do caso reto e do caso oblíquo (de primeira e segunda pessoa); -tempo verbal de ações predominantemente no pretérito perfeito;	-muitos substantivos abstratos; -muitos adjetivos; -advérbios de modo, de tempo; -muitos adjuntos adverbiais de lugar; -muitas sentenças afirmativas, negativas e imperativas; -muitas conjunções aditivas e adversativas; -verbos de ação no pretérito perfeito e verbos de estado no presente; -pronomes pessoais do caso reto e alguns do caso oblíquo;

	<ul style="list-style-type: none"> -algumas conjunções explicativas; -sentenças afirmativas; -uso de dêiticos; -presença de diminutivos; -algumas marcas de oralidade (pra, a gente, vai crescendo, dêiticos, alterações sintáticas); -muitos verbos de estado no presente, em primeira pessoa; -letra longa. 	<ul style="list-style-type: none"> -pronomes de tratamento em terceira pessoa; -muitas marcas de oralidade, alterações na ordem sintática, uso de gírias (seu, hora H, ponto alto, cara, já era dia); -letra curta.
--	--	--

Quadro 1 - comparação entre os arranjos linguísticos e melódicos das canções "A praça" e "Dormi na praça"

Considerações finais

A proposta deste estudo é mostrar uma possibilidade de leitura discursiva em textos sincréticos, como a canção, formada pela junção das áreas musical e linguística. Foi possível perceber que a ideologia defendida em um texto, que pertence a um determinado eixo semântico, direciona as escolhas estilísticas (léxico, tipo de projeção do discurso, saltos intervalares, andamento, duração sonora etc.) feitas pelo enunciador. Desse modo, ficou evidente que os recursos estilísticos não são escolhidos aleatoriamente, mas possuem um objetivo específico: fazer o ouvinte concordar com uma "verdade" e realizar uma ação específica. Isso demonstra a não neutralidade de um texto como a canção: aparentemente criado somente para distrair e divertir o ouvinte.

Busca-se também, fomentar uma nova perspectiva em relação ao ensino-aprendizado de Língua Portuguesa a partir da inclusão de outros planos de expressão, além do verbal, em sala de aula.

Referências

BARROS, Diana Luz. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2003.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica literária*. São Paulo: EDUSC, 2003.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*, 2003. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

IMPERIAL, Carlos Imperial. *A praça* (1966). Letra e partitura disponíveis em: <<http://cifraclub.terra.com.br/ronnie-von/a-praca/partituras/>>. Acesso: 07 jan. 2010.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julius; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

PLATÃO; FIORIN. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1997.

SARAIVA, J. B. Como analisar a canção popular. In: COSTA, N. B. (org.). *Práticas Discursivas da Cultura: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005. p.153-169.

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

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em abril de 2010.

Aceito em junho de 2010.