

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Maria Cristina Fernandes

**O PODER DISCURSIVO DO ROCK BRASILEIRO NA MÍDIA
EM “PAIS E FILHOS”**

**BAURU
2005**

Maria Cristina Fernandes

**O PODER DISCURSIVO DO ROCK BRASILEIRO NA MÍDIA
EM “PAIS E FILHOS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Área de Concentração em Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP/Campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Nícia Ribas D’Ávila.

**Bauru
2005**

Maria Cristina Fernandes

**O PODER DISCURSIVO DO ROCK BRASILEIRO NA MÍDIA
EM “PAIS E FILHOS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista, Campus de Bauru, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Banca Examinadora:

Presidente: Profa. Dra. Nícia Ribas D'Ávila
Instituição: UNESP

Titular: Prof. Dr. Sílvio de Santana Júnior
Instituição: UNESP

Titular: Profa. Dra. Jussara Rezende de Araújo
Instituição: UNIMAR

Bauru, 10 de maio de 2005.

*Aos “desvendadores” de palavras, sons e homens...
A todos os que curtem a vida e um bom rock brasileiro,
em especial, Legião Urbana e Renato Russo.*

AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer Homem, quero agradecer o único Ser que repousou os olhos nas minhas noites sem dormir, no cansaço da minha mente e do meu corpo, mesmo quando parte dele estava machucado e precisava permanecer horas em frente ao computador. Ao Ser que transcende todas as falhas dessa moderna máquina ou a falta dela. Ao que compreendeu o incompreensível de mim mesma e me deu sabedoria e alegria para escrever o trabalho com dedicação e amor, mesmo com minhas tantas limitações; que me deu a felicidade de transpor essa linha de chegada. A Ele que ousou chamar de Pai. OBRIGADA.

É graças a esse Pai que o “*sentido da vida*” de Greimas entrou no meu caminho, por intermédio de uma de suas discípulas, a Profa. Dra. Nícia Ribas D’Ávila, a Professora Nícia, como carinhosamente gosto de chamá-la. Por sua enorme paciência e carinho durante esses quase três anos, pela completa abnegação e amor dedicados à Semiótica e à Arte, pela maneira sábia de “como” transmiti-las e incorporá-las em nossas vidas de forma bonita, simples e eficaz. Sua Teoria Semiótica Musical respondeu às minhas indagações e certamente responderá às de outros pesquisadores. Seu incentivo será inesquecível, Mestra! OBRIGADA.

Pessoas imprescindíveis: meus pais, Sr. Milton e D. Cida, base de tudo, Gabi e Grazi, pela pureza e brincadeiras durante os momentos mais estressantes, tio Osmar e tia Ana, pela força de sempre e pelo computador. OBRIGADA.

Aos amigos que estiveram do meu lado e cooperaram, de alguma forma, para a realização do trabalho: Aninha, Inês, Vera, Lu (Festa), Lu (Professora), Michele (Pós), Breno e

Thiago (computador), Profa. Solange (Secr. de Educação), Adriano (Prof. de Francês), Edvaldo, Alessandro, Lígia. A todos que me ajudaram. OBRIGADA.

Aos Professores-amigos que incentivaram e colaboraram muito para meu aprendizado: Prof. Dr. Sílvio Santana Júnior, grande conhecedor e Mestre da Teoria da Significação, Profs. Alexandre, César e Daniel que, com simplicidade e paciência, souberam me fazer compreender a Linguagem da Música, para além da prática. OBRIGADA.

Agradecimentos especiais a Dado Villa-Lobos, que gentilmente doou parte de seu tempo e trabalho para a inesquecível entrevista a mim cedida em 01 de agosto de 2003, a Arthur Dapieve, biógrafo e amigo de Renato Russo, que sempre deu atenção a todos os meus e-mails e ligações, tornando-se também meu amigo e parte fundamental dessa dissertação. OBRIGADA.

Aos amigos virtuais, amáveis e atenciosos nos e-mails e grandes colaboradores da dissertação: Adriana Amaral e suas pesquisas sobre *rock*, Eduardo Toledo e “osoprododragão”, site mais completo da Legião Urbana na Net, Paulo Henrique Dantas e seu trabalho sobre a “Legião” no contexto cultural brasileiro. OBRIGADA.

Aos amigos da UNESP: a todos os Professores do Curso, em especial ao Professor Adenil, pelo contato e incentivo inicial. Ao pessoal da biblioteca: Diva, Marlene, Glória e Aline, pela atenção e apoio. Ao Secretário Sílvio, sempre atencioso e dedicado, que acompanhou, na torcida, toda minha trajetória para chegar até aqui. Também ao Secretário Helder, pelo ótimo trabalho. OBRIGADA.

À “Legião Urbana” e Renato Russo, vivos no tempo e no espaço de nossas memórias e corações. OBRIGADA.

A mim mesma, pela persistência, determinação e coragem. OBRIGADA.

*“No princípio era o Verbo,
e o Verbo estava junto de Deus
e o Verbo era Deus.(...)
O Verbo era a verdadeira Luz que,
vindo ao mundo, ilumina todo homem”.*
(João, 1, 1-9)

*Sons secretos
De almas secretas
Sons sem nexo
Sentimentos cétricos
Sei sem saber
Do sim e dos não
Ouço zumbidos
De cada coração
Alço vôos
Desenho asas
Contorno canções
Silencio meu ser
Sssssssssssssssssssssssssssssssssss...
*(Maria Cristina Fernandes)**

FERNANDES, M. C. **O poder discursivo do rock brasileiro na mídia em “Pais e Filhos”**. 2005. 177p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2005.

Resumo:

Este trabalho visa demonstrar o poder que o rock brasileiro exerce no enunciatário-ouvinte através da mídia. Para que nosso objetivo fosse alcançado, escolhemos como ferramenta de trabalho a teoria semiótica greimasiana, para a análise do componente verbal; para o musical e sincrético, a teoria semiótica da Profa. Dra. Nícia Ribas D’Ávila. Pretendemos explanar, assim, como o Percurso Gerativo do Sentido realiza-se em composições populares contemporâneas nos seus aspectos, tanto verbal, quanto rítmico-melódico-harmônico-musical. Nosso objeto de estudo é o texto verbal musicalizado “Pais e Filhos” da Legião Urbana, consagrada banda pop rock brasileira dos anos 80 até os dias atuais.

Palavras-chave: semiótica verbal, semiótica musical, semiótica sincrética, mídia, Pais e Filhos, Renato Russo.

FERNANDES, M. C. **Brazilian rock discursive power in the media in the song “Pais e Filhos”**. 2005. 177 p. Dissertation (Master in Communication). College of Architecture, Arts and Communication, UNESP, Bauru, 2005.

Abstract:

This work wants to demonstrate the power that Brazilian rock exerts in enunciatee-listener through the media. For our purpose had a successful conclusion we chose as the tool of work the Greimas Semiotics theory, for the verbal analysis; for the musical and syncretic the Semiotics theory of PhD Professor Nícia Ribas D’Ávila. So, we intend to explain how the Generative Process of Meaning works in pop contemporary compositions, as in their verbal aspects as in musical-rhythmical-melodic-harmonical points. Our subject of studying is the musicalized verbal text “Pais e Filhos” by Legião Urbana, an important Brazilian pop rock band since the 80 s’ until nowadays.

Key words: verbal semiotics, musical semiotics, syncretic semiotics, media, “Pais e Filhos”, Renato Russo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
	Considerações Preliminares	9
2	CONCEITUALIZAÇÃO HISTÓRICA	12
2.1	O rock brasileiro dos anos 80	12
2.2	Marcas da contemporaneidade: o <i>rock</i> brasileiro e a mídia	18
2.3	A Legião Urbana	23
2.4	Renato Manfredini Júnior, o Renato Russo	27
2.5	O papel da mídia como mediadora entre a Legião e o público jovem	35
2.6	“As Quatro Estações”	40
2.6.1	“Pais e Filhos” em “As Quatro Estações”	42
3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	46
3.1	Descrição do método e técnicas empregados na análise semiótica	47
3.2	A Semiótica de A.-J. Greimas e o texto verbal	49
3.2.1	O Percorso Gerativo do Sentido (recodificado)	50
3.3	A Semiótica de N. D’Ávila e o discurso musical	54
3.3.1	O Percorso Gerativo da Significação Musical	56
4	ANÁLISE SEMIÓTICA DA LINGUAGEM SINCRÉTICA EM “PAIS E FILHOS”	58
4.1	O texto / discurso verbal: <i>Corpus</i> Verbal.	60
4.1.1	O texto verbal em disposição lógico-semântica	62
4.1.2	Análise das Estruturas Discursivas	63
4.1.2.1	Levantamento dos Campos Semânticos	65
4.1.3	Estruturas sêmio-narrativas	71
4.1.3.1	Os Programas Narrativos	72
4.1.3.2	Estrutura Elementar – O Quadrado Semiótico	96
4.2	O Discurso Musical	99
4.2.1	Termos designativos da Semiótica musical daviliana	100
4.2.2	O <i>corpus</i> musical de “Pais e Filhos”	103
4.2.3	Análise Semiótica do <i>Corpus</i> Musical	107
4.3	O Discurso Sincrético	127
4.3.1	O corpus sincrético (verbo-musical) de “Pais e Filhos”	129
4.3.2	Apreciações sobre o <i>corpus</i> sincrético de “Pais e Filhos”	133
5	VARIANTES DO PROCESSO	148
5.1	Outras melodias de sucesso: identidade isotópica	148
6	CONCLUSÃO	157
	REFERÊNCIAS	160
	DISCOGRAFIA	167
	ANEXOS	169
	Entrevista com Dado Villa-Lobos	169

1 INTRODUÇÃO

1.1 Considerações Preliminares

Tendo em vista a repercussão rápida e poderosa da música popular contemporânea em todas as ramificações midiáticas e sua conseqüente influência na mente e no comportamento das pessoas, não podemos interpretar o signo musical e sincrético apenas como um mero despejar de emoções ou uma biografia do autor.

É preciso estudar sua forma de organização interna, tanto verbal quanto musical, seus sistemas de significação rítmico-melódicos e o poder da narrativa musicalizada nos meios de comunicação de massa para descobrirmos até que ponto o discurso sincrético na mídia influencia o comportamento do enunciatário e, conseqüentemente, suas atitudes perante a sociedade em que está inserido.

Através da própria experiência, lecionando Português na E.E. Ernesto Monte, em Bauru (2000 e 2001), para alunos de 5^a a 8^a séries do 1^o grau, e trabalhando figuras de linguagem por meio de músicas atuais veiculadas na mídia, verificamos que o uso de determinadas palavras, frases ou expressões, além de todos os sistemas sonoros presentes nas canções apresentadas, influenciavam o comportamento do discente e de seu grupo social levando-o, muitas vezes, a querer comprar o CD e (ou) produtos relativos à(s) música(s) apreciada(s).

Além dos aspectos semânticos e cognitivos trabalhados nas letras das músicas, da disposição dos versos e palavras e do discurso político-social presentes nas canções, pudemos perceber também todo fascínio sentido pelos alunos diante do caráter sonoro, quando, por

inúmeras vezes, ainda sem que tivessem retido o elemento frástico-verbal que servia de suporte ao desencadeamento da linha melódica, cantarolavam-na com entusiasmo.

Observamos, a seguir, que os alunos permaneciam bastante atentos e participantes diante das letras das músicas, cuja tarefa era a identificação de figuras de linguagem.

Para um dos trabalhos propostos para os alunos, exploramos a música de estilo *pop rock* brasileiro da consagrada banda Legião Urbana, “Pais e Filhos”, objeto de nossas investigações na presente dissertação.

Tendo - para a linguagem verbal - como base de estudo a Semiótica de Algirdas Julien Greimas, seu percurso gerativo do sentido e esquemas narrativos, que nos foi dada a oportunidade de abordar, embora não exaustivamente, foram também analisados os aspectos narrativo-discursivos de sua manifestação musical.

Desta forma, além de Greimas, aprofundamos o trabalho com as pesquisas em Semiótica Musical e Sincrética de Nícia Ribas D’Ávila, concernentes às manifestações rítmico-sonoras, percussivo-musicais, melódico-harmônicas e inserções figurativas diversas, existentes no universo musical, responsáveis pelo aglomerado de tensões advindas do instante em que são acopladas letra e melodia.

Nessa teorização, as junções sonoras valorizadas, a ação tensiva do “motivo”, das frases, dos períodos e dos incisos, o poder manipulador da “síncopa” - fato também observado nas linguagens verbal, musical e visual, conforme D’Ávila (1999a e 2003c), entre outras contribuições - permitiram-nos demonstrar através de nosso objeto de análise, como o enunciado sincrético, acrescido da contribuição enunciativa dos atores da enunciação, pode persuadir sobremaneira o enunciatário (ouvinte), principalmente o de faixa etária jovem, incitando-o a participar desse processo altamente comunicativo.

Autores consagrados da Comunicação como De Fleur e sua preocupação com a mudança dos processos sócio-culturais do indivíduo através dos meios de comunicação, o atual filósofo da nova era comunicacional, Pierre Lévy, e suas *Cibercultura* e *Ciberarte*, e o enfoque cultural-midiático de Edgar Morin, serão alguns dos nomes e assuntos abordados na presente dissertação.

Outrossim, tornou-se necessário um enfoque especial ao *pop rock* brasileiro e a um de seus maiores representantes, a Legião Urbana, assim como ao compositor, cantor, baixista e letrista da banda, Renato Russo, já que se tornaram ícones dos anos 80 até os dias atuais e exerceram importante papel para a cultura midiática contemporânea no país.

A composição “Pais e Filhos”, faixa original do disco “As Quatro Estações”, simboliza toda uma geração que, há quase 20 anos, canta seus versos e, principalmente, seu refrão: “É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã, porque se você parar pra pensar na verdade não há”. Por isso tivemos um carinho especial ao escolhê-la como objeto de pesquisa.

Dessa forma, ao observarmos os aspectos midiáticos e histórico-sociais de “Pais e Filhos”, assim como as estruturas profundas da significação musical, identificaremos seu poder persuasivo enquanto processo sincrético /verbal + não-verbal/, desvendando, assim, o “como” do sentido, ou seja, a FORMA do conteúdo no fato sincrético, na outorga de um PODER à referida composição, mostrando ainda como o mesmo foi exercido sobre o público destinatário, desencadeando aceitação coletiva.

2 CONCEITUALIZAÇÃO HISTÓRICA

2.1 O *Rock Brasileiro* dos anos 80

Sexo verbal não faz meu estilo, palavras são erros e os erros são seus.

(Eu sei, Que país é este 1978/1987)

Antes de enfocarmos o *rock* brasileiro, faremos um rápido retrospecto das origens do *rock'n'roll*.

Assim como o *blues*, o *samba* e o *hip hop*, o *rock* carrega em sua origem o ritmo e o sangue escravo dos povos africanos. Conforme informações da Revista Superinteressante (out.2004, p.78), os escravos dos Estados Unidos cantavam nas colheitas de algodão melodias espirituais e músicas que traduziam o sofrimento da escravidão.

Começava aí a missão primordial do *rock'n'roll*: ser a ponte entre o ser humano e sua realidade social.

A origem do nome *rock* teria sido em 1952 quando o radialista Alan Freed batizara seu programa de *Moondog's Rock and Roll Party*.

Chuck Berry, Bill Halley e Little Richard já tocavam *rock*, mas a partir de Elvis (1954), um branco que cantava e dançava como os negros, houve um “*boom*” dos novos ritmo e estilo, nos quais viriam a perpetuar por décadas por todo mundo.

Mesmo em época de preconceito feroz e da temível organização racista Ku Klux Klan, os brancos queriam e exigiam ouvir o ritmo negro nas rádios e nos clubes.

Antes do *rock* a relação entre música e público tinha um cunho de sofisticação. Cantores como Frank Sinatra dificilmente aceitariam o novo estilo dançante e contagiante. Certa

ocasião ele soltou: “*Rock’n’roll* é a coisa mais brutal, feia e degenerada que eu já tive o desprazer de ouvir” (SUPERINTERESSANTE, out.2004, p. 82).

Inicialmente o *rock* e a rebeldia latente de seus seguidores estiveram à margem do seio da indústria cultural. No entanto, com o advento e amplo desenvolvimento dos *mass-media*, o estilo “*rock’n’roll* de ser” conquistou espaço permanente em todos os países do mundo.

Segundo Morin:

A particularidade de todo sistema de cultura de massa, da indústria cultural, e aqui mais especificamente das gravadoras, empresários, enfim, o comércio da canção, a particularidade de todo esse sistema é limitar a tendência dionisíaca, mas sem destruí-la, - a qual se limitará a certos recitais trepidantes e quebra-quebra -, a característica do sistema é sufocar a rebeldia latente – ou afundá-la em uma latência ainda mais profunda -, eliminar de qualquer maneira todas as manifestações explosivas, mas integrar e explorar as contribuições musicais rebeldes. Em suma, o sistema da cultura de massa esforçou-se para integrar a genialidade musical do movimento em benefício de seu dinamismo, desarmando o explosivo social.” (1973, p. 153).

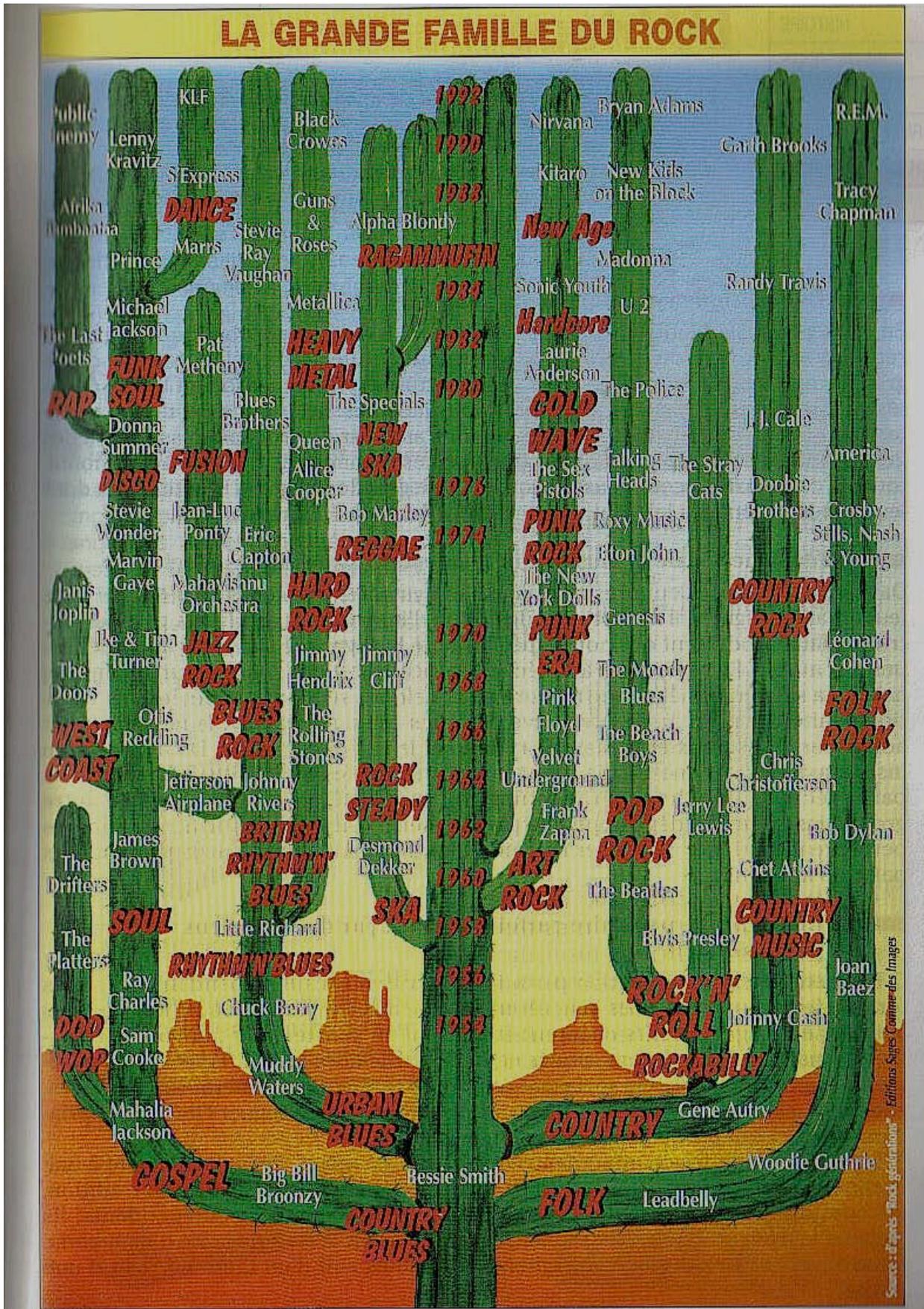
Dessa maneira, o sistema comercial que envolve toda indústria cultural da música, por sua própria necessidade de constante desenvolvimento, captou e trouxe para si toda a renovação do novo ritmo, satisfazendo não apenas o público adolescente e jovem, mas o adulto também.

De repente houve uma democracia musical por causa do *rock*. E ele se popularizou e foi palco de várias transformações sociais.

Nenhum outro ritmo criaria um estilo tão singular, influenciando modas, culturas e gerações inteiras, promovendo uma sintonia tão grande entre o jovem e a sociedade, sendo uma espécie de espelho de sua rebeldia e conflitos.

De forma concisa, demonstraremos no quadro abaixo as raízes do *rock’n’roll* e suas ramificações até o ano de 1992.

LA GRANDE FAMILLE DU ROCK



Source: L'Espresso - "Rock generations" - Editions Sages Commerciales Images

No Brasil, o *rock* foi interpretado pela primeira vez (em Inglês) pela cantora Nora Ney com “Ronda das Horas/*Rock Around the Clock*”, lançado em novembro de 1955 pelo selo Continental, ocupando o primeiro lugar na parada da Revista do Rádio.

Dessa época também se destacam os irmãos Tony Campello e Celly Campello, que abriram espaço para o *rock* em programas de rádio e televisão através de seus *hits* “Estúpido Cúpid” e “Banho de Lua”, dentre outros.

Outro precedente importante do *rock’n roll* brasileiro foi o tropicalismo dos universitários baianos dos anos 60, seguido da versão abasileirada do *rock* europeu dos Beatles, através do “iê iê iê” de Roberto Carlos e da Jovem Guarda, além de algumas variantes do ritmo agitado, tido como nova linguagem universal da juventude rebelde.

Interessante observarmos os aspectos sócio-culturais dessa época e de que forma os jovens se inseriam nela.

Segundo Dapieve:

Curiosamente, quem primeiro viu o *rock* como inimigo não foram os generais, mas os universitários. Num mundo estreitado pelo maniqueísmo esquerda/direita, não havia lugar para uma música que desse conta da complexidade do Brasil: quem não estava engajado em canções de protesto ou pesquisas ‘de raiz’ estava alienado, estava jogando contra. Gil e Caetano Veloso à frente, o Tropicalismo foi agrupando poetas (Capinam e Torquato Neto), outros músicos (Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão e Os Mutantes) e um maestro (Rogério Duprat) afinados tanto com a guitarra elétrica quanto o berimbau. Foram exatamente esses nomes que posaram na capa de LP-manifesto ‘Tropicália ou Panis et circencis’ (1968). Mesmo que nele a linguagem predominante não fosse o *rock* – havia samba e bolero -, a postura grupal era roqueira, sem dúvida. (2000, p. 15)

Porém, esgotadas as tentativas de competir com a qualidade do *rock* internacional de Beatles e Rolling Stones, a Jovem Guarda assiste sua decadência diante daquela geração.

Mesmo assim, muitos músicos brasileiros se esforçavam em combinar o *rock* estrangeiro à musicalidade típica brasileira.

Na década de 1970 vemos a fusão *rock-baião* por Raul Seixas, Novos Baianos, Alceu Valença e outros. Conforme a Enciclopédia da Música Brasileira:

Músicas de povos diferentes podem ter pontos em comum, embora se diferenciem justamente por características próprias; um bom exemplo é o fato de o *rock* e o *baião* terem pulsação rítmica muito semelhante – o *rock* tem muita influência rítmica do *baião*, em razão do sucesso mundial deste ritmo desde 1948. (1998, p. 685)

Ainda neste contexto surgem “Os Mutantes”. Sem fugir da linha roqueira dos “Beatles” e já assimilando os estilos musicais já existentes no país, o *rock* brasileiro estava prestes a tomar forma.

Segundo Dapieve,

os três discos gravados por Rita-Arnaldo-Sérgio-Liminha-Dinho, ‘A divina comédia ou Ando meio desligado’ (1970), ‘Jardim elétrico’ (1971) e ‘Mutantes e seus cometas no país do Baurets’ (1972), confirmariam o grupo como primeiro de *rock* brasileiro no sentido exato da expressão. (2000, p.16)

No entanto, somente na década de 80 é que o *pop rock* brasileiro começou a tomar corpo com sua cadência frenética e suas letras críticas ou sensuais, procurando não mais seguir os modelos vindos de fora, mas assinalar a presença do genuíno *rock* nacional.

Importante citar neste cenário musical brasileiro, o movimento que daria os contornos reacionários ao *BRock*, o *Punk*.

Seguindo o lema *do-it-yourself* (faça você mesmo) dos Sex Pistols e The Clash, as primeiras bandas *punks* brasileiras, AI-5 e Condutores de Cadáver, já ocupavam espaço, se não na mídia, em salões onde também roqueiros costumavam se reunir.

Por sua vez, o *rock* brasileiro passeava facilmente por esse estilo, aproveitando o jeito despojado de ser *punk*, as letras críticas e às vezes violentas, o ritmo acelerado.

A fonte do *rock n’roll* genuinamente nacional despontava nos cérebros poéticos de Cazusa, Lulu Santos, Raul Seixas, Arnaldo Antunes e Renato Russo, dentre outros.

Assim, o dilema de uma época marcada pelo constante sentimento de decepção com o futuro do país e pela insegurança emocional de alguns membros da nova “Geração Coca-Cola”, é retratado por grandes poetas e cantores que, muitas vezes, inseriam-se em bandas como Barão Vermelho, Titãs, RPM, Ira, Plebe Rude, Paralamas do Sucesso.

Dentre os notáveis representantes do genuíno *rock* nacional, destacamos um dos grupos que mais traduziu e ainda traduz o sentimento e o pensamento de grande parte daquela geração e da atual: a Legião Urbana.

Partimos do pressuposto (hipótese), porém, fundamentados em dados pelos quais nos permitem algumas deduções, que o *rock* é repleto de elementos persuasivos e participa diretamente da psique humana, observada nas formas comportamentais.

Nosso trabalho observa a potência manipuladora inserida no *pop rock* brasileiro motivada por uma das composições mais importantes da Legião: “Pais e Filhos”.

2.2 Marcas da contemporaneidade: o *rock* brasileiro e a mídia

Não falo como você fala, mas vejo bem o que você me diz.

(Eu Era um Lobisomem Juvenil, As Quatro Estações)

Quando especificamos que o *rock* brasileiro contém marcas da contemporaneidade e que, mesmo assim, não nos permite defini-lo como música contemporânea, mostramos a dimensão da contemporaneidade *in totum* enquanto natureza, contrapondo-se ao caráter específico (sem totalidade) e subsumido quanto a seu aspecto particularizante de popularidade.

Já a interpretação do termo, enfocando a Música Contemporânea, é fruto de uma aquisição cognitiva mais refinada no que tange às definições classificatórias de um gênero musical universalizado, que designa patamares para a sua classificação, incluindo da *Ars Antiqua* (Arte musical antiga) à Música Contemporânea ou de *avant-garde*, passando por fases que caminham da erudição do classicismo, da música de câmara à música concreta, hoje com programações digitalizadas, ditas analogamente, música de Vanguarda ou Contemporânea.

Seguindo a linha do “universal sem totalidade” encontra-se a música contemporânea popularizada.

Conforme Pierre Lévy (2001, p. 137), “universal pela difusão e de uma audição planetária, sem totalidade, já que os estilos mundiais são múltiplos, em via de transformação e de renovação constantes”.

Santaella (2003, p.31) enfatiza o importante papel dos artistas diante das inúmeras transformações que as novas tecnologias da comunicação têm trazido à vida humana.

O mundo contemporâneo musical está para o mundo contemporâneo globalizado, como este último está para o primeiro.

A modernidade requer a ubiquidade. A mídia tende a estar em todos os lugares, sem limites de espaços e tempos. A música inseriu-se nesse contexto com enorme facilidade, pois possui o mesmo caráter globalizante e transcultural.

Conforme Edgar Morin,

quando se trata de arte, música, literatura, pensamento, a mundialização cultural não é homogeneizante. Constituem-se grandes ondas transculturais que favorecem a expressão das originalidades nacionais em seu seio. Mestiçagens, hibridações, personalidades cosmopolitas ou biculturais (Rushdie, Arjun Appadura) enriquecem sem cessar esta vida transcultural. Assim, muitas vezes para pior, mas também com frequência para melhor – e isso sem se perder -, as culturas do mundo inteiro entrefecundam-se, sem saber, no entanto, que fazem filhotes planetários. (2003, p.352)

Podemos fazer um recorte dessa mundialização cultural, enfocando o *rock*, em especial o estilo *pop rock* brasileiro, em recorte territorial, como forte marca de nossa civilização midiática brasileira, pós-moderna.

Como produto de uma geração advinda do mundo tecno-industrial onde capitalismo e consumismo se misturam com arte, o *rock* exerceu transformações na cultura do homem, inserindo-se também como cultura midiática. Isso sem falar dos novos elementos tecnológicos que o *rock* adquiriu neste novo contexto cultural: seqüenciadores, samplers, sintetizadores geram novos sons e cores para suas canções.

Segundo Adriana Amaral:

O fator de socialização que a música apresenta possibilitou a constituição do *rock n'roll* como uma forma de manifestação cultural que transcende limites sociais, culturais e geográficos, ganhando a mente dos jovens a partir da década de 50, pipocando sua sonoridade nos mais variados cruzamentos do mundo. O mundo paradoxal, ambíguo e mundializado do *rock* o torna a música da contemporaneidade, fazendo-o facilmente passível de identificação, bem como servindo de totem de adoração a grupos de indivíduos. (2002, p.39)

Facilmente podemos traçar uma analogia entre a nova era midiática e o *rock* brasileiro, já que ambos se apresentam a partir de transformações e rupturas de paradigmas sócio-econômico-culturais.

Além disso, não há dúvidas de que o *rock* brasileiro contribuiu sobremaneira para uma mídia mais voltada aos interesses dos jovens.

Desde 1957, quando o primeiro *rock made in Brazil* apareceu, “*Rock and roll em Copacabana*”, de Miguel Gustavo, as rádios brasileiras se aperceberam do que isso significaria em termos de receptividade e audiência do público ouvinte.

Pouco a pouco, aliás, as rádios foram acordando para o mulatinho americano. No final da década de 50, até mesmo a Nacional de São Paulo reservava um espaço para o *rock'n'roll* e demais excentricidades: o programa “Ritmos para a juventude”, apresentado por Antônio Aguillar. Outro proto-DJ, Carlos Imperial, pilotava “Clube do rock” (na Tupi) e “Os brotos comandam” (na Guanabara). (DAPIEVE, 2000, p.13)

Contudo, mesmo no auge de seu aparecimento no país, beirando os anos 80, ainda existia perante as pessoas um certo ar de marginalidade em relação ao *BRock*. O movimento *punk*, com seu jeito agressivo de usar os cabelos e se vestir, também contribuía para essa visão.

Mas a imprensa brasileira foi generosa. Em 1982, o SESC Pompéia lançou o Festival *Punk* de São Paulo, conhecido como “O Começo do Fim do Mundo”, show com as bandas Olho Seco, Ulster, Cólera, Extermínio, Anarkoólatras e Inocentes. Após o espetáculo, o público era convidado a assistir vídeos e prestigiar o lançamento do livro “O que é *punk*”, do jornalista Antônio Bivar, editado dentro da coleção Primeiros Passos, da Brasiliense.

E assim, fomentava-se a divulgação de muitas bandas de *rock* brasileiro. Entre elas, o Aborto Elétrico (mais tarde dividida em Legião Urbana e Capital Inicial), Blitz, Barão Vermelho, Plebe Rude, Paralamas do Sucesso, dentre as que mais se destacaram.

Evidentemente a participação da mídia como elemento-chave de comunicação dessa nova vertente musical foi primordial para que a tendência *pop rock brasileira* se firmasse como estilo e moda, próprios do nosso país.

Segundo Dapieve (2000, p. 32) a presença de pessoas influentes na mídia colaboraram para a difusão do *BRock*. Dentre elas, o jornalista destaca: Ana Maria Bahiana, do jornal “O Globo” e da revista “Pipoca Moderna”, Jamari França, do “Jornal do Brasil” e Maurício Kubrusly, da revista “Som Três” e da rádio Excelsior FM, de São Paulo.

Os eventos e shows do *Brazilian Rock* encaixam-se perfeitamente na nova vertente midiática. O aniversário de 50 anos do *rock*, comemorado dia 13 de maio de 2004 e amplamente divulgado pelas mais diversas formas de comunicação midiáticas, comprovam o espaço que o *rock n’roll* conquistou e qual sua representatividade hoje para o Brasil e para o globo.

Assim, o estilo *pop rock* brasileiro encontrou e encontra na mídia, seja ela escrita ou falada, espaço propício para sua difusão, mesmo sendo produto de uma sociedade que carregou e carrega consigo o espólio deixado por anos de ditadura militar, tempos nos quais a arte, principalmente a música, no melhor estilo *rock’n’roll* nacional, não era bem recebida pelo poder político da época.

O hibridismo mídia-música e seu poder manipulador de massas ratificam ainda mais o que teóricos da comunicação já diziam há mais de 30 anos. O “modelo sócio-cultural do processo de persuasão decorre da idéia de que os efeitos dos veículos em geral são influenciados pelas interações sociais que um membro do grupo mantém com seus companheiros”. (DE FLEUR, 1971, p.184).

No caso do *rock* brasileiro e da mídia essa interação ocorre de forma a conquistar o público-alvo: jovens sedentos por mudanças, tanto pessoais quanto políticas. E o *rock* nacional

transformou-se na tradução mais poderosa para a juventude que estava escrevendo a história do país naquele momento.

2.3 A Legião Urbana



Queríamos chocar e chocamos. Nesse momento, começamos a virar lenda em Brasília.

(Renato Russo)

Parece que a frase do estadista romano Júlio César “*Urbana Legio Omnia Vincit*” (Legião Urbana a Tudo Vence), escolhida por Renato Russo para compor a *Legião Urbana*, já previa o futuro de um dos mais significantes símbolos da geração *pop rock* brasileira da década de 80 até os nossos dias.

Formada inicialmente em 1982 por Marcelo Bonfá (bateria), Renato Russo (baixo), Paulo Paulista (guitarra) e Eduardo Paraná (teclado), a Legião Urbana surge no cenário brasiliense como uma das bandas mais amadas e, ao mesmo tempo, mais odiadas de Brasília. Amada pelo excesso e odiada pelo mesmo motivo.

Excesso inspirado nas bandas de ritmo pesado e letras críticas do *punk-rock* de Sex Pistols, Ramones e Richard Hell and The Voidoids, a Legião ganhava espaço, tempo e voz numa época em que o país entrava numa fase conturbadora, tanto politicamente quanto musicalmente. Principalmente neste sentido começa a existir uma transformação nos estilos musicais brasileiros. O *rock* nacional não cabia dentro da tão elitista MPB.

Sobre o jovem *rock* brasileiro, Renato Russo, aqui como jornalista, fez um *press release* certo para a imprensa sobre o festival de *rock* ocorrido no auditório da ABO (Associação Brasileira de Odontologia).

(...) Um movimento original e anárquico que pretende acabar com os falsos modismos. É a moda levada ao extremo: antimoda, antiestética, antitudo. Mas aqui é bem mais fácil controlar a juventude oferecendo a válvula de escape ideal e não uma música que faça todos pensarem e questionarem as hipocrisias construtivas de uma sociedade falsa, à beira da autodestruição atômica. Há-há. Música discoteca não fala desse feito. E a música popular brasileira parece estar mais preocupada com cama e mesa e a sensação das cordilheiras. E o pessoal que faz letras espertas não gosta de tocar *rock* no Brasil. O que fazer? Será que estão todos satisfeitos? *Rock* é uma atitude, não é moda. É música da África. Não é música americana. Tem no mundo inteiro. (DAPIEVE, 2000, p. 57)

Neste momento, a banda já havia se reestruturado. Paulo Paulista e Eduardo Paraná deixariam o grupo naquele mesmo ano (1982) e entraria o guitarrista Ico Ouro Preto, que em março de 1983 deixaria o grupo, tomando seu lugar, o até então fã da banda, Dado Villa-Lobos.

Em 1984 Bonfá convida Renato Rocha para tocar baixo na Legião Urbana, formando, assim, um quarteto.

A partir do primeiro disco “Legião Urbana”, em janeiro de 1985, a banda explode como porta-voz da juventude e do *new style rock* brasileiro da conturbada geração anos 80.

Em dezembro de 1988 Renato Rocha deixa a banda e Renato Russo assume novamente o baixo. Assim a Legião permaneceria até a morte deste último.

Conforme entrevista realizada com Dado Villa-Lobos, especialmente para esta dissertação:

na verdade a idéia da Legião Urbana, a idéia do Renato e do Bonfá, seria que eles fossem um núcleo, os dois, no qual eles chamariam várias pessoas para interagir musicalmente com elas, as mais diversas possíveis. Era deixar o projeto mais amplo, não só uma banda de rock fechada, naquela estrutura de banda de *rock*, mas deixar a idéia musical mais ampla e aberta, entende? Só que não dá muito certo isso, né... Dentro do que se conhece como a música *pop* hoje, não é assim que funciona... (VILLA LOBOS, 2003)

Aglutinadores de multidões, a Legião Urbana fez história desde seu primeiro show em 1982, na cidade de Patos de Minas (MG). No final do show, a banda foi parar nos braços da polícia local.

Plebe Rude, outro grupo brasileiro, também estava presente no evento. Ambas as bandas foram muito bem recebidas pelos roqueiros do lugar, mas nem tanto pelos políticos do mesmo.

Época do governo Figueiredo e ainda com muitos resquícios da ditadura militar, a repressão ainda vigente não agüentaria ouvir a irônica “Que país é este?” (*Nas favelas, no Senado, sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição, mas todos acreditam no futuro da Nação*), da Legião Urbana ou “Vote em branco” (*Imagine uma eleição onde ninguém fosse eleito/ Já estou vendo a cara do futuro prefeito/Vamos lá, cara, seja franco/ Use o poder de seu voto/ Vote em branco*), da Plebe Rude.

Ao descerem do palco havia uma fila de policiais esperando os músicos rebeldes de Brasília.

Após este, outros tantos episódios estranhos e violentos aconteceriam com a banda. Dentre eles, o de Brasília, em 1986, no estádio Mané Garrincha, onde 60 pessoas foram detidas, ocorrendo 385 atendimentos médicos e 64 ônibus depredados, e o da Ilha Porchat na cidade de São Vicente, em 1995, no último show da banda, quando Renato cantou durante 45 minutos deitado, em protesto contra algumas pessoas que tinham jogado latas de cerveja no palco.

Além desses fatos, a banda suspendeu por diversas vezes suas apresentações em shows e gravações devido a problemas relacionados com o Renato: o corte dos pulsos, as drogas, o tratamento delas e a fatal AIDS.

O fato é que, entre tantas harmonias e contrastes, quedas e levantes na vida da Legião Urbana, a banda conseguiu atingir em cheio a mente, o coração e por que não, o comportamento do jovem brasileiro.

A banda não se assemelhava a nenhum outro grupo de *rock* da época.

Na opinião do empresário Rafael Borges, que assumiu a função a partir do álbum lançado em 1987, *Que país é Este 1978/1987*, “definitivamente, não era entretenimento. Havia uma proposta artística, de comportamento e de ética que não obrigava a banda a se submeter à prática comercial do trabalho no show *bizz* brasileiro.” (BIZZ, 2001, p.21)

Enfocando desde temas universais como amor, esperança, família, até temas relacionados à realidade pessoal do jovem como drogas, discriminação e o próprio momento histórico do Brasil, a Legião Urbana conquistou uma parcela significativa da juventude da época.

Questionado sobre o modo de composição do grupo, Dado responde:

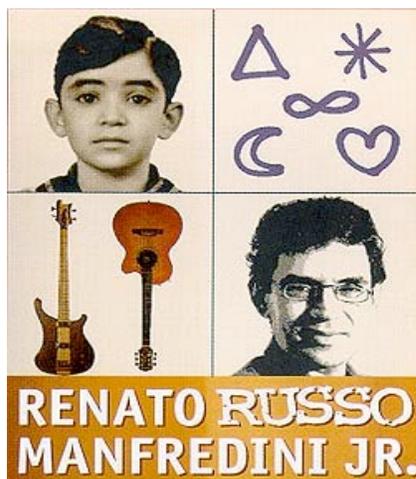
nós fazíamos as músicas primeiro e discutíamos sobre o que podia falar isso, sobre isso ou aquilo, o que está acontecendo aí. A gente sempre conversava muito dentro do estúdio (...) A verdade é que ele (Renato) encaixava as palavras com perfeição na melodia, na música, o que não é fácil de fazer. (VILLA LOBOS, 2003)

Sem dúvida nenhuma, a história da Legião Urbana se confunde com a própria história do *rock* nacional.

Diariamente a mídia entoava os sucessos da banda, ressuscitando através de suas músicas, os ideais de uma época e de uma geração ainda presente.

Devendo parte deste sucesso à força abrangente da mídia e ao poder persuasivo de suas letras e de todo aspecto rítmico-melódico das músicas, caminhamos sem Renato, mas com a certeza de que vive através de suas composições.

2.4 Renato Manfredini Júnior, o Renato Russo



Consegui meu equilíbrio cortejando a insanidade.

(Sereníssima, V)

Resultado dos sobrenomes do filósofo Jean-Jacques Rousseau, do pintor Henri Rousseau (ambos franceses) e do pensador inglês Bertrand Russel, Renato Manfredini Jr., o Renato Russo, parecia saber de sua vocação, onde experiência pessoal, filosofia e arte provocavam fascínio, admiração e arrebatamento nos milhares de jovens brasileiros em relação àquele que seria um dos principais ícones do *pop rock* deste país na década de 80 até o atual milênio.

Segundo Dapieve:

Na verdade, Renato Russo seria mais que um sobrenome artístico. Se aproximaria de um personagem, de um heterônimo. Tanto que, no começo da carreira da Legião Urbana, Renato Manfredini Jr. era quatro anos mais velho que Renato Russo. Para a 42th Street Band de Eric Russell, Renato Manfredini Jr. escreveu a biografia, pensou na obra, bolou capas para os discos. Parecia uma banda de verdade. Era um ensaio. Quando, em 1977, aos 17 anos, ele simultaneamente ficou curado da epifisiólise, passou no vestibular para jornalismo no Centro de Ensino Universitário de Brasília (Ceub) – pelo qual se formou mas nunca foi pegar o diploma – e tomou conhecimento do movimento *punk*, passou da teoria à prática. Com louvor. (2000, p.25-26)

Compositor, cantor, baixista e letrista da Legião Urbana, o “Júnior” de seu pai Renato e de sua mãe Maria do Carmo, não seguiria a carreira de jornalista, mas seria notícia de muitos jornais daquela década e das vindouras.

Renato, que já tinha morado em Nova York com a família durante sua infância, lecionaria Inglês na Cultura Inglesa em sua juventude. O domínio da língua aguçou ainda mais seu gosto pelo *rock*.

Seus primeiros ídolos musicais foram Beatles, Elvis Presley e Bob Dylan. Depois, numa fase mais *punk-rock*, Renato seguiu inspiração com Sex Pistols, The Clash e Ramones.

Foi nesta época, no final da década de 70, que Renato conheceu o guitarrista André Pretorius e o baterista Felipe Lemos. Juntos eles formariam o Aborto Elétrico, “embrião” da Legião Urbana e do Capital Inicial, outro significativo grupo do *rock* verdadeiramente nacional.

Conforme a explicação de Renato Russo “Aborto Elétrico era uma referência a um cassetete usado pela polícia do Distrito Federal que, posto em ação para dissolver uma manifestação em 1968, induzira uma jovem grávida ao aborto”. (DAPIEVE, 2000, p. 40).

Algumas músicas do Aborto Elétrico foram posteriormente gravadas pela Legião. Dentre elas “Geração Coca-cola” e “Conexão Amazônica”

Quando o Aborto Elétrico se desfez, entre 1981 e 1982, Renato, ainda estudante de jornalismo, transformou-se no Trovador Solitário.

Sozinho, acompanhado apenas do violão, cantava suas próprias canções, como “Eduardo e Mônica”, “Química” e “18 e 21” (futura “Eu Sei”), abrindo shows de bandas.

Mesmo apresentando-se para uma platéia de *punks*, Renato era muito respeitado. Ainda que com um estilo *folk-urbano* de “Eduardo e Mônica” como em “Quem um dia irá dizer/ que existe razão/ nas coisas feitas pelo coração/ e quem irá dizer/ que não existe razão”, ou nas

palavras certas de “Eu sei”, “Sexo verbal não faz meu estilo/ Palavras são erros e os erros são seus/ Não quero lembrar que eu erro também/ Um dia pretendo tentar descobrir/ Porque é mais forte quem sabe mentir/ Não quero lembrar que eu minto também/ Eu sei”, ele conseguia impressionar o público jovem presente.

Com linguagem simples, ao mesmo tempo cotidiana, sem deixar de ser trabalhada com e como arte, Renato Russo começava a sedimentar seu estilo e sua consagração diante do público jovem brasileiro.

O Trovador Solitário permaneceu no estado “solitário” apenas por alguns meses. Em 1982, Renato chamou o baterista Marcelo Bonfá. Posteriormente, ambos chamariam o guitarrista Eduardo Paraná. (As diversas formações do grupo estão explanadas no capítulo anterior).

De fato, Renato Russo era considerado o irmão mais velho daquela irmandade de jovens, um tanto quanto perdidos, participantes de um contexto sócio-histórico bastante perturbador, onde a democracia estava tentando firmar os pés e os pais, vindos de uma geração de ditadores e repressores, não compreendiam os jovens da década de 80 e não sabiam como lidar com a liberdade, já diferente da “Paz e Amor” pregada pelos *hippies* na década de 70.

Conforme declarações de Eduardo Villa-Lobos a respeito de Renato:

ele ao mesmo tempo, junto à turma de Brasília, era aquele cara mais velho, tratado como tal, muito inteligente, informado, perspicaz e tudo e tratado como assim ‘ah, o irmão mais velho, ele vai indicar o líder, ele vai indicar o caminho’, entendeu. Acho que é isso, o respeito vinha daí, de ele ser a pessoa mais velha e ser uma pessoa de confiança e confiante. (VILLA LOBOS, 2003)

A pergunta que se faz é: por que Renato tornar-se-ia um aglutinador de multidões? Ele não era considerado bonito pelos padrões sociais de beleza e raramente aparecia na mídia, até então. A resposta para esta questão não é tão simples, mas tentamos encontrá-la, não apenas

observando sua personalidade e o que ela representou para a juventude brasileira, mas perscrutando a maneira pela qual essa mesma personalidade exerceu e exerce fascínio, tanto no público jovem quanto adulto, até os dias atuais mediante suas composições.

É notório de todo o público brasileiro, fãs ou não da Legião Urbana, que Renato Russo teve uma vida bastante conturbada. Usou drogas, teve muitas crises de bebedeira e chegou até a cortar os pulsos em 1984.

Embora tivesse talento e a admiração de todos que o cercavam, Renato era um cara depressivo. “Eu só fui feliz na infância”, disse ele a sua mãe, momentos antes de morrer. Um dos motivos disso era que Renato se achava o feio no meio de um grupo formado, na sua maioria, por jovens bonitos. Franzino e meio desengonçado, ele não aceitava sua aparência. “Era uma situação bem difícil. Todo mundo gostava dele, mas ele tinha esse complexo. Se achava o patinho feio da turma”, revela Ico. (SHOWBIZZ ESPECIAL, out. 1997, p. 4-5)

Suas crises de depressão constantes ecoavam diretamente em cima do palco. Não raro Renato se atrasava para o início dos shows ou ocorria alguma coisa com o público ou entre o público e ele, ou entre a banda e ele ou entre ele e ele mesmo. Haja vista os eventos ocorridos no estádio Mané Garrincha e no show da Ilha Porchat.

Quanto à questão de sua sexualidade, Renato foi bastante discreto. Confessou para a mãe aos 18 anos ser homossexual, mas publicamente apenas aos 29.

Numa entrevista concedida a José Augusto Lemos, Renato declarou:

Eu precisava me assumir há muito tempo...Mas fica aquela coisa, filho de católico, ‘você é doente’ etc., etc. (...) ‘Pô, eu sou um cara legal, eu não posso ser doente...’ Eu sou assim desde que eu me lembro, desde os 3, 4 anos. Eu sempre gostei de meninos. (SHOWBIZZ ESPECIAL, out. 1997, p. 5).

Após a insistência de amigos e da família, em 1990 Renato Russo ficaria internado numa clínica de desintoxicação, onde só sairia após ter colocado fogo na mesma. O motivo foi a proibição da clínica em permitir que Renato tocasse para outros pacientes na festa de fim de ano.

Ainda nessa mesma clínica Renato viria a descobrir a realidade que mudaria para sempre o rumo de sua história e da Legião: o vírus HIV.

Renato confidenciou o fato apenas às pessoas mais íntimas. Apenas sabiam de sua doença o pai, o empresário Rafael, sua amiga Denise Bandeira e os companheiros de banda, Dado e Marcelo. O segredo seria mantido até sua morte.

Seis meses antes deste episódio, em 4 de julho de 1990, o Brasil perdera outro poeta: Cazuza. Nesse dia a Legião Urbana apresentou-se no Hipódromo da Gávea para a turnê “As quatro estações”. Quando Renato subiu no palco cerca de 60 mil pessoas o assistiam.

E foram com essas palavras que ele homenageou outro ídolo do *rock* brasileiro:

Oi, eu sou o Renato. Signo de Áries, mais ou menos 30 anos. Gosto de Billie Holiday e Rolling Stones. Gosto de beber pra caramba. De vez em quando um *milkshake*. Gosto de meninas, mas também gosto de meninos. Todos dizem que sou meio louco. Sou roqueiro, um letrista, mas alguns dizem que sou poeta. (...) Ele, signo de Áries, mais ou menos 30 anos. Ele gosta de Billie Holiday e Rolling Stones. Ele é meio louco, gosta de beber pra caramba. Cantor e um grande letrista. Eu digo: ele é um poeta. Todos da Legião gostariam de dedicar o show ao Cazuza. (DAPIEVE, 2000, p. 118)

E assim a Legião começou com “Há tempos”, “parece cocaína, mas é só tristeza, talvez tua cidade, muitos temores nascem do cansaço e da solidão...”.

No entanto, neste mesmo show, outro problema com a platéia. Houve um tumulto entre turmas e na confusão muita areia foi jogada no palco. Nos bastidores Renato gritava aos presentes que não tinha ido dar show para animais.

Ainda na divulgação de “As quatro estações”, outro triste episódio ocorreu em Poços de Caldas quando Renato, após ter utilizado uma dose exagerada de cocaína, passou mal e foi obrigado a deixar o palco. A reação da platéia foi de depredar o ginásio.

Enfim essa relação amor-ódio entre Renato e o palco e entre Renato e a platéia pareciam estar intrinsecamente ligados e naquela fase da vida do cantor, os maus acontecimentos tendiam a piorar ainda mais seu estado emocional.

Conforme relatos de seu companheiro de palco, Dado Villa-Lobos, “Era muito triste ver que apesar da doença diagnosticada ele continuava a se autodestruir, bebendo, se drogando. Isso era chocante, fazia muito mal a todos nós. (...) Nós conversávamos sobre isso, mas ele estava ou completamente alucinado ou completamente de ressaca.” (DAPIEVE, 2000, p. 134).

Rafael Borges, empresário do grupo a partir do álbum “Que país é este 1978/1987”, declarou que

Renato fazia shows belíssimos, apesar do Cointreau, apesar do Lexotan (...) Ele se preocupava não só com sua saúde, mas com seu estado de espírito porque identificava nele um comportamento comum aos grandes astros, não só os do *rock*, como Elvis Presley e Janis Joplin: “Milhões me querem, mas eu estou sozinho em meu quarto.” Era uma nova versão, negativa, do Trovador Solitário (DAPIEVE, 2000, p. 135).

Em sua carreira solo Renato Russo apresentou-se também como intérprete. Em 1994 gravou “The Stonewall Celebration Concert”, um CD com um repertório bem selecionado de músicas em Inglês, que trouxe nas últimas páginas do encarte nomes e endereços de várias organizações, movimentos e entidades com os mais variados fins, tendo como título “Para ajudar ou pedir ajuda”. Parte dos *royalties* obtidos com a venda deste CD foram doados para a campanha do sociólogo Betinho: “Ação da Cidadania Contra a Fome e a Miséria”.

Em 1995 foi a vez do CD “Equilíbrio Distante” onde, também sozinho, interpretou belas canções italianas. Na última página do encarte o trecho de um poema de Michelangelo Buonarroti (1532) parecia traduzir os últimos momentos de Renato em vida: “*Vivo della mia morte e, se bem guardo,/ Felice vivo d’infelice sorte*” (Vivo da minha morte, e se olho bem,

feliz vivo de infeliz sorte). O CD repercutiu de maneira surpreendente, proporcionando à música italiana uma nova valorização no Brasil.

Outras obras, “O último solo”, em 1997, “Renato Russo”, em 2000 e a mais recente “Renato Russo Presente”, em 2003, todas póstumas, mostram o intérprete Renato passeando por diferentes letras, línguas e estilos musicais que vão desde a tradicional “Gente Humilde” (Garoto, Chico Buarque, Vinicius de Moraes) até o sucesso da Jovem Guarda, “A Carta” (Benil Santos, Raul Sampaio), gravada em 1992 em parceria com o tremendão Erasmo Carlos a convite deste último.

Apesar de sua popularidade e de seu poder de persuasão diante da geração da época, Renato não gostava da idéia messiânica que algumas pessoas lhe insinuavam. “Um belo dia, o público vai descobrir que o seu ídolo tem pés de barro, e é uma coisa muito dolorosa porque messias não existem. (...) Se eu realmente estivesse num caminho messiânico, teria controlado aquele show.” (DAPIEVE, 2000, p. 100 e101).

Em 11 de outubro de 1996 o *rock* brasileiro perde, além do criador de músicas atemporais, o catalisador e aglutinador de milhões de jovens que vivenciaram a década de 80 e as posteriores.

O moço vindo de Brasília, carregando o sonho de ter uma banda, cantou o retrato do país (“Nas favelas, no senado, sujeira pra todo lado... Que país é esse?”), o amor (“É preciso amar as pessoas como se não houvesse o amanhã”), a falta de amor (“Sempre precisei de um pouco de atenção”), a dor (“Tudo é dor e toda dor vem do desejo de não sentirmos dor”) e foi capaz de provocar uma catarse coletiva em cada show que fazia. Mas dessa vez seu ser pedia silêncio. “Estou em paz, mãe. (...) Tudo o que eu fiz de certo ou errado na minha vida já conversei com Deus”. (DAPIEVE, 2000, p. 166)

Renato Russo deixou, sem dúvida, um precioso legado que ultrapassa o tempo e o espaço e transpõe gerações. Além de suas letras arrebatadoras, resta-nos a mensagem, sempre escrita em seus autógrafos: “Força sempre!”.

2.5 O papel da mídia como mediadora entre a Legião e o público jovem

Não deixaremos que se esqueça que somos nós mesmos desde '78, rótulos ou não-rótulos; new-wave, punk ou no-wave. O que acontece? A quem estamos enganando? Qual o verdadeiro papel do artista, numa cidade como Brasília, a nossa cidade? Qual o papel da imprensa, do público?

(Renato Russo)

Quando as pessoas ouvem músicas através do rádio, há uma espécie de humanização deste objeto, “muitas vezes levada às raias do fetichismo, dando-lhe um caráter de feitiçaria tecnológica.” (TINHORÃO, 1981, p.106).

Como já foi dito anteriormente, a mídia influenciou sobremaneira a difusão do *rock* brasileiro, principalmente entre os jovens da década de 80. Com a Legião Urbana não podia ser diferente. Detentora de um poder persuasivo perante seu público, ela conseguiu abocanhar boa parte da mídia, mesmo sem se render aos seus caprichos de mercado.

As músicas da banda, tocadas em todas as rádios a partir do primeiro disco “Legião Urbana” (1985) até os dias atuais, exerceram e exercem tamanha influência na juventude brasileira que nos perguntamos qual seria o ponto de equilíbrio entre a mídia provocadora desse sucesso, através das sucessivas apresentações musicais em sua programação, e o poder discursivo presente nas harmoniosas letras e melodias da banda.

O porta-voz da Legião Urbana perante a mídia era Renato, que concedeu diversas entrevistas, dentre elas ao Jornal do Brasil, ao Jornal da Tarde, ao Correio Braziliense e às Revistas Bizz e Showbizz. Destacamos estas como referências do *rock* nacional a partir de 1985 até o início dos anos 90.

Renato Russo não tinha exatamente uma relação perfeita com todos os tipos de mídia. Segundo Dapieve (2000), a Legião, na pessoa de seu mediador, não concedia entrevistas nem para a Veja nem para a Folha de São Paulo.

Em algumas declarações, Renato alfinetava os colegas de formação quando se sentia ofendido por seus comentários. Eis o trecho de uma delas realizada por Marcelo Fróes e Marcos Petrillo ao tablóide musical Internacional Magazine:

porque aqui no Brasil o que acontece é que não se faz reportagem, se faz crítica de música. Então, de repente você é o artista e eu vou te entrevistar, sabe... isso eu sinto e já falei com todo mundo... já sentei no chão com Caetano Veloso, pra ficar me lamentando... a gente na casa da Regina Casé, ele me falou: “Renato, não liga não, o Ney fala isso, o Tom Jobim fala isso, a Paulinha Toller fala isso, todo mundo fala isso...”. Isso se resume a quê? O jornalista está na verdade competindo com você, tipo assim: “você está com esse disco e tudo, mas eu tenho muita informação e eu sei que lá fora se faz uma coisa muito melhor, isso o que você está fazendo aí é um cocô.” É uma cultura do ressentimento, eu não diria nem que é inveja. Inveja é uma coisa muito forte, é ressentimento... (RUSSO, 1994)

A personalidade de Renato e fatos ocorridos em palco, quando Renato interrompia os shows para chamar a atenção de fãs ou da própria banda, provavelmente contribuíram para que alguns jornalistas criassem a imagem de um artista intempestivo e de difícil acesso.

Como exemplo, podemos citar a resposta que Renato deu ao jornalista Tarik de Souza, do Jornal do Brasil, quando, em 1986, este o chamou de neo-Jerry Adriani, num de seus artigos:

Olha, eu acho o Tarik um cara superlegal, mas ele entende é de MPB. Uma coisa que me irrita um pouco são pessoas de determinadas áreas falando de áreas que não são delas. Eu não entendo nada de MPB (...), eu não posso me meter a fazer crítica do disco do Moreira da Silva. O Tarik não tem base pra falar de *rock*. (DANTAS, 1999)

Por outro lado, Renato manteve amizade com muitos jornalistas. Dentre eles destacam-se na sua trajetória: José Emílio Rondeau, que deu o pontapé inicial para a carreira da Legião como produtor de seu primeiro disco, a esposa Ana Maria Bahiana, cuja amizade

nasceria e se prolongaria por muitos anos, além de Marcelo Fróes, Maurício Valladares e o autor de sua biografia e de vários trabalhos sobre o *rock* brasileiro, Arthur Dapieve.

A mídia radiofônica foi a mais ativa e influente do sucesso legionário, a que mais apostou na influência que um grupo de *rock* brasileiro podia exercer numa geração toda e nas vindouras.

Seguindo a nova onda do *rock'n'roll* brasileiro, já no mesmo ano de lançamento do primeiro disco “Legião Urbana” (1985), a Rádio Fluminense FM tocou suas músicas que, posteriormente, iriam ser sucesso nacional como *Geração Coca-Cola* e *Ainda é cedo*. Renato também concedeu várias entrevistas para a Transamérica FM sobre a banda.

Quanto à televisão, o grupo definitivamente não se enquadrava nos programas de entretenimento, fator importante em suas programações, cuja principal finalidade era (e ainda é) a audiência.

Também não se submetia aos apelos comerciais decorrentes do novo modelo capitalista e neoliberal que estava sendo criado pelos meios de comunicação da época.

A Legião Urbana, de uma certa forma, representava, não apenas uma crítica à maneira como a televisão retratava a música brasileira, mas também a toda sua forma de apresentação perante o público.

Na faixa multimídia interativa presente no CD “Renato Russo – O último solo”, Renato descreve a função de seu trabalho dentro da mídia televisiva:

Eu acredito que mesmo a Xuxa, por exemplo, por ela falar determinadas coisas de uma determinada maneira, não é a mesma coisa que eu ou o Cazuzu ou mesmo o Chico Buarque... A cobrança vai ser diferente. Então, eu sinto que eu tenho que tomar cuidado com isso. Se o meu trabalho fosse uma pouco mais leve, se fosse uma coisa mais de entretenimento e não de informação como eu gosto de acreditar que é, talvez... mas na verdade as pessoas se identificam com o que eu falo porque eu falo do

universo interior das pessoas, o meu universo interior. Aí isso realmente pode embolar o meio de campo. Mas até agora tem dado certo. (RUSSO, 1994)

A Legião participou poucas vezes em programas da TV. Dentre eles podemos citar o Programa do Chacrinha, em 1990 (aliás o “Velho Guerreiro” achava que a voz de Renato parecia com a de Jerry Adriani); o Programa Livre do SBT em 1994, por ocasião do lançamento do 6º álbum “O descobrimento do Brasil”; o Programa Acústico MTV, com o CD “Legião Urbana – Acústico MTV”, em 1992, cujo lançamento sairia apenas em 1999.

Nesse mesmo CD, no final da faixa 5 (*Hoje a noite não tem luar*) Renato Russo, apesar de tentar manter-se longe das tentações mercadológicas, convoca os fãs legionários a ajudá-lo, comprando o novo disco “V”. Em certa ocasião ele diz: “É assim, enquanto o disco não chegar a 250, 300 mil a gente não vai fazer show. Senão vai ficar um bando de gente lá: ‘Toca Ainda é cedo!’ . A gente não, a gente quer tocar as músicas novas. Aí se já for platina duplo e ninguém gostar do disco, aí tudo bem.” (RUSSO, 1992).

Na mídia escrita foram destacadas especialmente as notícias sobre os quebra-quebras dos shows, a irreverência de Renato e tudo que permeava sua vida ou sua personalidade. Exceto as revistas especializadas, como a Bizz e a Showbizz, por exemplo, os jornais não tiveram a preocupação em explorar as músicas da Legião Urbana.

No atual contexto sócio-cultural-midiático, com o desenvolvimento do “ciberespaço” e seus *homepages* e *blogs*, assim como a invenção de variados *meios* que facilitam cada vez mais a comunicação entre indivíduos, o *rock* brasileiro, aqui representado pela banda Legião Urbana, ganhou um novo enfoque e amoldou-se tranqüilamente às exigências dos fãs, tanto dos novos quanto de gerações anteriores.

A identidade “Cibercultura – Legião” talvez possa ser justificada pela relação de inúmeras controvérsias que ambos carregam.

Segundo Pierre Lévy:

Um dos melhores sinais da proximidade entre esse mundo da cultura e os coletivos inteligentes é seu compromisso (de princípio) de colocar o poder entre parênteses. O ideal da inteligência coletiva não é evidentemente *difundir* a ciência e as artes no conjunto da sociedade, desqualificando ao mesmo tempo outros tipos de conhecimento ou de sensibilidade. É reconhecer que a diversidade das atividades humanas, sem nenhuma exclusão, pode e deve ser considerada, tratada, vivida como “cultura” (...). Em consequência, cada ser humano poderia, deveria ser respeitado como um artista ou um pesquisador numa república de espíritos. (LÉVY, 1996, p.120)

Existem milhares de *sites* na Internet que trazem em seu conteúdo histórias, biografias, músicas, entrevistas, curiosidades dentre outros itens e *links*, cujo objetivo principal é satisfazer os visitantes, legionários ou não, fornecendo todas (ou quase todas) as informações sobre seus ídolos, inclusive produtos mercadológicos.

O “osoprododragão”, um dos sites oficiais da Legião Urbana, com 18 mil fãs cadastrados, recebe diariamente cerca de 800 visitas, mais ou menos 25 mil visitas por mês e, segundo o organizador do *site*, Eduardo Toledo (2004), a maioria tem menos de 18 anos.

De fato, a presença midiática é fator importante para a divulgação das bandas nacionais. De qualquer maneira, a Legião Urbana, seguiu sua trilha, sem necessariamente ter seu constante apoio, principalmente na fase inicial.

Hoje em dia, a incessante apresentação das músicas, com suas letras e melodias atemporais, em todas as rádios brasileiras, e o contínuo lançamento de CDs, DVDs, revistas, camisetas e tantos produtos de mercado, confirmam a Legião como uma das maiores bandas de *rock* brasileiro de todos os tempos.

2.6 “As Quatro Estações”



*É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã,
porque se você parar pra pensar na verdade não há.*

(Pais e Filhos, As Quatro Estações)

Antes de “As Quatro Estações” (porque demorou exatamente um ano para ser finalizado), ser lançado, em novembro de 1989, ninguém poderia imaginar que um ano de trabalho árduo fosse valer tanto a pena.

Produzido por Mayrton Bahia, o disco teve 450.000 cópias vendidas por antecipação. Hoje mais de 2 milhões de cópias estão distribuídas entre os fãs da banda.

A dificuldade de Renato em compor naquele ano deve-se às suas más lembranças do fatídico show em Brasília um ano antes. Conforme o próprio Renato, as letras do disco demoraram a sair “porque eu tinha que tirar Brasília do meu sistema”. (DAPIEVE, 2000, p. 101)

Sem dúvida, “As Quatro Estações” tinha um ar excepcionalmente poético, mais ainda do que os três trabalhos anteriores. O disco era o preferido de Dado, apesar de não ser o de Renato e Bonfá, que gostavam mais do “V” (DAPIEVE, 2000).

Destacamos aqui alguns dos versos de cada uma das 11 faixas do disco: “Disciplina é liberdade, compaixão é fortaleza, ter bondade é ter coragem” (Há tempos); “Tudo é dor e toda dor vem do desejo de não sentirmos dor (Quando o sol bater na janela do teu quarto); “the scented taste that still my tongue is wrong that is set but not undone” (Feedback for a dying friend); “E você estava esperando voar, mas como chegar até as nuvens com os pés no chão” (Eu era um lobisomem juvenil); “É o bem contra o mal e você de que lado está? (1965 – Duas tribos); “Já não sei dizer se ainda sei sentir, o meu coração já não me pertence.” (Maurício); “Eu canto em Português errado, acho que o imperfeito não participa do passado” (Meninos e meninas); “Quando não está aqui, tenho medo de mim mesmo” (Sete Cidades); “E fiquei tanto tempo duvidando de mim por fazer amor fazer sentido.” (Se fiquei esperando meu amor passar); e o refrão atemporal “É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã, porque se você parar pra pensar na verdade não há.” (Pais e Filhos).

Milhares de pessoas assistiram à turnê nacional de “As Quatro Estações”. Dentre os shows destaca-se um, ocorrido do Rio de Janeiro, onde foram vendidos 40 mil ingressos. Os organizadores, não conseguindo conter a multidão do lado de fora, abriram os portões para mais 20 mil legionários, ansiosos por ouvirem e verem a Legião Urbana.

Nessas “estações”, Renato soube como ninguém escrever versos de cunho espiritual, sem parecer pregador religioso, traduzir poesias que lia e as musicalizava, sem ferir as obras originais, e resumiu sua biografia em vários trechos musicais, sem precisar escrever um livro.

2.6.1 “Pais e Filhos” em “As Quatro Estações”

Escrita em 1988, faixa 2 do disco “As Quatro Estações”, “Pais e Filhos” foi composta numa época de transição da banda. Renato Rocha (ou Negreti) havia saído há pouco do grupo e os três integrantes, Renato, Dado e Bonfá, acabavam de se tornar pais.

O filho de Renato tinha nascido em março daquele ano. O cantor não falava muito sobre o assunto. Conforme a revista Flashback (out. 2004, p.44), Giuliano teria sido fruto de um relacionamento dele com uma fã que morrera pouco tempo depois do nascimento do filho.

Em declaração publicada no JB de 4 de novembro de 1989, Renato afirma: “Eles (seus pais) sempre me deram força e olha que eu sou uma pessoa difícil... Não sou exatamente *normal*, bebo muito, faço *rock’n’roll*, sou pansexual. E eles me respeitam numa boa”. (DAPIEVE, 2000, p. 138).

Na entrevista concedida a esta pesquisadora, em pergunta se os membros do grupo tinham alguma intenção aos escreverem “Pais e Filhos”, Dado respondeu:

Sim. Falar desse novo momento, essa nova etapa da vida de cada um. Onde, ao mesmo tempo, que você é um filho, você também passou a ser um pai. Então, é isso. Todos tinham acabado de ter filhos. *Pais e Filhos...* e é o nome também da revista de gestantes, *Pais e Filhos*. Não é para levar tão a sério o negócio, porque a gente está falando também, ao mesmo tempo, do mundo *pop* e *Pais e Filhos* é aquela revista que está na banca de jornal do Brasil inteiro, e você passa na frente e sempre vê *Pais e Filhos, Pais e Filhos...* (VILLA-LOBOS, 2003).

Em 1994, a Legião Urbana esteve no Programa Livre (SBT) para a divulgação do disco “O Descobrimento do Brasil”. No final do programa a platéia pediu euforicamente que o grupo cantasse “Pais e Filhos”. Renato confessou, então, que a música o desgastava muito e que as pessoas sempre a pediam nos shows como se a mesma fosse alegre, mas na realidade não percebiam a tristeza presente em seus versos iniciais, referindo-se a “ela se jogou da janela do

quinto andar, nada é fácil de entender”. Na continuação da entrevista, Renato também faz referência a Curt Kobain, vocalista do Nirvana que se suicidara naquele mesmo ano.

Em seguida, a Legião atende aos fãs ensandecidos e começa a tocar a música tão requisitada.

Ainda em relação a esse trecho da música, Georgia Manfredeni afirma: “Em ‘Pais e Filhos’, ele menciona uma prima nossa que se suicidou. Ela se jogou do quinto andar quando descobriu que era filha adotiva” (FLASHBACK, out. 2004, p. 44).

A respeito do assunto, em entrevista concedida para essa dissertação, Dado Villa-Lobos (ago. 2003) disse desconhecer o fato.

De que maneira a música teria sido concebida, é uma pergunta que muitos fãs têm curiosidade em saber. Segundo Marcelo Bereh:

Renato tinha uma mania de bloquinhos, onde anotava um monte de frases que ouvia na rua, nas conversas, na TV. Um dia, ele me disse: ‘Bereh, vou te mostrar como eu componho’. Pegou um monte de páginas desses bloquinhos, todas escritas, rabiscadas, desenhadas, e montou em cima da mesa, como num passe de mágica, “Pais e Filhos”. (FLASHBACK, out. 2004, p. 44).

Hipóteses à parte, em “Pais e Filhos” do CD 1, Álbum “Legião Urbana – As Quatro Estações ao Vivo”, gravado de um show realizado no Parque Antártica em São Paulo, Renato faz um desabafo, enquanto a introdução da música é executada:

Agora... a gente vai tocar uma música que foi feita no banheiro, porque no banheiro a gente coloca duas funções vitais do ser humano. Eu não me envergonho de cagar, eu não me envergonho de mijar, porque eu não me incomodo de comer, não tenho problema em dormir e também não tenho medo de sonhar. Eu não tenho vergonha do que eu faço no banheiro, minha gente... Ok... E essa música é dedicada a todas as pessoas que acham que barata é mais importante que a pessoa que a gente ama, ok... Eu não disse nada, hein... Quem é que já trocou fralda de bebê? Quem é que já foi bebê? Quem é que já foi uma criança pequenininha? (RUSSO, 1990).

A comparação da barata com a família refere-se à declaração do vocalista da banda “Inimigos do Rei” num de seus shows a respeito do *hit* “Uma barata chamada Kafka”, quando afirmou que essa música era tão ou mais importante do que “Pais e Filhos”. (TOLEDO, 2003)

Ainda em relação à “Pais e Filhos” desse CD, lançado em 2004, Renato acrescenta à música o clássico *Stand by me*¹ (*When the night has come/ And the land is dark/No I won't feel afraid/ No I won't feel afraid/ Just as long as you stand/ Oh, darling, darling stand by me/ Stand by me/ Stand by me*), antes de finalizar com “Sou uma gota d'água/ Sou um grão de areia/ Você me diz que seus pais não entendem/Mas você não entende seus pais”. Sabiamente, Renato soube “encaixar” o trecho da música em Inglês, já interpretada por grandes nomes como Lennon e Beatles, sem que o final de “Pais e Filhos” perdesse seu significado original. Pelo contrário, até enfatizou o aspecto afetivo presente na letra, como podemos observar na tradução dos versos: “Quando a noite chegar/ E a terra ficar escura/ Não, eu não sentirei medo/ não, eu não sentirei medo/ Enquanto você ficar/ Ficar comigo/ Oh, querida, querida fique comigo/ Fique comigo/ Fique comigo”.

Comentando sobre o poder que “Pais e Filhos” exerce no público, Dado cita uma entrevista da revista *New Yorker* a um produtor de discos quando este cita a interessante expressão “*money notes*” para justificar o sucesso de discos e músicas de um modo geral. E explica:

‘ah, por que essa música tal deu tão certo? – Ah, porque ela tem o *money notes!*’. Só para você ter idéia. *Money notes* é aquela nota que entra e bate de um jeito na cabeça do cara que ouviu, que ele vai ter vontade de imediatamente comprar aquele disco e ter aquilo para ele. Para ele poder ouvir a hora que ele quiser, quantas vezes ele quiser...não é o caso aqui, mas eu acho que essa música é uma canção *pop rock*, não sei, com características universais e que toca as pessoas de uma forma incontestável. Fala o quê? De uma relação entre pais e filhos, que basicamente fala sobre a sua vida, a minha vida, da forma que eu imagino. (VILLA LOBOS, 2003)

¹ Música de Jerry Leiber, Mike Stoller e Ben King

Conforme informações de Dado V. Lobos, assim como a maioria das composições da banda, a música “Pais e Filhos” foi estruturada da seguinte forma: primeiro criou-se a base, por Dado e Bonfá, depois Renato acrescentou a letra..

A gente gravava aquilo, depois o Renato, meses depois... ele aparecia com a letra e encaixava. Sendo que, às vezes, a música vinha como a música e uma idéia, um título que sugeria alguma coisa (...) Eu adoro essa música, é uma das minhas músicas preferidas. (VILLA LOBOS, 2003)

Além de estar presente em “As Quatro Estações”, a música foi gravada nos seguintes discos: “Mais do Mesmo” (1998, faixa 10); “Legião Urbana – Acústico MTV” (1999, faixa 4); “Como é Que Se Diz Eu Te Amo” (2001, faixa 2, disco 2); “Legião Urbana – As Quatro Estações – Ao Vivo” (2004, faixa 6, disco 1)

“Pais e Filhos” não é uma das favoritas apenas de Dado Villa Lobos, participante de todo processo de composição musical. Ela começou a fazer parte do acervo memorial de milhares de brasileiros pertencentes a diferentes classes sociais e variadas gerações, desde que foi gerada. Com uma melodia contagiante e uma letra atemporal, pode-se arriscar a dizer que ela se transformou num ícone à juventude brasileira, influenciando também uma boa parcela do público adulto da nossa sociedade.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Aliando estudos semióticos às teorias de comunicação de massa, com o apoio metodológico-científico de Lakatos e Marconi do livro *Técnicas de Pesquisa* (1996), averiguamos as diversas influências que a cultura midiática sofre na utilização da música como recurso persuasivo e modificador do indivíduo e da sociedade.

Para alcançarmos os objetivos propostos, realizamos nos 1º e 2º semestres de 2003 um levantamento bibliográfico acerca dos estudos semióticos da linguagem verbal e não-verbal, além das teorias comunicacionais contemporâneas e dados histórico-sociais relacionados à música de estilo *pop rock* brasileiro, mais especificamente a “Pais e Filhos” da banda Legião Urbana.

Concomitantemente a esses estudos, cursamos as disciplinas: Teorias da Comunicação, Metodologia da Pesquisa em Comunicação, Semiótica e Comunicação, Semiótica Sincrética: do Texto (verbal), do Som e da Imagem e Linguagens Midiáticas como Discurso para o bom desenvolvimento do projeto final de dissertação.

Dedicamo-nos, ainda, ao aprendizado da língua francesa, em função de melhor aceder aos originais das obras de Greimas, e a estudos musicais teóricos - uma vez que nossos conhecimentos musicais eram dirigidos a procedimentos práticos - como complementos necessários ao bom andamento de nossas pesquisas.

3.1 Descrição do método e técnicas empregados na análise semiótica

Coletado o material para pesquisa, sob o método hipotético-dedutivo e com embasamento na metodologia proposta pela Teoria Semiótica da Escola de Paris, desenvolvemos duas análises isoladas, uma envolvendo elementos verbais e outra não-verbais da composição citada, culminando com a exposição do caráter *entonativo* e *intonativo* no texto sincrético, salientando ser este último o “pivô narrativo do dinamismo do discurso, ao redor do qual gira todo um sistema de valores capaz de engendrar a significação pela manipulação.” (D’ÁVILA, 1999b, p.470b).

Para completar e enriquecer nossa pesquisa, analisamos o papel manipulador da mídia para com o jovem, através da transmissão da mensagem persuasiva presente na linguagem musical de estilo *pop rock* nacional, cujas propriedades são capazes de alterar a forma comportamental do indivíduo, de tal modo que ele reaja francamente em direção à resposta direcionada e condicionada ao produto que é o objeto da persuasão.

Na análise semiótica proposta neste trabalho, tivemos como base a metodologia utilizada pelas teorias semióticas greimasiana (verbal) e de D’Ávila (musical e sincrética).

Houve uma pesquisa bibliográfico-analítica, através da abordagem do processo comunicacional inserido nas linguagens, assim como estudos da comunicação midiática contemporânea e sua influência no destinatário das mensagens, no nosso caso, a linguagem sincrética - verbo-musical -, que colaboraram para o enriquecimento de nossas reflexões e da produção deste trabalho.

Dessa forma, o *corpus* verbal e o musical do texto sincrético “Pais e Filhos” é apresentado sob as formas: a) em textos isolados, demonstrando, tanto através da letra, como da

partitura musical, as possibilidades de desconstrução do sentido nas duas linguagens e a rearticulação de seus segmentos, reconstruindo o universo sincrético; b) em texto sincrético.

Finalizando nossa análise sob a apreciação do caráter sincrético, como “*clotûre*”, intentamos fazer entender por que a música possui um poder por meio do qual ultrapassa os níveis de escuta e oralidade, demonstrando que a linguagem musical, especialmente na atual era comunicacional, não só participa das emoções e sentimentos do ser humano, mas insere-se num sistema universal de significação.

3.2 A Semiótica de A.-J. Greimas e o texto verbal

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido.

Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível.

(Algirdas Julien Greimas, Da Imperfeição)

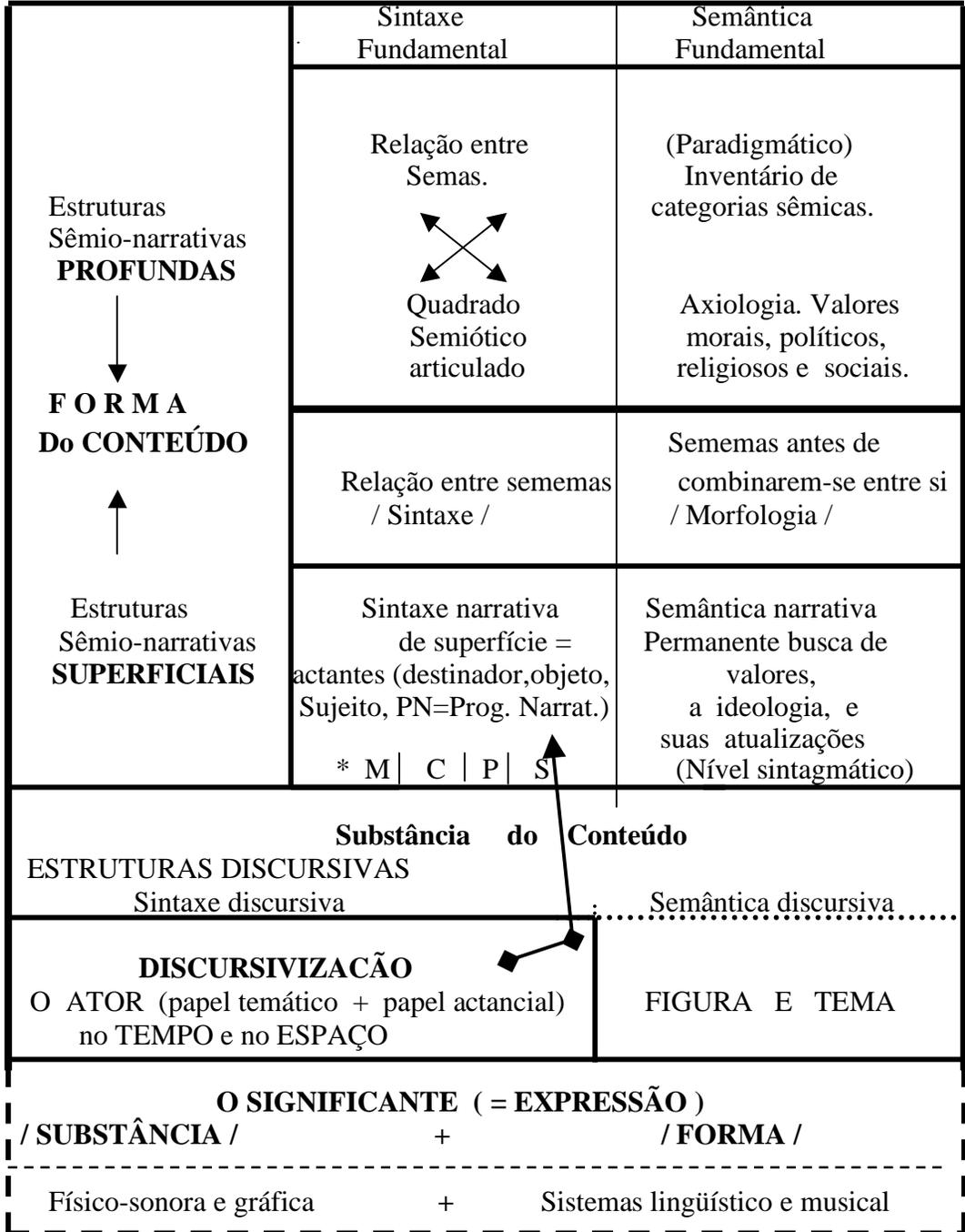
Neste trabalho, pretendemos nos ater aos elementos indiciais que propiciarão definir a existência de um poder persuasivo que o *rock* brasileiro, representado aqui pela banda Legião Urbana, evoca no público receptor.

Desta maneira, demonstraremos através da composição “Pais e Filhos” como o enunciado sincrético – acrescido da contribuição enunciativa dos actantes – pode persuadir o enunciatário.

Por tratar-se da teoria da significação, a semiótica greimasiana foi a escolhida para auxiliar-nos neste trabalho, no que concerne ao carácter verbal. Através dela, considera-se o *Percurso Gerativo do Sentido* e os *esquemas narrativos* (GREIMAS; COURTES, p. 209) e pode-se analisar com mais profundidade os aspectos narrativo-discursivos da manifestação verbal.

3.2.1 O Percurso Gerativo do Sentido (recodificado)

O Significado = Conteúdo, em Substância e FORMA. (Recodificado: N.D'Ávila)²



² Recodificado por Nícia D'Ávila facilitando a compreensão dos alunos. Pesquisas de 1995 a 2005.

Floch esclarece “percurso” da seguinte maneira: “É a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, tornar-se complexa e concreta”; e gerativo “porque todo objeto significante, para a semiótica, pode – e deve – ser definido segundo seu modo de produção, e não segundo a ‘história’ de sua criação: ‘gerativo’ se opõe assim à ‘genético’.” (2001, p. 15).

Seguindo os conceitos primordiais da Linguística de Saussure para, em seguida, continuar os passos com o dinamarquês L. Hjelmslev, a Semiótica de Algirdas J. Greimas caracteriza-se, especialmente, por tratar profundamente suas duas grandezas: *expressão e conteúdo*.

Para explicar a função da semiótica e a indissolubilidade dos dois planos (expressão/conteúdo), Hjelmslev prescreve:

A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. Do mesmo modo, é impossível existir (a menos que sejam isolados artificialmente) um conteúdo sem expressão e uma expressão sem conteúdo. (2003, p.54)

Benveniste também nos oferece seus conhecimentos sobre a linguagem. Segundo ele “quanto mais penetrarmos no mecanismo da significação, melhor veremos que as coisas não significam em razão do seu *serem-isso* substancial, mas em virtude de traços formais que as distinguem das outras coisas da mesma classe” (1995, p.45).

Greimas, sem dúvida, é um dos maiores nomes que enriqueceu os estudos anteriores, desenvolvendo, juntamente com o *Percurso Gerativo do Sentido* e todas as suas implicações, ampla abertura a outras linguagens e não tão somente à verbal.

Num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo lingüístico: inclui igualmente

elementos paralingüísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sócio-lingüísticos etc. (GREIMAS; COURTÉS, s.d., p. 426)

Para tanto, em nossa análise, desvinculamos o texto verbal da manifestação melódico-harmônica, para que o exame de cada uma das duas linguagens tenha total objetividade pelo distanciamento passional que as une no sincretismo.

A grande dificuldade em desenvolver uma análise com o objetivo de apreender o caráter simbólico existente em cada uma das linguagens, onde a semiose só é consolidada na junção do plano da expressão (em substância e forma) com o plano do conteúdo (em substância e forma), foi recompensada com os resultados obtidos, embora sempre parciais, uma vez que lidamos com meios, estratégias e dados finitos, diante da significação que é infinita.

Por isso, valemo-nos do Percurso Gerativo do Sentido na análise das estruturas discursivas e sêmio-narrativas encontradas na produção verbal.

Nas estruturas discursivas, observamos as embreagens e debreagens envolvendo atores em tempo e espaço, assim como figuras e temas.

Nas estruturas sêmio-narrativas superficiais, - na sintaxe narrativa -, observamos o algoritmo narrativo canônico, com suas quatro fases: *manipulação, competência, performance e sanção; na semântica narrativa, os valores (ideologias) e a relação entre sememas.

Nas estruturas sêmio-narrativas profundas, enquanto sintaxe fundamental, define-se o quadrado semiótico (estrutura elementar da significação), na relação e articulação dos semas. Na semântica fundamental, a apreensão de valores axiologizados no inventário de categorias sêmicas (semas opositivos).

Quando seguimos a linha do fazer manipulador de Greimas inferimos a idéia de que o discurso carrega o verbal embasado num */fazer-criar/* nas transformações individuais e sociais através dos mais variados tipos de cultura midiática.

Dessa forma compreendemos a teoria de Greimas que entende o “entrar” no mundo dos sentidos como *efeito de sentido*. “Situado na instância da recepção, o efeito de sentido corresponde à semiose, ato situado no nível da enunciação e à sua manifestação que é o enunciado-discurso.” (GREIMAS; COURTES, s.d., p. 137).

3.3 A Semiótica de N. D'Ávila e o discurso musical

Essa nota deve soar azul!

(Renato Russo num dos shows em orientação aos músicos)

Discípula de Greimas e de Coquet, D'Ávila defendeu tese de doutorado em semióticas verbal e musical sob a orientação desses renomados mestres. Colaborando, a partir de então, com a estruturação das bases de uma semiótica musical fundamentada nos moldes teórico-metodológicos preconizados por seus mestres, comprovou a existência do caráter simbólico da linguagem musical, a semiose em si.

Propiciou, com sua tese, uma abordagem das instâncias *ab quo* (profundas) ou estruturas sêmio-narrativas, às *ad quem*, ou estruturas discursivas, as mais superficiais do percurso do sentido musical, conforme tese de doutorado (1987), culminando com a manifestação textual, valendo-se da expressão.

Dando continuidade aos seus estudos a respeito da manipulação através da síncopa nas linguagens verbal, musical e sincrética, D'Ávila (1998, 1999a, 1999b, 2003c) oferece-nos uma clara explicação a respeito do poder persuasivo da música que, agindo por meio de seus elementos tensivos, transforma atitudes e comportamentos de receptores pretendidos e não pretendidos da mensagem musical ou verbo-musical (sincrética).

Enfatizando os desejos de Greimas de que as manifestações não-verbais pudessem vir a ser analisadas por uma metodologia que se distanciasse cada vez mais da linguagem verbal para a designação e determinação da natureza dos conteúdos nelas investidos, no nosso *corpus* definimos duas análises produzidas de conformidade com suas estruturas e grandezas semióticas independentes.

Foi-nos uma tarefa inundada por inúmeras dificuldades, pois, quando buscávamos a grande influência da melodia - comprovada no procedimento dos jovens que a cantarolavam o tempo todo em sala de aula, inicialmente com o desconhecimento da letra - , deparávamo-nos com o caráter semi-simbólico da mesma.

Além disso, tivemos necessidade inicialmente de compreender a teoria de Greimas para a análise isolada da letra. A seguir, de melhorar os conhecimentos musicais para a comprovação do caráter simbólico da melodia. Finalmente, de conhecer a teoria de D'Ávila para poder empregá-la na análise encetada em semiótica musical, cumprindo o que propusemos como tema de pesquisa.

O gráfico exposto permitirá demonstrar como a análise nessa teoria poderá desenvolver-se, proporcionando o acompanhamento da desconstrução/reconstrução do sentido no fato musical, melódico-harmônico.

3.3.1 O Percurso Gerativo da Significação Musical – Nícia Ribas D’Ávila

NÍVEL do CONTEÚDO (= SIGNIFICADO) NO TEXTO MUSICAL
Substância do Conteúdo (Variável) + Forma do Conteúdo (nível profundo = Invariável)

SUBSTÂNCIA DO CONTEÚDO	FORMA (nível superficial) DO CONTEÚDO	FORMA (nível profundo) DO CONTEÚDO
<p style="text-align: center;">Simbólica (DENOTAÇÃO) Formema total /ft/ da Representificação</p> <p>Fatos musicais: percussivos, melódicos; música concreta; erudita; orquestrações percussivas ou melódico-harmônicas com a ausência total de ancoragem verbal, salvo como metalinguagem. *****</p> <p style="text-align: center;">Semi-simbólica da Representação. (CONOTAÇÃO/denotação)</p> <p>O que o fato musical está representando com ancoragem no verbal. Duas análises (musical e verbal) poderão ser realizadas de forma isolada, fiéis às respectivas estruturas, denotativas e simbólicas. Quando acopladas indicarão os recursos estratégicos implicados no sincretismo, o simbolismo verbal e o semi-simbolismo musical, e o “como” do sentido musical alterando a significação verbal. *****</p> <p style="text-align: center;">Semi-simbólica (Conotação) da Re-representação</p> <p>O fato sincrético (musical / verbal/ viso-gestual/ digital) com subjetividade interpretativa. Os acréscimos fundam-se no repertório prático, na ficção e na criatividade do autor.</p>	<p style="text-align: center;">Zona Intermediária Tonalidade G (sol maior) Formema Total (ft)</p> <p>a) Ritmo da temporalidade espacializada englobante e englobada periódico, aperiódico, misto. (Binário, ternário, quaternário).</p> <p>b) Ritmo na espacialidade temporalizada Espaços do ritmo: e1, e2; e2', e2'': tético, acéfalo e anacrúsico. Sonema numérico (tempos) “Numerador” = da unidade de tempo (número de figuras por cada tempo), compassos, frases. Planos : sons de ação e de fundo, questões x respostas (fugas) Sonema DIAT = qualificativos do som manifestado, quantitativo. Formemas Parciais /fp/ e /fpi/. /fpi/ = figuremas: dos sinais (positivos e negativos) e dos sonemas: inciso, motivo, contraponto, síncopas, cadência, seqüência, mordente, trinado, etc. Sonemas tensivos: da sobreposição (acordes) e da Superposição sonoras = cadências Seqüências melódico-harmônicas. Sintagmatização (melodização). Isotopias da Horizontalidade (melodização=encadeamentos melódicos) e da verticalidade (harmonização = encadeamentos harmônicos).</p>	<p style="text-align: center;">Denotação : Soemas Modo Maior ou menor-Tonal ou Atonal – Gênero/espécie. Soema UV = “denominador” da Unidade de Valor: espacialidade englobante temporalizada subjungando espacialidade englobada temporalizada. Dinâmica = Intensitema rítmico exteriorizado na /espacialidade – temporalizada/ (pp, ff, etc.) + Andamento (duratemas do /Dever-fazer/) = densirema. Soemas denominativos (si3) Soema qualitativo/quantitativo Dos valores positivos/negativos: /duratema/ intensitema/ /alturema e timbrema/.</p> <p>Soemas da proporcionalidade: Tensiva (qualidade/quantidade): Projetemas: soemas da “projectividade”= Sincopema, Projeções paradigmáticas por extrapolação sonora. Prosodemas=supra-segmentação melódicos segmentados x saltos intervalares; Sonoremas= texturas sonoras por sobreposição de vozes ou de instrumento, acordes, etc. Isotopias temáticas. Consonantal/dissonantal/ Quadrado Semiótico das formas rítmico-musicais contínuas/descontínuas/não-contínuas/não-descontínuas.</p>

ESTRUTURA DISCURSIVA : FIGURAL I NUCLEAR (implicando a substância do conteúdo)
(núcleo sêmico do discurso) TONAL / ATONAL / MISTO

NÍVEL da EXPRESSÃO (Significante) no Texto Musical.
Substância (Variável) – os sons Físico-sonora e gráfica **Forma (Invariável) – o sistema musical executado (instrumental), grafado e digitalizado (web).**

Seguindo a linha de L. Hjelmslev, quanto à existência de uma certa autonomia dos *planos do conteúdo* e da *expressão*, posteriormente incorporada por Greimas, aproveitamos a mesma dicotomia para a análise das linguagens verbal e musical.

Além de observarmos a *substância da expressão* e a *substância do conteúdo*, já bastante exploradas por outros estudos referentes à Linguagem, à Comunicação e às Artes, salientamos aqui o papel primordial dos trabalhos da Profa. Dra. Nícia D'Ávila em suas pesquisas sobre semiótica sincrética.

Na abordagem dessa teorização, visando a desconstrução do sentido em “Pais e Filhos”, teremos a *forma da expressão*, representada pelo sistema rítmico-melódico codificado pela grafia estatizada e dinamizada dos *formantes* musicais, unida à *forma do conteúdo* (superficial + profunda). Ambas determinarão as tensões produzidas pelo discurso musical sobre os destinatários, provocando reações diversas que conduzem à aceitação coletiva.

Sua representação culmina na unidade mínima de significação musical, o *soema* (equivalente ao *sema*), extraído do *sonema* (equivalente ao *semema*) designativo da intensidade, duração, altura, timbre, dinâmica e andamento, entre outras designações sonoras. São os *soemas* (ou *classoemas*) apreendidos das estruturas e seqüencialização musicais, definindo qualificações contextuais determinantes do “como” do sentido.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA DA LINGUAGEM SINCRÉTICA EM “PAIS E FILHOS”

Valendo-nos da teoria semiótica de Greimas estaremos, a priori, desenvolvendo uma análise da linguagem verbal isenta da participação do caráter melódico. Em simultaneidade a outras linguagens, é denominada simbólica, motivada pela soberania relacionada à natureza dos seus conteúdos. Outra linguagem interagindo com a verbal, estaria em situação de “ancoragem”, segundo Greimas e Courtés (s.d., p. 21).

A seguir será analisada a linguagem musical com seus aspectos rítmico-sonoros e melódico-harmônicos, cujo “DIATda” (duração, intensidade, altura, timbre, dinâmica e andamento) sonoro dos formemas musicais - conforme conceito formulado por D’Ávila (1997)-, constituiu o despertar do nosso interesse em abordar essa composição, desvendando as estratégias rítmico-melódico-harmônicas e procedimentos musicais que conseguiram transformar o conteúdo verbal, fascinando jovens e adultos dos anos 80 até os dias de hoje.

Após a obtenção dos resultados oriundos das duas análises, e chegando-se à apreensão da forma do conteúdo das duas linguagens, examinaremos em manifestação sincrética as suas naturezas simbólicas agindo simultaneamente para a produção do sentido.

Por que dizemos que as linguagens sincretizadas com a verbal são semi-simbólicas? A linguagem verbal é sempre simbólica, pois a forma da expressão e a forma do conteúdo podem ser apreendidas sem a presença (ou com a presença) do caráter melódico, ou visual, ou gestual.

Semi-simbólica é a linguagem que exerce apenas o papel de colaboradora na produção do sentido sincretizado, oferecendo-lhe a beleza, a emoção. Ela pode ter suas substâncias (expressão e conteúdo) examinadas e a forma da expressão definida, porém a forma

do seu conteúdo é absorvida pela da linguagem verbal. Como não se completa como símbolo, dizemos semi-simbólica.

No nosso trabalho constatamos a autonomia das duas linguagens, seu simbolismo. Quando examinadas conjuntamente, embora misturados os efeitos de sentido de ambas as linguagens, os resultados colhidos foram altamente positivos, uma vez que puderam ter anteriormente analisadas as suas articulações internas, com independência e cientificidade.

Os efeitos de sentido e sentido articulado na linguagem verbo-musical envolvem aspectos cognitivos, pragmáticos e tímico-passionais, conduzindo o ser-humano a um *querer-fazer* e a um *dever-fazer*, envolvendo-o, desse modo, num contínuo processo factitivo.

Através da Semiótica verbal, greimasiana e da Semiótica Musical, daviliana, aqui explanadas, desnudaremos a forma do conteúdo nas linguagens citadas.

Estudada como objeto semiótico, na qualidade de texto/discurso, pode e deve ser analisada pela Teoria da significação – a semiótica. Como fonte produtora de sentido, desencadeia nas linguagens que lhe são acopladas, por sua considerável força de atuação, transformações estruturais e clímax tensivos, modificando-lhes o sentido pretendido nas propostas e empreendimentos encetados.

4.1 O texto / discurso verbal: *Corpus Verbal*

PAIS E FILHOS - LEGIÃO URBANA

Letra: Renato Russo

Música: Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Marcelo Bonfá

Estátuas e cofres

E paredes pintadas

Ninguém sabe o que aconteceu

Ela se jogou da janela do quinto andar

Nada é fácil de entender

Dorme agora

É só o vento lá fora

Quero colo

Vou fugir de casa

Posso dormir aqui com vocês?

Estou com medo

Tive um pesadelo

Só vou voltar depois das três.

Meu filho vai ter nome de santo

Quero o nome mais bonito.

É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã

Porque se você parar para pensar, na verdade não há.

Me diz por que que o céu é azul

Me explica a grande fúria do mundo

São meus filhos que tomam conta de mim
Eu moro com a minha mãe, mas meu pai vem me visitar
Eu moro na rua, não tenho ninguém
Eu moro em qualquer lugar
Já morei em tanta casa que nem me lembro mais
Eu moro com os meus pais.

É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã
Porque se você parar para pensar, na verdade não há.
Sou uma gota d'água
Sou um grão de areia
Você me diz que seus pais não entendem
Mas você não entende seus pais.

Você culpa seus pais por tudo
E isso é absurdo.
São crianças como você.
O que você vai ser
Quando você crescer?

4.1.1 O texto verbal em disposição lógico-semântica³

I

1 - Estátuas e cofres / 2 - E paredes pintadas / 3 - Ninguém sabe o que aconteceu
4 - Ela se jogou da janela do quinto andar / 5 - Nada é fácil de entender/
6 - Dorme agora/ 7 - É só o vento lá fora

II

8 - Quero colo / 9 - Vou fugir de casa / 10 - Posso dormir aqui com vocês /
11 - Estou com medo / 12 - Tive um pesadelo /13 - Só vou voltar depois das três.

III

14 - Meu filho vai ter nome de santo / 15 - Quero o nome mais bonito

IV

16 - É preciso amar as pessoas / 17 - Como se não houvesse amanhã
18 - Porque se você parar pra pensar /19 - Na verdade não há

V

20 - Me diz por que que o céu é azul / 21 - Me explica a grande fúria do mundo

VI

22 - São meus filhos que tomam conta de mim / 23 - Eu moro com a minha mãe, mas meu pai vem me visitar / 24 - Eu moro na rua não tenho ninguém
25 - Eu moro em qualquer lugar / 26 - Já morei em tanta casa que nem me lembro mais /
27 - Eu moro com meus pais

VII

28 - É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã
29 - Porque se você parar pra pensar, na verdade não há.

VIII

30 - Sou uma gota d'água / 31 - Sou um grão de areia

IX

32 - Você me diz que seus pais não entendem / 33 - Mas você não entende seus pais
34 - Você culpa seus pais por tudo / 35 - E isso é absurdo / 36 - São crianças como você

X

37 - O que você vai ser quando você crescer?

³ Esse texto apresenta-se sob a forma de seqüências numeradas em algarismos romanos, de I a X. A numeração dos versos, arábica, presta-se a facilitar sua representatividade e localização.

4.1.2 Análise das Estruturas Discursivas

Além da primordial colaboração científica de Algirdas Julien Greimas, a exemplo de sua obra escrita com Joseph Courtés, Dicionário de Semiótica, contamos com a contribuição do modelo de análise de texto verbal proposto por Nícia Ribas D'Ávila em “‘Renart e Chanteclerc’ – visão semiótica baseada na teoria de A.-J. Greimas”.

Outros semioticistas serão citados durante a realização da análise, conforme necessidade teórica.

SEQÜÊNCIA I

“1 - Estátuas e cofres/ 2 – E paredes pintadas/ 3 – Ninguém sabe o que aconteceu/ 4 – Ela se jogou da janela do quinto andar/ 5 – Nada é fácil de entender/ 6 – Dorme agora/ 7 – É só o vento lá fora”.

A proxêmica instaurada pelo narrador define-se numa disposição de objetos inanimados: *estátuas, cofres, paredes, janela, quinto andar*. Essa relação espacial de proximidade, existente já na introdução da narrativa, indica a presença da instância matriz ou enunciativa.

Podemos inferir, pois, que essas figuras, pertencentes à categoria de objetos inanimados, estáticos, inertes, somadas aos lexemas: *ninguém, nada, dorme* formam um percurso figurativo da “fatalidade” pelo desaparecimento (*ninguém sabe, nada é fácil, dorme agora, só o vento lá fora*) que nos reporta ao vazio, ao nada, à evasão, num percurso em busca de algo ainda a ser exposto para o narratário.

Essa coordenação de objetos e idéias “frias” nos coloca no plano isotópico da inércia, do inanimado (morte), da impotência, na temática da *não-existencialidade*.

Sem o /*saber*/ sobre o ocorrido, o sujeito narrador encontra-se na condição de fazer crer sobre sua situação de /*não poder fazer*/ = “nada poder dizer sobre...” (“Ninguém sabe o que aconteceu”), isto é, nem ele nem ninguém sabe como explicar a morte dela.

4.1.2.1 Levantamento dos Campos Semânticos

Com o levantamento dos campos semânticos dos versos de “Pais e Filhos” teremos o seguinte plano isotópico:

Seqüência I

Campos semânticos da espácio-temporalidade:

Estátuas, cofres, paredes pintadas, ninguém sabe, ela, jogar-se, janela do quinto andar, nada é fácil, dorme, vento, lá fora.

Plano isotópico: possuindo caráter impessoal, podemos caracterizar esse trecho como detentor das isotopias da Materialidade + Inércia. Objetividade.

Seqüência II

Campos semânticos da chantagem afetiva:

Quero colo, fugir de casa, posso dormir, vocês, medo, pesadelo, voltar depois das três.

Plano isotópico: com o desejo de proteção e o apelo à atenção, o narrador-enunciador expressa o cunho pessoal e subjetivo fornecido pelos desencadeamentos lexicais transcritos, transportando-nos à isotopia da Infância.

Seqüência III

Campos semânticos da paternalidade:

Meu filho, nome de santo, quero, nome mais bonito.

Plano isotópico: com transparente apelo ao caráter religioso, católico, na educação dos filhos, além de demonstrar amadurecimento, demonstra também sua preocupação estética (o mais bonito = passionalidade). Temos aí a isotopia da Religiosidade.

Seqüência IV

Campos semânticos do imediatismo:

É preciso amar, pessoas, não amanhã, se parar, pensar, verdade não há.

Plano isotópico: O sujeito-narrador é um aconselhador (maturidade aparente) no qual faz um apelo à reflexão em “é preciso amar”, ao mesmo tempo em que apresenta uma passionalidade imediatista “como se não houvesse amanhã”, ou seja, *é preciso amar agora*; e logo em seguida manifesta um desencantamento depressivo em “porque se você parar pra pensar na verdade não há (amanhã)”. Podemos dizer, então, que se trata de uma isotopia figurativa do aconselhamento pelo Fatalismo, visando-o.

Seqüência V

Campos semânticos da infantilidade e da cosmovisão:

Me diz, céu azul, me explica, fúria do mundo

Plano isotópico: com apelo à atenção, uma nítida volta à infância quando as crianças estão na fase dos porquês e dos questionamentos; os de cunho filosófico são reportados ao universo adulto. Teremos, então, a isotopia da Infantilidade e da Cosmovisão (indagação + contemplação).

Seqüência VI

Campos semânticos da dependência:

Meus filhos, tomam conta de mim, moro com mãe, pai vem visitar, moro na rua, não tenho ninguém, moro qualquer lugar, morei tanta casa, moro com meus pais.

Plano isotópico: Através de expressões que apelam à atenção, o narrador trabalha com a passionalidade fazendo com que o destinatário comovido (= fazer pena), seja envolvido em sua Dualidade Psicológica. Cria-se aí a isotopia da Dualidade Fusional (ora abandono x ora proteção = dependência), a mais forte e significativa do contexto. Todo este percurso nos remete à

isotopia temática do *fazer crer* na *construção de um relacionamento familiar feliz* implicando a *carência afetiva* de Sx na busca da **IDENTIDADE**, ora como *pai*, ora como *filho*.

Seqüência VII

Idem à seqüência IV

Seqüência VIII

Campos semânticos da insignificância:

Gota d'água, grão de areia.

Plano isotópico: com expressões metafóricas, metonímicas e poéticas, através de sememas que nos remetem a objetos pequenos, minúsculos ou quase insignificantes, podemos inferir neste trecho a isotopia da Inferioridade (aparente desestima).

Seqüência IX

Campos semânticos do aconselhamento:

Você diz, pais não entendem, você não entende pais, você culpa, tudo, absurdo, crianças como você.

Plano isotópico: novamente com o aspecto de aconselhador, ao mesmo tempo faz ironia através da crítica à imaturidade do narratário e seus pais, condicionando o destinatário à reflexão. Assim, podemos definir essa isotopia como a da Maturidade Aparente e Ironia.

Seqüência X

Campos semânticos da indagação:

Você vai ser quando crescer?

Plano isotópico: Finalizando o texto verbal com o questionamento entre as dualidades universais Pais e Filhos, aferimos a esse plano a isotopia do Fatalismo (determinismo universal).

Do questionamento extrai-se uma resposta: ora pai, ora filho, HOJE/AQUI/AGORA.

Eis as disposições afetivas opostas no domínio das manipulações:

Eufórica

Posso dormir (com vocês)	Mãe (moro)
Nome de santo (meu filho)	Pai (visitar)
Nome mais bonito (meu filho)	Meus pais (moro)
Amar as pessoas	Crianças (seus pais, vocês)
Céu azul (placidez do ego)	

Disfórica

Ninguém (sabe)	Não há (amanhã)	Gota d'água (sou)
Se jogou da janela	Fúria do mundo	Grão de areia (sou)
Nada fácil (de entender)	Na rua (moro)	Seus pais (não entendem)
Quero colo (carência afetiva)	Ninguém (não tenho)	Você (não entende seus pais)
Vou fugir (de casa)	Qualquer lugar (moro)	
Medo (estou)	Tanta casa (morei)	Culpa (seus pais por tudo)
Pesadelo (tive)	Não lembro mais	

Quanto às disposições espaço-temporais, teremos:

Espacialização:

- Janela do quinto andar, lá fora, colo, (dormir) aqui com vocês, céu, mundo, (morar) com minha mãe, na rua, em qualquer lugar, em tanta casa, com meus pais.

Temporalização:

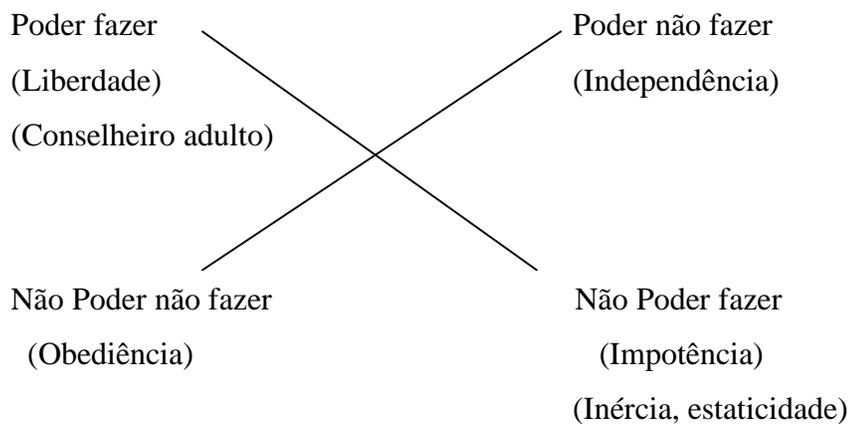
- Aconteceu, se jogou, dorme (agora), quero (colo), vou fugir (de casa), posso dormir (aqui), estou (medo), tive (pesadelo), só vou voltar, depois das três, vai ter (nome de santo), quero (nome mais bonito), é preciso amar, não houvesse, não há (amanhã), me diz, é azul (céu), explica (a grande fúria do mundo), tomam conta (de mim), moro (com a minha mãe, na rua, em qualquer lugar, meus pais), vem me visitar (meu pai), morei (em tanta casa), sou (gota d'água, grão de areia), me diz (você), não entendem (seus pais), não entende, culpa (você), é absurdo (isso), são crianças (como você), vai ser, quando crescer (você).

.....

Após levantamento de campos semânticos, notamos que os sememas *estátuas*, *cofres*, *paredes pintadas* são “figuras do conteúdo” nos quais comporão o percurso figurativo da “inércia” sob o tema da “impotência” (estaticidade), na abordagem das estruturas discursivas na semântica discursiva.

Essas figuras desenvolverão, na actancialidade, o papel de objetos modais em situação hipotática, mantendo uma relação de dependência ao programa de base cuja função se expressa em conjugar o actante sujeito de busca ao Objeto-Valor almejado.

Assim nos reportamos ao nível da competência modal do destinatário (GREIMAS; COURTÉS, s.d.), conforme demonstra o quadrado abaixo:



A partir dessas relações, temos o que Greimas chama de “espécies de subcódigos de honra”: *soberania* (liberdade+independência), *submissão* (obediência+impotência), *altivez* (liberdade+obediência), *humildade* (independência+impotência).

Embora no gráfico do Percurso Gerativo do Sentido, as estruturas discursivas e sêmio-narrativas estejam dispostas em patamares axiológicos e definidos, com seus níveis de estruturação (semântico e sintático), em nossa exposição, uma vez que a significação é produzida da junção desses patamares, disporemos esses níveis de conformidade com o surgimento do elemento significante a ser abordado, que mais tenha atraído nossa atenção.

4.1.3 Estruturas sêmio-narrativas

Na sintaxe narrativa de superfície, observaremos o papel actancial dos atores dispostos nos programas desenvolvidos no transcorrer da narrativa.

Os sinais constituintes da gramática do conteúdo da linguagem verbal, em Greimas, para a figurativização dos Programas Narrativos:

PN = programa narrativo; PNv = programa virtual.; PNr = programa realizado;

S = sujeito; O = objeto; \rightarrow = transformação; \cap = conjunção; \cup = disjunção

F = função; [] = enunciado de fazer; () = enunciado de estado;

D = Destinador; DS = Destinador Social (comunidade, sociedade).

Sx= narrador; S1 = narratário; S2 = Ela; S4 = Pais de S1; Sy = Actante coletivo (incluindo Sx).

Om = objeto modal; Ov = objeto –valor.

A mensagem aqui representa o relacionamento familiar (“Pais e Filhos”) = tradicionalidade ou determinismo. Ela retrata uma forma de busca da própria identidade. Como a busca da identidade está diretamente implicada no ser narrativo do sujeito (cf. teoria semiótica de Jean-Claude Coquet), analisaremos, no momento, apenas seu fazer-narrativo, isto é, o /fazer crer/ de (Sx) sobre o seu /dizer/ “verdadeiro”.

4.1.3.1 Os Programas Narrativos

O Programa Narrativo de Base:

$$(Sx \cup Ov) \rightarrow (Sx \cap Ov)$$

Ov = O Saber (e o Crer) do destinatário sobre o conteúdo da mensagem (a obra em si).

PN 1 F : $Sx \rightarrow [(S1 \cup Om1) \rightarrow (S1 \cap Om1)]$ PNv (virtual)

Om1 = estátuas, cofres etc (provocação por impacto verbal sobre o inanimado)

Nos versos: “Ninguém sabe o que aconteceu / Ela se jogou da janela do quinto andar” há uma debragem actancial, espacial e temporal, enunciva, uma vez que referencializa uma narrativa desenvolvida a partir de uma espécie de diálogo instalado no interior da mesma entre narrador x narratário, projetando no enunciado um *não-eu* (ninguém) e instaurando um “ela” (3ª pessoa) no domínio do enunciado.

Interessante observarmos de que forma o valor modal do /saber/ opera nesse trecho. Ele incide tanto sobre o *saber* de Sy, (‘ninguém sabe’), como também sobre seu próprio *saber* (Sx) sobre o ocorrido, introduzindo, assim, as categorias de reflexividade e de transitividade, explicadas por Courtés (1979, p. 101).

Além disso, podemos dizer que essa primeira seqüência estabelece um *metassaber* em (Sx). Ou seja, sendo o *metassaber*, segundo Greimas, “um saber que um sujeito tem do saber de um outro sujeito” (s.d., p. 278), (Sx), o narrador, produz um *fazer persuasivo* em relação ao narratário (S1), por ter (Sx) um saber sobre o saber de (S1) e, portanto, ter facilidade em manipulá-lo. Logo, (Sx) desenvolve um /*metassaber reflexivo*/ em relação à (S1), pois (Sx) tem o saber alusivo ao saber que (S1) tem sobre o seu fazer, ou seja, sobre o fazer de (Sx).

Fiorin em “As Astúcias da Enunciação” nos proporciona uma interessante explanação sobre o uso da 3ª pessoa e suas implicações textuais:

Em primeiro lugar, o *eu* e o *tu* são cada vez únicos, enquanto *ele* pode ser uma infinidade de sujeitos ou nenhum (nas línguas como, por exemplo, o francês, em que a expressão impessoal se constrói com um pronome de terceira pessoa). Depois, *eu* e *tu* são reversíveis na situação de enunciação. No entanto, não é possível a reversibilidade com o *ele*. A 3ª pessoa é a única com que qualquer coisa é predicada verbalmente. Com efeito, uma vez que ela não implica nenhuma pessoa, pode representar qualquer sujeito ou nenhum e esse sujeito, expresso ou não, não é jamais instaurado como actante da enunciação. (FIORIN, 1999, p.59-60)

Trata-se de uma participação complexa de fusão do sujeito enunciador (extratexto) em narrador-intérprete (in texto), dirigindo-se aos enunciatários-destinatários ora sob a forma (eu x “eles” = outrem), ora sob uma forma camuflada de solilóquio (eu x tu=eu), produzindo simultaneamente à debreagem actancial enunciva (ela), uma embreagem espacial, actancial e temporal, em relação ao actante destinador, ator instalado na enunciação e no enunciado, em função do **timbre** do narrador-intérprete.

Bertrand cita os estudos de J.-C. Coquet, onde esse afirma a existência de três actantes: o primeiro, o segundo e o terceiro.

O “*prime actante*” se divide em duas instâncias, o *não-sujeito* e o *sujeito*. O não-sujeito é o actante puramente funcional, cuja atividade é a predicação sem assunção de seu ato, a predicação irrefletida. O sujeito é o actante pessoal, cuja atividade é a asserção assumida, que implica o julgamento. Retomando a fórmula de Benveniste: “É *ego* que diz *ego* e *se* diz *ego*” para indicar o ato de assunção que caracteriza propriamente o sujeito. O “*second actante*”, em seguida, designa o objeto implicado por todo ato de discurso. O “*tiers actante*”, enfim, comparável ao Destinador da sintaxe narrativa, designa a instância da autoridade dotada de um poder transcendente (“portanto irreversível”). (BERTRAND, 2003, p. 101).

Ainda em “Ela se jogou...” temos o sujeito do *fazer* (pragmático), quando o mesmo renunciou a situação de estado que era viver.

Nesse ponto da narrativa podemos traçar claramente um paralelo entre o inanimado estático das figuras citadas anteriormente, retratando a inércia apática do destinador-narrador

(modalidade do *não poder fazer nada*), em contraposição à dinâmica violenta do gesto competente dela (jogar-se é *saber- querer- dever e poder- fazer tudo*).

Paralelamente à debreagem actancial, concebemos a debreagem temporal num *não- agora*, como podemos observar os verbos no tempo pretérito.

Assim, nesses dois versos (“Ela se jogou da janela do quinto andar/ Nada é fácil de entender”) podemos avaliar o efeito de sentido produzindo uma ilusão referencial da realidade, principalmente através de simulacros temporais e espaciais.

Analisando, no percurso gerativo do sentido, as estruturas sêmio-narrativas na sintaxe narrativa de superfície, observamos as classes de manipulação onde, além daquela que se manifesta por sedução, tanto para o próprio sujeito narrador (auto-manipulação), pelo envolvimento com a personagem da narrativa, quanto para o narratário (destinatário enuncivo e público projetado no enunciado), existem ainda as manipulações por provocação e sedução presentes no quinto verso: “Nada é fácil de entender”, significando “não é nada fácil de entender”.

Assim, o “nada, é fácil”; o “tudo (que ocorreu), sim, é difícil de entender”. Por pressuposição lógica, toda a afirmação induz à oposição semântica: nada x tudo; fácil x difícil.

Pertencentes à dimensão cognitiva, estas provocações e seduções transformam o enunciatário-destinatário em narratário-destinatário, seduzido pelo caráter tímico-passional do jogo de palavras posto e pressuposto, sendo provocado a participar da narrativa.

Há uma espécie de “corte” nos próximos enunciados: “Dorme agora/É só o vento lá fora”, onde o destinador-judicante interpreta as ações do sujeito S2, sancionando-lhe a ausência pela lamúria (lástima) de Sx : “É só o vento...”

Assim teremos os seguintes Programas Narrativos hipotáxicos:

PN 2 F: $(Sx) \rightarrow S1 \rightarrow [(S1 \cup Om2) \rightarrow (S1 \cap Om2)] = \text{PNr}$. (realizado)

Sx = narrador; S1 = narratário

Om2 = Saber (crer) sobre o suicídio de S2 (ela)

Reportando-se à dimensão temporal com o semema “agora” e espacial com “lá fora”, o narrador cria um efeito de sentido espaço-temporal que, se comparados seus respectivos versos aos anteriores, manterá o “sistema lógico da anterioridade, concomitância e posterioridade”. (GREIMAS; COURTÉS, s.d., p. 104).

Ocorre neste PN a manipulação para a reafirmação do /*crer*/ no ouvinte, sujeito destinatário-enunciatório sobre o suicídio de S2.

PN 3 F $(Sx) \rightarrow [(Sx \cap Om3 \cup S1) \rightarrow [(Sx \cap Om3 \cap S1)] = \text{PNr}$

Sx=Narrador

S1=Narratário

Om3 = Desolação (“nada é fácil”), representando o objeto cognitivo

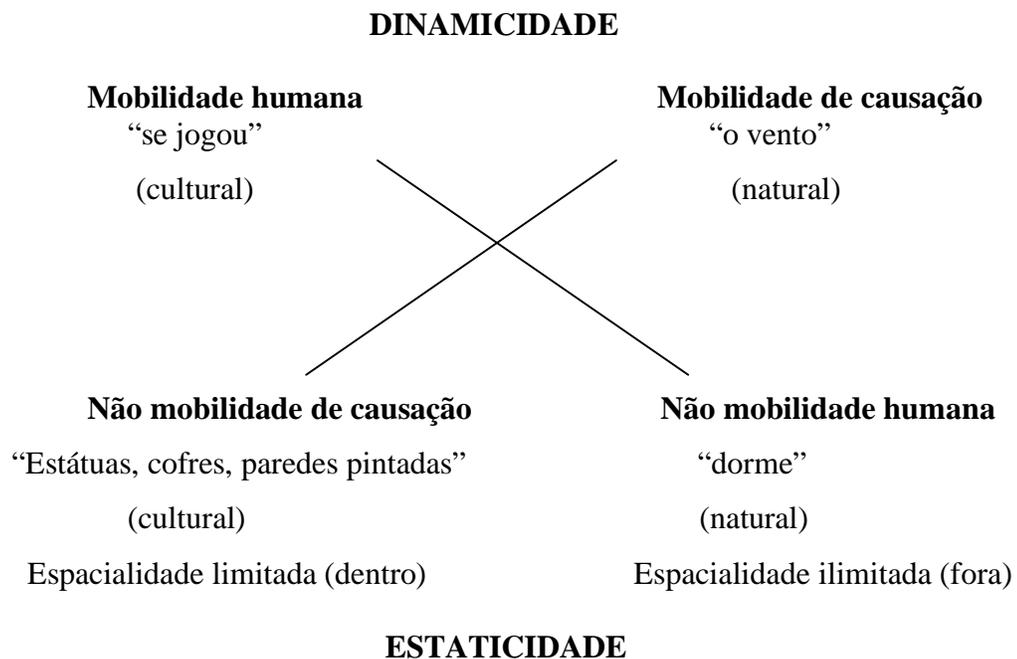
Observamos uma objetividade explícita no verso 5 (“Nada é fácil de entender”). Isso ocorre para que haja a manutenção da enunciação afastada do discurso garantindo-lhe a imparcialidade.

Conforme Diana Luz Pessoa Barros (2001, p. 56), esse recurso cria a ilusão da objetividade. Continuando essa lógica de pensamento, podemos comparar a seqüência I com a linguagem jornalística citada pela autora. Segundo ela “finge-se distanciamento da enunciação, que, dessa forma, é ‘neutralizada’ e nada mais faz que comunicar os ‘fatos’ e o modo de ver os outros.”

Deste modo, o recurso utilizado pelo autor de iniciar o texto em 3ª pessoa (ninguém, ela) produz a ilusão e simula um distanciamento da enunciação com o propósito de apenas comunicar e informar o fato do suicídio de S2. Temos então um caso de debreagem enunciativa, contendo, todavia, as marcas da enunciação.

Ocorre no PN 3 o que Greimas (s.d., p. 67-68) denominou de *Comunicação Participativa*. Isso porque o enunciador-narrador forneceu o saber (ou o crer) sobre a sua desolação, como objeto de transmissão sem perdas para ele próprio. A exemplo de quando se transmite um Valor cognitivo ou epistêmico (Ov = saber ou crer), por comunicação participativa, ao enunciatário - narratário sem, contudo, ficar-se desprovido desse mesmo *saber* (ou crer).

Analisando as estruturas sêmio-narrativas (nível profundo) na seqüência I, colhemos os semas que formam as dêixis positiva e negativa do quadrado semiótico como se segue:



SEQÜÊNCIA II

“8 – Quero colo/ 9 – Vou fugir de casa/ 10 – Posso dormir aqui com vocês/ 11- Estou com medo/ 12 – Tive um pesadelo/ 13 – Só vou voltar depois das três.”

Na primeira seqüência a condição impessoal (simulacro final) de manifestação do sujeito se contrapõe agora à segunda seqüência onde existe um apelo enunciativo (o uso de 1ª pessoa) condicionando a presença do sujeito. Isso já prenuncia a necessidade de uma autoafirmação do enunciador em relação ao CRER do enunciatário. Um alerta sobre a figura do enunciante, seu ego, o eu do discurso, um “fazer crer” no seu “/querer/ ser criança” e no seu “/dever/ ser adulto”.

A posição temporal merece ser destacada. Representada pelos sememas: *quero* (colo), *estou* (com medo) temos uma relação presentificada pelo narrador enunciador; enquanto *vou* (fugir), *posso* (dormir), *vou* (voltar) são instâncias relacionadas ao futuro; a única frase relacionada ao passado é *tive* (um pesadelo).

Temos, portanto, como sema aspectual da duratividade descontínua (=iteratividade), um semema representado pelo verbo no tempo passado, *tive*, cuja aspectualidade incoativa demonstra o início da experiência psicológica; dois verbos no tempo presente, *quero* e *estou*, e três no tempo futuro, *vou* (fugir), *vou* (voltar) *posso* (dormir), como fórmula perifrástica de abordagem verbal, sendo um verbo no infinitivo e o outro, oferecendo a visão de um futuro próximo.

Os versos dessa seqüência são portadores dos semas seguintes: dependência, pseudo-independência, não-dependência e pseudo-dependência que, quando articulados no quadrado semiótico, subordinam-se aos eixos semânticos das autonomias e heteronomias.

Observando o aspecto tensivo que se evidencia quando tratamos da temporalização, constatamos algumas aproximações em “tive um pesadelo”, “estou com medo”, “posso dormir com vocês” (inversamente transcritos).

Considerando a importância dada ao estudo da aspectualização espaço-temporal, Greimas faz a seguinte explanação:

As duas coordenadas – temporal e espacial – servem para inscrever e para delimitar o ator humano que se procura apresentar, parecem, por conseguinte, suscetíveis de um certo dinamismo, de uma focalização que, por aproximações concêntricas sucessivas, indo das dêixis espaciais e temporais mais amplas em direção às dêixis cada vez mais reduzidas, consegue fixar o objeto visado pelo enunciador. (GREIMAS, 1993, p. 68)

Uma contradição lógico-temporal pode ser vista em “Quero colo” (primeiro verso da seqüência) e “só vou voltar depois das três” (último verso), em contrariedade no quadrado semiótico, como oposições semânticas.

Continuando a análise quanto ao aspecto espaço-temporal, temos o dêitico “aqui” que converge para o espaço *com vocês*, ou seja, em casa com os pais, cujo caráter proxêmico é o espaço fechado, limitado; enquanto que o “voltar depois das três” converge para o espaço *sem vocês*, fora de casa, onde o caráter proxêmico caracterizar-se-á pelo espaço aberto, ilimitado.

Ainda nessa seqüência, observamos seis versos manipuladores cujo percurso figurativo da dualidade psicológica (criança/adulto), representado pelo encadeamento das figuras *colo, fugir de casa, dormir com vocês, medo, pesadelo, voltar depois das três*, corresponde à isotopia temática da existencialidade.

Há chantagem emocional nas frases manipuladoras “quero colo” (sedução), num claro *dizer* de um */querer/ ser* criança e “vou fugir” (provocação e intimidação), onde constatamos as dependências física e psicológica, gerando a isotopia da infantilidade em

contenção à obrigatoriedade de autonomia no */dever/ continuar* a ser adulto (dualidade emocional).

Assim, a modalidade do *dever/querer-ser/* (criança), implicada do */dever-fazer/* (fugir) para o */poder-ter/* (colo e cama) e o */poder-não ter/* (medo, pesadelo), culmina com a intimidação do */dever-fazer/* (ameaça) em *voltar depois das três* (da madrugada), onde o sujeito *faz querer* causar medo e preocupação nos pais, fazendo S1 e S4 crerem no seu “querer voltar a ser adulto”, independente, impondo sua vontade.

Confirma-se aí a dualidade psicológica entre criança/adulto, exposta na comparação entre os versos 9 “Quero colo” e 13 “Só vou voltar depois das três”, demonstrando a falta de amadurecimento emocional de (Sx), um questionamento sobre a imaturidade dos jovens enunciatários-narratários que, espelhando-se nele, (Sx), deveriam responder-lhe também, a última pergunta: “O que você vai ser quando você crescer?”.

Observamos em (Sx) a presença de um ego disfórico. A disforia, uma vez pertencente às categorias tímicas (GREIMAS; COURTES, s.d., p. 462-463), acompanhando a percepção que o homem tem de si mesmo (interoceptiva), permite-nos a percepção dos sememas *fugir* e *medo* apresentando uma relação disfórica com o conteúdo apresentado.

Ainda em “Quero colo”, já representada pela modalidade do *querer*, a frase simboliza uma debreagem actancial de pessoa (do narrador), pelo morfema pessoal “eu”, sujeito oculto que, na dimensão cognitiva (*saber*), sabe seduzir (*fazer querer-fazer*).

Já em “Vou fugir de casa” existe uma provocação e uma intimidação, ambas de domínio do FAZER-*dever-fazer*; a primeira na dimensão cognitiva e a segunda, na pragmática. O abuso ocasionado pela repetitividade da chantagem afetiva lidando com o emocional do destinatário, já caracterizaria a provocação.

“Posso dormir aqui com vocês? /Estou com medo/ Tive um pesadelo” são enunciados que também estão no campo da sedução, transportando-nos à época da infância, quando geralmente os filhos procuram seus pais, à noite, em situação de medo e desejo de proteção.

O terceiro, “Tive um pesadelo”, já se encaminha para a chantagem emocional, afetiva, caracterizando o /Dever-fazer/ por meio da provocação (interpretando: ‘se eu tive um pesadelo, vocês seriam capazes de deixar-me sozinho?’).

Finalizando esta estrofe, temos mais uma manipulação por provocação e intimidação em “Só vou voltar depois das três”. O medo expresso na segunda frase transforma-se em elemento da provocação (cognitiva) para intimidar (pragmática) o destinatário a *dever* tomar uma posição.

Estabelecemos, assim, o seguinte PN hipotácico, virtual:

PN 4 F (Sx) \rightarrow [(S1 \cup Om4) \rightarrow (S1 \cap Om4)] PNr (realizado).

Sx=narrador

S1=narratário

Om4: a infantilidade (da criança) e a rebeldia (do adolescente) de Sx.

Após essas constatações podemos inferir o desejo do enunciador em *fazer* o enunciatário *crer* no seu /dever/ *querer voltar a ser adulto*, criando assim uma autonomia não existente no *ser criança*.

Fazendo apelo, momentaneamente, às estruturas elementares (profundas) da reconstrução da significação, na articulação de semas na sintaxe fundamental, demonstramos abaixo o quadrado semiótico alusivo ao fato citado, em primeira instância, com suas respectivas

dêixis positiva e negativa que relatam o ocorrido posicionado entre os metatermos /Ser criança/ e /Ser adulto/. Em segunda instância será apresentado no item 4.1.3.2 como complementaridade.

Fazer crer no dever-ser criança (Heteronomia)

Dependência

“Quero colo”

“Posso dormir com vocês”

“Estou com medo”

(sedução)

Pseudo-independência

“Vou fugir de casa”

(provocação, intimidação)

Pseudo-dependência

“Tive um pesadelo”

(sedução, provocação, intimidação)

Não-dependência

“Só vou voltar depois das três”

(provocação, intimidação)

Fazer crer no querer voltar a ser adulto (Autonomia)

SEQÜÊNCIA III

“14 – Meu filho vai ter nome de santo/ 15 – Quero o nome mais bonito”

Em “Meu filho vai ter nome de santo / Quero o nome mais bonito” ocorre a debreagem actancial enunciativa de segundo grau através da introdução do sujeito do *fazer*, estabelecendo a função emotiva (segundo Jakobson) ou expressiva (segundo Karl Bühler).

Segundo Greimas:

o procedimento de debreagem, utilizado pelo enunciador como componente de sua estratégia, permite explicar a articulação do discurso figurativo em unidades discursivas (de superfície), tais como “narrativa”, “diálogo” etc. Notar-se-á aqui que cada debreagem interna produz um efeito de referencialização: um discurso de 2º grau, instalado no interior da narrativa, dá a impressão de que essa narrativa constitui a

“situação real” do diálogo, e vice-versa, uma narrativa, desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo. (GREIMAS; COURTÉS, s.d, p. 96)

O primeiro verso dessa estrofe identifica uma *debreagem* cognitiva, uma vez que instaura um actante observador onde o destinador-enunciador produz uma distância entre a sua posição cognitiva e a dos actantes da narrativa. “A *debreagem* cognitiva permite assim instaurar uma distância entre a posição cognitiva do enunciador e as que pertencem quer aos actantes da narração, quer aos do narrador”. (GREIMAS; COURTÉS, s.d., p. 97).

Além desse fato, podemos notar nos versos iniciais dessa seqüência a presença aspectual da puntualidade. Conforme as explicações de Greimas e Courtés (s.d., p. 363):

Do ponto de vista sintagmático, a puntualidade pode marcar, quer o início do processo (é, então, dita *incoatividade*), quer seu fim (será, então, denominada *terminatividade*); com a duratividade, constitui uma configuração aspectual. A ausência de duração de um processo neutraliza a oposição entre o *incoativo* e o *terminativo*.

Nesse momento também ocorre a *debreagem* enunciativa, com o sujeito em terceira pessoa (filho), acompanhada de uma *debreagem* enunciativa (quero) com o sujeito narrador em primeira pessoa.

Além disso, nesses dois versos observa-se uma auto-manipulação por sedução instaurada pelo se */fazer querer- parecer ter/* religiosidade, logo, ser digno, bom.

Podemos dizer também que o narrador usa um simulacro de temporalidade ao fazer uso do tempo futuro (vai ter) para, logo em seguida, utilizar o verbo no presente (quero). Ou seja, “Meu filho terá nome de santo”. Essa seqüência faz das isotopias da “religiosidade” e da “passionalidade” o pressuposto de um futuro melhor para o seu filho, lembrando que o */querer/* por ser virtual, poderá não ser efetuado como modalidade.

No PN 5, virtual, definimos o seguinte percurso:

PN 5 F DS \rightarrow (Sx) \rightarrow [(S1 \cup Om5) \rightarrow (S1 \cap Om5)] PNv.

DS = destinador manipulador : a sociedade de consumo (os conceitos de santidade e beleza de Sx)

Sx=narrador

S1= narratário.

Om5=nome de santo, lindo, do filho de Sx.

SEQÜÊNCIA IV

“16 – É preciso amar as pessoas/ 17 – Como se não houvesse amanhã/ 18 – Porque se você parar pra pensar/ 19 – Na verdade não há”

O sujeito enunciatário (convidado a ser narratário), define-se por “*você*”. Esta manipulação se faz por sedução e provocação, constatados os efeitos que produzem, ou seja: a sedução leva ao /FAZER *querer-fazer*/ e a provocação ao /FAZER *dever-fazer*/.

Observaremos também, nesse caso, um destinador–judicante que oferece ao leitor a noção de insistência sobre uma determinada ação: É preciso, é necessário, faz-se urgente amar, salientando que, além da sedução e provocação, temos a intimidação camuflada que o levou à modalidade factitiva, ou seja, a do *fazer-fazer*.

Assim, se não existe o amanhã, não haverá nem para o narrador, nem para os destinatários. Logo, uma certa intimidação para TODOS os mortais é aqui caracterizada.

No Programa Narrativo 6 observaremos:

PN 6 F (Sx) \rightarrow [(S1 \cup Om6) \rightarrow (S1 \cap Om6)] PNv.

Sx=Narrador (aconselhador = maturidade)

S1=Narratário

Om6 = querer, ter e dar amor intenso AGORA (DINAMICIDADE)

Do mesmo modo o PN seguinte:

PN 7 F $(Sx) \rightarrow [(S1 \cup Om7) \rightarrow (S1 \cap Om7)]$ PNv.

S1=Narratário

Sx=Narrador

Om7 = dever parar pra pensar (ESTATICIDADE)

“Na verdade não há” (amanhã). Nessa frase observamos, na desesperança do sujeito-narrador, a não-crença na existência do “amanhã”, como se o seu trajeto fosse subsumido ao hoje, aqui, agora.

Assim, instaura-se o plano isotópico figurativo do fatalismo que converge para a isotopia temática do Determinismo na Existencialidade.

SEQÜÊNCIA V

“20 – Me diz por que que o céu é azul/ 21 – Me explica a grande fúria do mundo”

Nessa seqüência observamos a estaticidade em “Me diz por que o céu é azul” e a dinamicidade em “grande fúria do mundo”, elementos em oposição semântica, numa clara evidência de manipulação por sedução e provocação.

O semema utilizado para dar um efeito de sentido nos dois primeiros versos é representado pelo pronome em primeira pessoa “me”, usualmente empregado na fala coloquial quando alguém quer realmente provocar outrem com um questionamento de intenção desafiadora.

No nosso texto, principalmente nestes dois primeiros versos, temos questionamentos típicos de filhos na primeira infância (sedução) na tradicional fase dos “porquês”, vivenciada, emocionalmente, pelo narrador.

A provocação (me explica a grande fúria...), porém, cuja questão permaneceria sem resposta, é tipicamente do universo desafiador do adulto. Logo, na comparatividade, encontramos novamente a dualidade comportamental entre o *querer parecer* criança e o *fazer crer* no *dever* voltar a *ser* adulto, assumindo uma postura ao mesmo tempo indagativa e contemplativa, de cunho filosófico, determinista e de domínio da cosmovisão.

Quando desenvolve simultaneamente uma segunda linguagem, a musical (como instrumentista), e uma terceira, a gestual (como solista), esta última não abordada em nossa análise, comprova o adulto competente nele inserido, cognitivamente acabado e perfeito, porém emocionalmente em busca da perfeição e completude.

Como PN 8 e PN 9, hipotáxicos, teremos:

PN 8 F D \rightarrow (Sx) \rightarrow [(S1 \cup Om8) \rightarrow (S1 \cap Om8)] PNv.

Sx=Narrador

S1=Narratário

D =Destinador = ego de Sx (auto-manipulação)

Om8 = a criança que existe em Sx

Do mesmo modo o PN seguinte:

PN 9 F D \rightarrow (Sx) \rightarrow [(S1 \cup Om9) \rightarrow (S1 \cap Om9)] PNv

Sx=Narrador

S1=Narratário

D = Destinador + ego de Sx (auto-manipulação)

Om9 = o adolescente (ou adulto) que existe em Sx.

SEQÜÊNCIA VI

“22 – São meus filhos que tomam conta de mim/ 23 – Eu moro com a minha mãe, mas meu pai vem me visitar/ 24 – Eu moro na rua não tenho ninguém/ 25 – Eu moro em qualquer lugar/ 26 – Já morei em tanta casa que nem me lembro mais/ 27 – Eu moro com meus pais.”

De “São meus filhos que tomam conta de mim” até “Eu moro com os meus pais”, a sedução tem caráter pleno pelo */fazer-criar/* no */dever-ser/* criança e ter pena da criança (são meus filhos...), desprotegida (na rua), abandonada (sem ninguém), jogada (qualquer lugar, tanta casa), auto-desestimada (morar com os pais, morar em tanta casa, morar em nenhum lugar).

Importante notarmos no verso 22: “São meus filhos que tomam conta de mim”, que os sememas *tomar conta* carregam o significado de dependência que os pais têm em relação aos filhos, confirmando a dependência também apresentada na seqüência II.

A redundância na reprodução insistente das figuras citadas gera as isotopias figurativas da infantilidade (ou imaturidade), da dependência, da piedade, da insegurança e converge para a isotopia temática da Dualidade Fusional do abandono e superproteção, ora Pai, ora Filho, uma vez que morar com a mãe e ter a ausência do pai representa morar na rua ou em qualquer lugar.

Pelo processo de debreagem/embreagem actancial, temporal e espacial em “Eu moro com a minha mãe, mas meu pai vem me visitar” é instaurado o discurso em primeira pessoa quando o destinador-narrador, por meio do simulacro de presença, demonstra a necessidade, a dependência que tem em relação ao pai e não apenas à mãe. Isso fica bem claro devido ao uso da conjunção *mas*, aqui colocada como semema que carrega uma importante significação de

contraste com caráter de auto-sedução, mostrando-se ao destinatário-narratário como merecedor de um prêmio de consolação.

Pelo caráter proprioceptivo, neste trecho observamos a percepção do sujeito-narrador em relação a seu próprio corpo e ao espaço físico que o circunda, pois quando diz que mora com a mãe, mas seu pai vem visitá-lo, está não somente relatando o fato de seus pais viverem separados, mas também a relação do seu ser com o mundo que o rodeia, no caso, os pais.

Interessante a forma como Greimas e Fontanille em “Semiótica das Paixões” observa essa questão:

É a percepção como interação do homem e de seu meio ambiente que é a pedra de toque em nossos esforços para compreender o mundo do sentido comum e que é o corpo próprio que permite a esse mundo o acesso ao universo do sentido. Corpo que sente, que percebe, que reage; corpo que mobiliza todos os papéis esparsos do sujeito, em um enrijecimento, um sobressalto, um transporte. Corpo como barragem e parada, conduzindo à somatização, dolorosa e feliz, mas também lugar de trânsito e de patemização que controla a abertura para os modos de existência semiótica. (1993, p. 293)

Na frase “moro com meus pais” o espaço psicológico (emocional) interoceptivo permanece-lhe latente, não apenas no *fazer parecer* à sociedade o “estarmos juntos...mas sós...”, mas também para si mesmo no “tanta casa que nem me lembro mais” = morar com os pais = morar só.

Em “Eu moro na rua, não tenho ninguém”, observamos a ocorrência de um realce da interoceptividade, pois não tendo o pai consigo, o sujeito tem a sensação de estar sozinho, abandonado na rua, sem ninguém.

Os versos “Eu moro em qualquer lugar” e “Já morei em tanta casa que nem me lembro mais” indicam, além da isotopia do *abandono*, a da *não-identidade*, pois quem mora em tanta casa, não mora em lugar algum. O sujeito fica, assim, num estado de perda da identidade.

Vimos, assim, que apesar do abandono que gera a perda de identidade, ainda existe a esperança de que seus pais lhe dêem a atenção devida. Conseqüentemente, este fato levou o narrador a instaurar um programa de busca, motivador da criação da canção “Pais e Filhos”, mostrando que nenhum título é inocente quando passa por um processo seletivo de escolha, isto é, com *intencionalidade*.

Greimas e Courtés preferem o conceito de *intencionalidade* ao da intenção, pois afirmam que esse último depende de uma concepção psicológica, enquanto o primeiro “de origem claramente fenomenológica, mesmo não se identificando nem com o de motivação nem com o de finalidade, os subsume: assim, ele permite conceber o ato como uma tensão que se inscreve entre dois modos de existência: a virtualidade e a realização” (s.d., p. 238)

Ao analisarmos cada verso acima descrito, observamos diferentes situações em diferentes condições espaciais e temporais. Há um recuo do enunciador, no qual dá a voz ao narrador. O enunciatário, por sua vez, passa a dar vez a diversos narratários: pais que dependem de seus filhos, filhos que têm os pais separados, filhos que moram na rua e que não têm os pais, filhos que não têm onde morar, ou se têm, não “se sentem em casa”, filhos que moram com os pais. E ele próprio (como todo mundo) que é Pai e Filho simultaneamente, logo, superprotegido e abandonado concomitantemente (isotopia da dualidade fusional).

De maneira não explícita, o semema “casa” remete-nos a semas múltiplos: lugar aconchegante, tranqüilo, familiar, protetor (teto), seguro (abrigo). Trata-se do caráter plurissêmico, polissêmico ou ainda *polissemêmico*, como preferia dizer Greimas.

A polissememia corresponde à presença de mais de um semema no interior de um lexema. Os lexemas polissemêmicos opõem-se, assim, aos lexemas monossemêmicos, que comportam um único semema (e que caracterizam sobretudo os léxicos especializados: técnicos, científicos etc.) A polissememia, entretanto – afora o caso de pluriisotopia -, existe somente em estado virtual (“em dicionário”), pois a manifestação de um lexema dessa espécie, inscrevendo-o no enunciado, elimina sua

ambigüidade, realizando apenas um de seus sememas. (GREIMAS; COURTÉS, s.d., p. 341)

Nesse caso temos o sujeito Sx, pertencente à categoria tímica, em disjunção disfórica do Om *família*, representado pelo semema “casas”.

Podemos dizer que no nível da sintaxe narrativa o *sujeito narrador* de cada um desses enunciados está em disjunção do objeto *família*.

Neste ponto teremos:

PN 10 F D \rightarrow (Sx) \rightarrow [(S1 \cup Om10) \rightarrow (S1 \cap Om10)] PNv.

Sx=narrador

S1=narratário

D = a pena de si mesmo . Auto-manipulação.

Om10 = piedade por (Sx) pelo seu abandono, figurativizado na falta de amor familiar.

A família é aqui observada como um objeto textual pressuposto. Não pode ter qualificação modal por não estar explícito no texto (mas implícito). Carrega, porém, um valor ideológico indireto que se vale do abandono, na relação hipotática (= PN de uso), para levar ao valor principal: entender e acreditar na mensagem “PAIS E FILHOS”.

SEQÜÊNCIA VII

“28 – É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/ 29 – Porque se você parar pra pensar, na verdade não há.”

Acrescentamos à análise da seqüência IV que este refrão simboliza um pedido de socorro da criança que expôs suas fraquezas nos versos anteriores, logo, uma sedução: “amem a mim e amem a todos” (sem esperar nada em troca = sanção pragmática); uma provocação: “pare para pensar”; uma intimidação: “se você não parar para pensar, o amanhã é o hoje, já passou”.

Para o narrador, só existe o HOJE, no que demonstra viver intensamente o presente, o etéreo, fundindo o presente ao futuro, ou seja, há uma neutralização da espácio-temporalidade. Com a frase “É preciso... amanhã”, instaura-se a debreagem enunciativa onde o narrador esconde as marcas da enunciação.

SEQÜÊNCIA VIII

“30 – Sou uma gota d’água/ 31 – Sou um grão de areia”

Em “Sou uma gota d’água/Sou um grão de areia” ocorre a recuperação da espácio-temporalidade por metamorfose de redução (eu = gota / eu = grão).

Segundo Greimas e Courtés, no dicionário de semiótica, a redução

consiste em transformar um inventário de ocorrências semêmicas, de natureza parassinonímica, em uma classe construída e dotada, no nível da linguagem de descrição, de uma denominação arbitrária (ou semi-motivada). (s.d., p. 375)

Instaura-se aí a modalidade alética do *ser* que rege o enunciado de *estado*, ou seja, o narrador *quis se fazer ser* grão de areia ou gota d’água. Ele se fez parecer alguém que quis abdicar-se do ato de julgamento (sem *saber/poder/dever/querer*) em relação ao *ser* e ao *fazer*, possibilitando um julgamento analítico sobre seu pretense complexo de inferioridade; tratar-se-ia de uma situação de desestima, de um sujeito que demonstra não ter encontrado ainda a própria identidade.

Assim constatamos:

PN 11 F (Sx) \rightarrow [(S1 \cup Om11) \rightarrow (S1 \cap Om11)] PNr.

Sx=Narrador

S1=Narratório

Om11 = Pequenez, exigüidade de Sx.

Apresentando sememas que representam partículas do todo (gota d'água, grão de areia), quase insignificantes, quase diminutas, o narrador veste-se de enorme auto-insuficiência para, logo em seguida, manifestar-se pela manipulação por provocação. Logo, a pequenez aparente camufla essa falsa modéstia apresentada na figura, a surgir, do “aconselhador”, observada na seqüência posterior.

Nessas frases identificamos claramente a competência e as performances de Sx, desencadeando um percurso de metamorfose de redução relacionado à reafirmação do ego.

SEQÜÊNCIA IX

“32 – Você me diz que seus pais não entendem/ 33 – Mas você não entende seus pais/ 34 – Você culpa seus pais por tudo/ 35 – E isso é absurdo/ 36 – São crianças como você.”

Já na fase final do texto verbal, observamos manipulações por provocação e, claramente, a disparidade existente entre esta seqüência e a anterior, ou seja, num momento Sx é um nada, insignificante; no outro, ele se transforma num sujeito-judicante, munido de todo poder sancionador (sanção cognitiva negativa), além de produzir uma imagem negativa dos destinatários-enunciatários, público consumidor que o aplaude e adquire suas obras. Esse público será figurativizado por (Sy) como actante coletivo, englobando também os actantes Sx e S1.

Os PNs desta seqüência serão assim colocados:

PN 12 F (Sx) \rightarrow [(Sy \cup Om12) \rightarrow (Sy \cap Om12)] PNr.

Sx=Narrador

Sy= actante coletivo (destinatários)

Om12 = auto-censura sobre cada um de nós

PN 13 F (Sx) \rightarrow [(Sy \cup Om13) \rightarrow (Sy \cap Om13)] PNv.

Sy = actante coletivo

Om13 = a auto-compaixão e a de todos (Sy)

Nesses PNs confirmamos a existência de falsa modéstia enformando o sujeito operador Sx, contrapondo-se ao sujeito dotado de desestima e de auto-insignificância. Ao mesmo tempo em que manipula Sy, exerce uma sanção sobre si mesmo.

Como, segundo Greimas, o enunciador é também enunciatário da própria mensagem, inclui-se como Sy, actante coletivo relacionado aos PNs 12 e 13.

SEQÜÊNCIA X

“37 – O que você vai ser quando você crescer”

“O que você vai ser / Quando você crescer”. Iniciando estes versos observamos a manipulação por provocação e sedução.

Nessa última fase da narrativa, obtivemos a prova da intencionalidade do judicante Sx (destinador) em: a) sancionar Sy (destinatário) através do texto manifestado pelo aplauso, aceitação; e b) de propor também a Sy a aceitabilidade do determinismo e das dualidades maturo x imaturo, firmada na conclusão extraída por pressuposição lógica.

Assim, quando crescerem, vocês serão fatalmente PAIS e FILHOS. Portanto, por pressuposição lógica: “FILHOS” (“são crianças como você”), ou seja, dependentes dos pais,

inseguros, medrosos, imaturos e “PAIS” (“meus filhos tomam conta de mim”), significando terem a superproteção dos filhos, embora adultos e maduros.

O PN 14 é representado da seguinte forma:

PN 14 F (Sx) → [(Sy ∪ Om14) → (Sy ∩ Om14)] PNv.

Sx = Narrador

Sy = Actante coletivo

Om14 = O CRER coletivo como sanção sobre a mensagem.

A frase 37 abriga a proposição matriz do tema, implicando uma tomada de consciência sobre a aceitabilidade das diferenças entre os seres humanos, fracos e fortes, grandes e pequenos, maduros ou imaturos, viris ou não, desprotegidos ou aconselhadores, julgados ou judicantes. Constatamos, assim, que nenhuma mensagem é inocente.

O PN 14, virtual neste final de análise da sintaxe narrativa, assim deverá permanecer, juntamente com os demais PNs virtuais, uma vez que, em semiótica greimasiana, o enunciado dita as regras e, fora dele, “não há salvação”, conforme Greimas. Porém, uma vez constatada a aceitação coletiva da mensagem, podendo a mesma ser averiguada pelo grande sucesso de “Pais e Filhos” que perdura até os nossos dias, podemos concluir que a mensagem foi assumida, /FEZ-CRER/ e foi devidamente sancionada por Sy.

Analisando a sintaxe nos níveis superficial e profundo, tivemos (Sx), enunciadornarrador, em disjunção do Objeto - Valor / FAZER SABER / (e CRER) na sua mensagem, uma vez que a mesma permaneceu virtual até o final da análise.

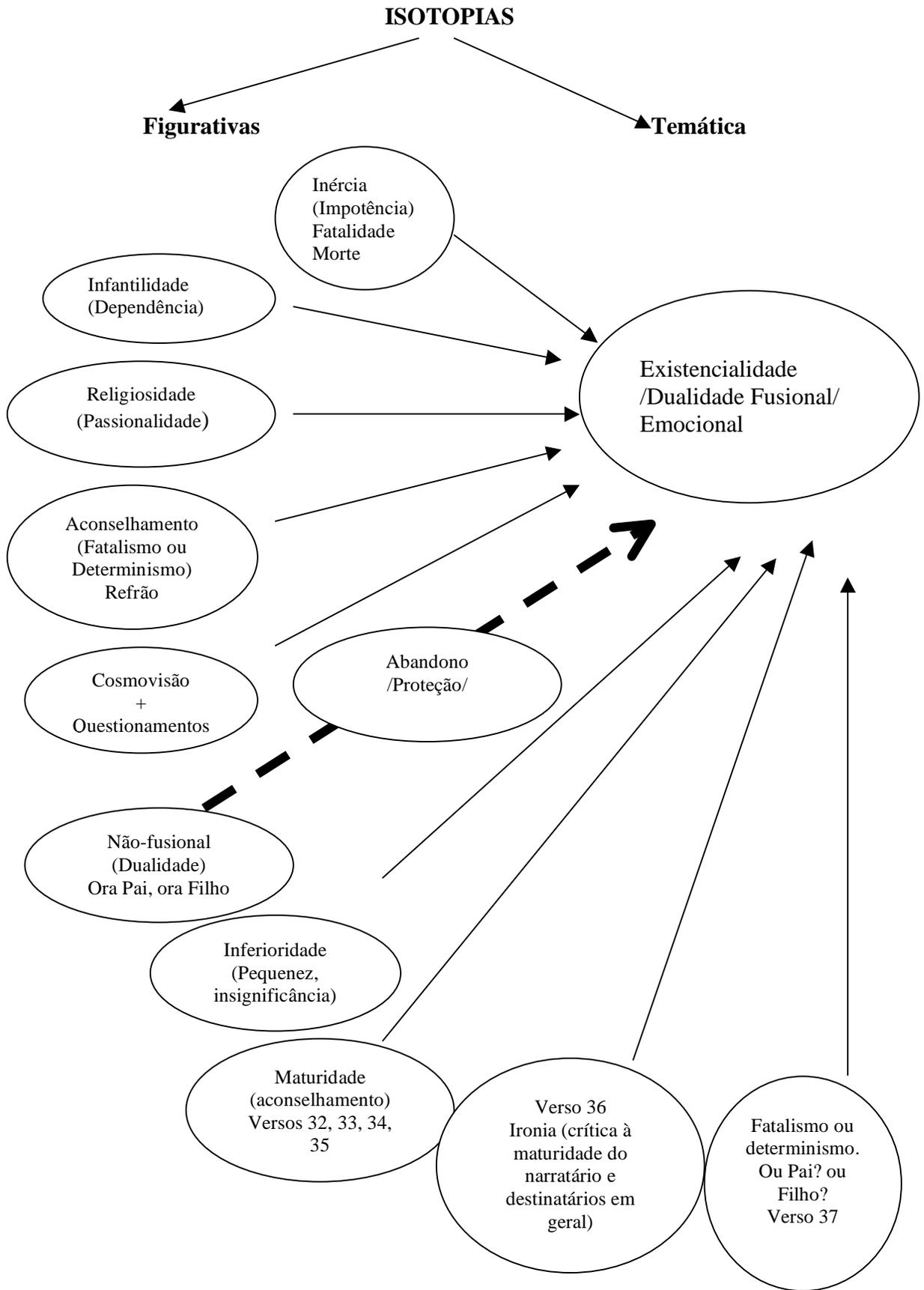
A DIMENSÃO ISOTÓPICA

As isotopias, representando a reiteração de categorias sêmicas encontradas no texto, atravessam as estruturas compositivas do mesmo e garantem a coerência do discurso.

As figuras compõem os percursos figurativos que, por sua vez, remetem sempre a um tema. Das redundâncias ou repetições no aparecimento das figuras, nascem as isotopias figurativas. Estas remetem à isotopia temática.

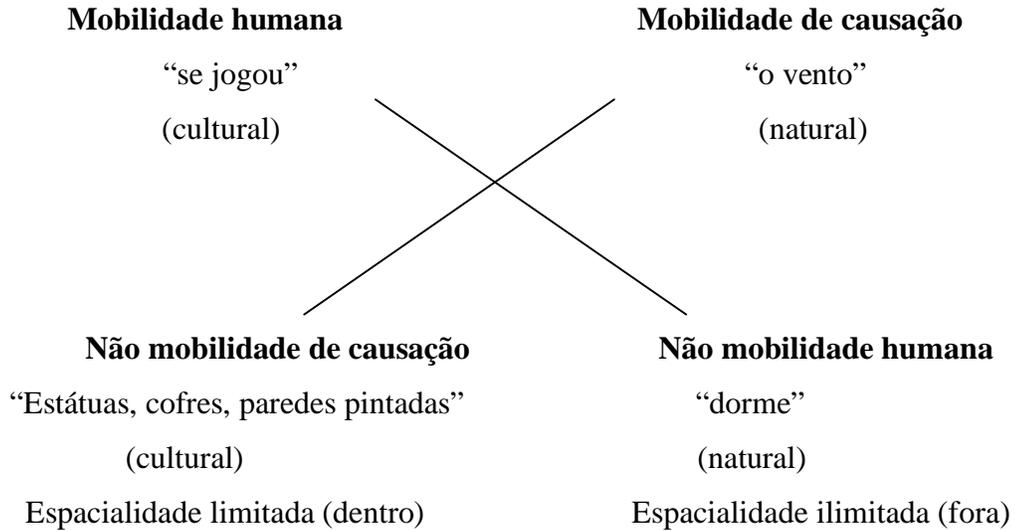
Assim, teremos todas as isotopias figurativas abaixo representadas, remetendo a uma isotopia temática, no nosso caso à da Existencialidade, colocando em questão a dualidade fusional Pai x Filho.

Entre a dualidade Não-fusional (figurativa) e a fusional, temática, a primeira exerce o papel de conector da isotopia do abandono (proteção), desencadeando a temática da Dualidade Fusional ou da Dependência Emocional.



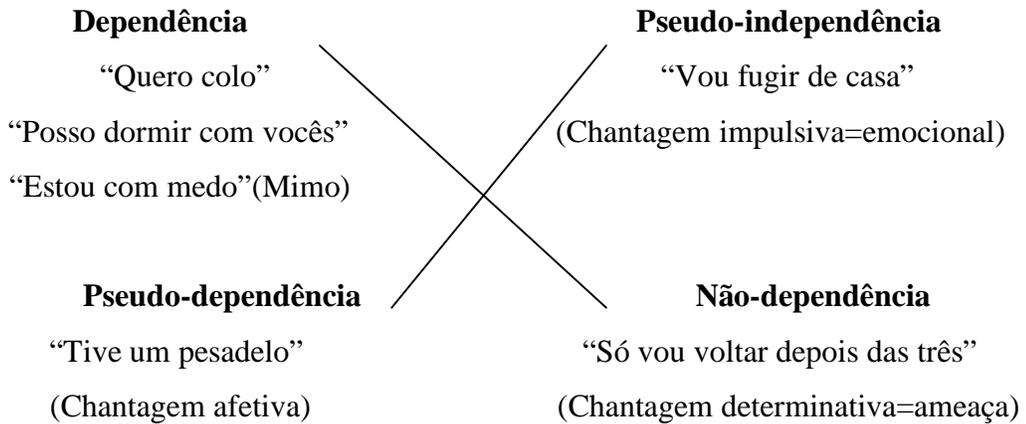
4.1.3.2 Estrutura Elementar – O Quadrado Semiótico

DINAMICIDADE



ESTATICIDADE

**Heteronomia
 SER CRIANÇA**

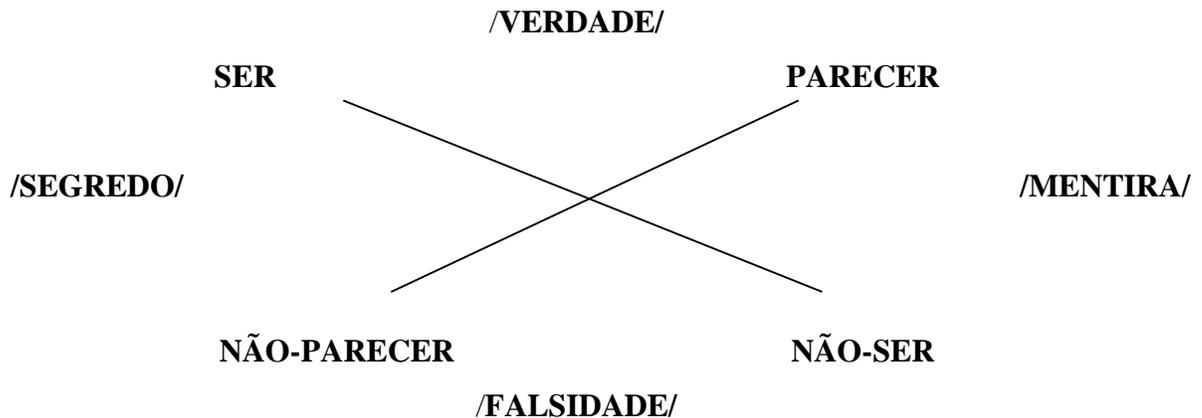


**SER ADULTO
 Autonomia**

MODALIDADE VERIDICTÓRIA

A Semiótica fundamenta-se no caráter epistemológico, visando o enunciatário, no que concerne à interpretação e análise de mensagens produzidas com cunho persuasivo (=fazer-crer) e premedita a existência de um /crer/ implicado na instância da recepção, ou seja, por um juízo epistêmico no qual emite sobre o enunciado de estado que lhe é submetido.

Assim, através da modalidade veridictória, onde articulam-se como categoria modal o /ser/ e o /parecer/, podemos projetar o quadrado semiótico da veridicção (GREIMAS; COURTÉS, p. 448) para melhor compreendermos o “jogo da verdade” presente na manifestação verbal de “Pais e Filhos”:



Na dêixis positiva (*ser* + *não-parecer*), articulando os termos classemáticos envolvidos, obteremos a posição de *segredo*. O mesmo ocorre com a dêixis negativa, posicionada à direita do observador, quando obteremos a condição de *mentira*.

Comparando essa estrutura elementar da significação (quadrado semiótico) com a resultante obtida no quadrado semiótico de dualidade, pretendemos demonstrar que: ser

dependente e demonstrar uma pseudo-dependência é um *segredo*, como ser um pseudo-independente e ao mesmo tempo não-dependente é uma *mentira*.

EXPRESSÃO E CONTEÚDO NA LINGUAGEM VERBAL

Expressão

Conteúdo

Substância	Forma	Substância	Forma
Gráfica	Sistema lingüístico-verbal	Tema verbal: “Pais e Filhos”	Semas articulados no Quadrado semiótico
(variável)	(invariável)	(variável)	(invariável)

4.2. O Discurso Musical

Segundo D'Ávila, “o som tem caráter passional, e a melodia, dotada da qualidade do *tornar-a-ser*, permanecendo na memória sensitiva quando sensitiva e cognitivamente elaborada, com **coesão** (sintaxe) – ligação uniforme entre sons diferenciados, ou por conexões intervalares, com incisos, frases, períodos, motivos, cadências, seqüências etc, e **coerência** (semântica e poética) – tonalidade, harmonia, modulações, atonalidade, distorções tonais e modais da música contemporânea”. (Apresentações no Congresso de J. Pessoa – PB e ANPOLL, 1998, p.461-466).

Em 1939, Jan Mukarovsky , membro do Círculo Lingüístico de Praga, já previa a importância de se inserir o estudo das Artes na Semiótica, e “declara que o estudo das Artes deve tornar-se uma das partes da Semiótica e tenta definir a especificidade do signo estético: é um signo *autônomo*, que adquire uma importância em si mesmo, e não apenas como mediador de significação.” (DUCROT; TODOROV, 2001, p. 92)

Hoje, por meio de análise semiótica, já podemos realizar essa previsão, enfocando os elementos componentes da manifestação musical, qualificada aqui como *linguagem*.

Usamos o termo *linguagem* para as práticas significantes, no nosso caso a musical - termo este que, já há séculos, é utilizado no universo musical -, por serem, as mesmas, portadoras de regras de construção e procedimentos de agregação que favorecem sua análise e reconstrução, utilizados como meio de comunicação do qual se servem usuários do mesmo código.

4.2.1 Termos designativos da Semiótica Musical daviliana

O quadro, a seguir, abriga os termos designativos ao emprego da teoria que utilizamos para este trabalho, neologismos estes⁴, necessários à apreensão da natureza dos conteúdos sonoros específicos para a realização de uma análise em Semiótica Musical.

Formante Total (FT) = a totalidade escolhida como “texto” (nível da expressão)
 Formante Parcial (FP) = a parcialidade textual que está sendo examinada (expressão).
formema total (ft) = a totalidade textual manifestada (nível do conteúdo).
formema parcial (fp) = a parcialidade textual manifestada, em análise (nível do conteúdo).
 Ex.: frases rítmicas percussivo-sonoras e períodos.
Formema parcial int. (fpi) = fragmentos manifestados no interior do /fp/.
 Sonema = elementos “concretos” percebidos (blocos sonoros), com feixe de semas ou combinações de subunidades significativas na manifestação sonora. O equivalente ao semema (em semiótica greimasiana).
 Soema = traço pertinente de uma unidade táxio-musical; traço semântico que distingue uma relação sonora de outra, do mesmo campo conceitual. O equivalente ao sema (em semiótica greimasiana).
Duratema ext. = a duração englobante e externa, dominando a manifestação discursiva.
Duratema int. = a duração englobada, aplicada ou internalizada nos /fpi/ e nos soemas (sons relacionados nos frástico e transfrástico) aparentemente isolados no discurso.
Intensitema ext. = a intensidade englobante na extensão do(s) bloco(s) sonoro(s). Ex: *pp*, significando o dever executar suavemente, em pianíssimo, com diminuição da intensidade sonora aplicada; *f*, significando o forte, com o aumento gradativo da intensidade sonora aplicada, numa frase ou, geralmente, no final de período musical.
Intensitema int. = intensidade englobada, aplicada ou internalizada em sons manifestados no discurso musical ou sonoro (em geral).
Alturema = a altura em que sons são manifestados.
Timbrema = o timbre em que os sons são manifestados.
Sonorema = texturas sonoras (sobreposição de vozes, acordes, sons instrumentais),
Densirema = densidade sonora, acúmulo de sons (volume) numa espaço/temporalidade.
Sincopema = *sonema* envolvendo os 5 estados da função de sincopa, e a intonação.
Prosodema (Greimas) = a soma de elementos prosódicos (acentuação, entonação, ruídos, vazios, ataques, etc.), responsáveis pela supra-segmentação sonora (nível dos sonemas).
Projetema = a supra-segmentação tridimensional (envolvendo sonoremas).

⁴ Neologismos, em *itálico*, criados por DÁvila, com exceção do termo “prosodemas”, para a apreensão da conteúdo (forma) na manifestação sonora, em semiótica musical.

Sendo os elementos rítmico-sonoros passíveis de análise, para a sua efetuação foram designados como *sonemas*, *soemas*, *intensistemas*, *timbreemas*, *duratemas*, *sincopemas*, *prosodemas*, *densiremas*, *alturemas*, *sonoremas*, entre outros actantes modais responsáveis pelo desencadeamento de manipulações. Assim, faremos a análise do aspecto não-verbal de “Pais e Filhos”, lembrando que haverá sempre a soberania da linguagem verbal sobre a não-verbal, quando tratarmos de ambas agindo concomitantemente. Nesse caso, a não-verbal funcionará como linguagem semi-simbólica, mas fazendo valer seus conteúdos próprios.

Valemo-nos, como meios necessários para a apreensão do fato musical com maior clareza, de suportes físico-materializados e viso-audíveis, como CD, partituras (em papel e digital-sonorizada), descritos como suportes:

- a) estático, a sonoridade colhida, visualmente, de partitura publicada;
- b) estático / dinâmico, na sonoridade colhida de forma audível e visual, de partitura digital musicalizada e cronometricamente dinamizada;
- c) dinâmico, na sonoridade extraída da melodia entoada pelo narrador em CD.

Para a abstração do carácter verbal, reproduzíamos, mentalmente, a nota musical – com sua denominação específica em linguagem musical – (correspondente à letra entoada), em simultaneidade sonora, para melhor apreensão e análise do carácter rítmico-melódico-harmônico.

O item a) serviu-nos, somente, como material comparativo e variante do processo, uma vez que apresenta alguns sons (embora não determinantes do fraseado musical) diversificados daqueles que encontramos nos suportes b) e no c).

No item b) a sonoridade é grafada e exposta em compassos sinalizados por metrônomo digital.

No item c) desenvolvemos uma escuta apurada da interpretação sonora para a análise e observações conclusivas deste trabalho.

Tendo observado a manifestação musical presentificada como Formante Total, levamos em conta, porém, determinados fraseados significativos extraídos desse *formema total* /ft,/ rítmico-melódico-harmônico, com total independência semântica da ancoragem na manifestação verbal.

É o formante uma unidade sintagmática do plano da Expressão, segundo Greimas e Courtés (s.d., p.196).

Para D'Ávila (2004a), *Formante Total (FT)* é o conjunto significante, ou texto. Quando em análise (plano do conteúdo), será observado como *formema total*, /ft/ composto de *formemas parciais*, como períodos e frases musicais. O *formema parcial* /fp/, então situado como unidade parcializada do plano do Conteúdo, coloca-se em dependência sintático-semântica de inúmeros outros *formemas parciais internalizados* /fpi/, no contexto, embora representando um inteiro de significação por sua realização sonora, quer como inciso, quer como motivo, ou como frase que, por sua vez, pode também ser considerada um /fpi/ em relação ao período musical.

A dependência dos /fpi/ acontece, segundo sua estrutura compositiva e de continuidade, de conformidade com a relação de contigüidade com os demais /fp/ e /fpi/ vizinhos, cuja significação ultrapassa os limites das barras divisórias dos compassos onde o /fp/ desenvolve seu percurso.

4.2.2 O *corpus* musical de “Pais e Filhos”

Pais e Filhos
Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá
 Copyright 1989 by Casa de Partituras Ed. e Música Ltda.
 Todos os direitos reservados.

The musical score for "Pais e Filhos" is presented in six staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as *J. 100*. The score includes guitar chord diagrams above the notes. The chords used are C, D7, G, F9(omit3), C/E, Em9/B, and Am7. The melody is written in a treble clef.

Staff 1: Measures 1-2. Chords: C, D7, G, C, D7.

Staff 2: Measures 3-4. Chords: G, C, D7, G, C, D7.

Staff 3: Measures 5-6. Chords: G, C, D7, G, C, D7.

Staff 4: Measures 7-8. Chords: G, C, D7, F9(omit3), C/E.

Staff 5: Measures 9-10. Chords: C, Em9/B, Am7.

Staff 6: Measures 11-12. Chords: D, C, D7, G.

25 C D7 G C D7 G 2

29 C D7 G C D7 F9(omit3)

33 C/E C Em9/B Am7

37 D G

41 C Em7 C G

45 C Em7 C C D7

49 G C D7 G C D7

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. Each staff begins with a measure number and a set of chord diagrams. The chords are: Staff 1 (measures 25-28): C, D7, G, C, D7, G. Staff 2 (measures 29-32): C, D7, G, C, D7, F9(omit3). Staff 3 (measures 33-36): C/E, C, Em9/B, Am7. Staff 4 (measures 37-40): D, G. Staff 5 (measures 41-44): C, Em7, C, G. Staff 6 (measures 45-48): C, Em7, C, C, D7. Staff 7 (measures 49-52): G, C, D7, G, C, D7. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

This musical score is for guitar, featuring a melody in the treble clef and chords indicated above the staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into systems, with measure numbers 53, 57, 61, 65, 69, 73, 77, and 82 marking the beginning of each system. Chords are shown as diagrams with dots for finger positions. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. A 'D.S. al Coda' instruction appears at measure 77. The score concludes with a final chord at measure 82.

53 G C D7 G C D7 3

57 G C D7 G C D7

61 G C D7 G C D7

65 G C D7 G C D7

69 G C D7 F9(omit3) C/E

73 C Em9/B Am7

77 D G C *D.S. al Coda*

82 Em7 C G C

This musical score is written for guitar in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music, each with a corresponding guitar chord diagram above it. The staves are numbered 36, 50, 36, and 98. The chord diagrams are as follows:

- Staff 1 (36): Em7, C, C, D7, G
- Staff 2 (50): C, D7, G, C, D7, G
- Staff 3 (36): C, D7, G
- Staff 4 (98): C, D7, G

The melody is primarily composed of eighth and quarter notes. The final measure of the fourth staff includes the instruction "Repeat until fade out" written above the staff.

4.2.3 Análise Semiótica do *Corpus Musical*

A composição musical em “Pais e Filhos” é desenvolvida na tonalidade de Sol Maior (G), com pequenas modulações de passagem, em ritmo quaternário C (4 tempos) ou 4/4, ou ainda 4/semínima, sendo a semínima a unidade de valor (UV), determinante na contagem de 4 semínimas para a formação de cada compasso. Logo, o *soema* /semínima/ vale 1 tempo dentro desse compasso. O *soema*, célula mínima de identificação do sentido nos elementos que compõem o fenômeno musical, equivale ao sema, utilizado em teoria greimasiana.

Sobre a unidade de valor (UV), o numerador indica a quantidade, ou seja, o número de figuras que deverão totalizar o compasso, e o denominador, a qualidade observada na figura representativa da unidade de valor. Exemplificando, aos que se introduzem no mundo da música, o nº 1 no denominador indica a semibreve; o 2, a mínima; o 4, a semínima; o 8, a colcheia; o 16, a semicolcheia, o 32, a fusa e o 64, a semifusa.

No nosso caso, a semínima como (UV) é a unidade que conduzirá o desenrolar da temporalidade na qualidade de *duratema interno* ou *interiorizado*, como figura escolhida para reger a totalidade do texto musical.

O andamento é o modo (vagaroso ou rápido) pelo qual deverá ser executado o tema musical. Pode um único andamento ser determinativo de uma composição musical. Neste caso virá afixado no início da partitura determinando a obrigatoriedade, o /Dever-fazer/ relacionado à execução. É definido por uma figurativização. Exemplificando: *adágio sostenuto*, a semínima = 60 bpm. Designa, desse modo, algumas espécies de composições musicais eletrônicas, como em música MIDI, a velocidade na qual as notas são reproduzidas e medidas em batidas por minuto e, geralmente, de 120 bpm.

Dos tipos de andamento como *andante*, *adagio*, *adagio sostenuto*, *presto*, *prestíssimo*, *scherzo* etc., alguns podem estar especificados numa mesma partitura, determinando transformações na parte em que a obrigatoriedade de execução é exigida. A transformação é verificada pelos *duratemas externos englobantes* de temporalidade espacializada do tipo *presto* (tocar rápido), que independem dos *duratemas internos*, sons portadores de determinadas durações, englobados nos */fpi/*, cuja temporalidade não nos revela apenas a duração de cada som implicado naquele instante da execução, mas também aquela duração conseqüente da interpretação pessoal do actante sujeito-executante.

Em certas partes de determinadas composições, por exemplo, demonstrando a amplitude do sentido na frase completa na qual está sendo manifestada, surgem andamentos diversificados envolvendo frases e períodos que compõem temas parciais, estando os mesmos, desse modo, inseridos num plano isotópico determinando a isotopia. Nesse caso, a isotopia figurativa do andamento *presto*, face ao seu caráter iterativo nas manifestações rítmico-sonoras, entre outros, conduzirá o enunciatário à isotopia temática da rapidez, da euforia tensiva, da iteratividade.

No nosso caso específico, com a semínima igual a 100 bpm foi-nos determinada a isotopia figurativa do “moderato”, determinando um percurso figurativo que implicará a isotopia temática do andamento moderado de nível regular.

Em nossa análise, são 32 as frases melódicas enunciadas que compõem os períodos musicais. Os períodos são segmentos melódicos representando um todo significativo, definindo seu término por um repouso. Os períodos mais comuns abrangem de 8 a 16 compassos, totalizando 2 frases.

No texto em questão encontramos períodos com subdivisão ímpar, fugindo às regras estabelecidas pela construção melódico-harmônica.

O primeiro período é o introdutório designado pela Frase 1 introdutiva.

O segundo compõe-se das Frases 2 e 3, definindo sua extensão não apenas pelo surgimento dos *figuremas* negativos (pausas = 6 tempos; cesura) no término da Frase 3, mas pela interrupção da cadência mista [IV° V° I°], até então em vigor, e a preparação à transformação, efetuada pelo *sonorema* D7 (dominante com sétima), preparando através do 7º grau, nota de apelo ao canto do início da frase 4.

O terceiro período é composto das Frases 4, 5, e 6, obedecendo a seqüência melódica apoiada nos graus [VII° (*sonorema* F9), IV° (*sonorema* C/E), IV° (repetição), VI° (*sonorema* Em9/B), II° (*sonorema* Am7), V° (*sonorema* D)].

O quarto período define-se nas Frases 7, 8 e 9.

O quinto período, nas Frases 10, 11 e 12.

O sexto, nas Frases 13, 14 e 15.

O sétimo, nas Frases 16 e 17.

O oitavo, nas Frases 18, 19, 20 e 21.

O nono, nas Frases 22 e 23.

O décimo, nas Frases 24, 25 e 26.

O décimo primeiro, nas Frases 27 e 28.

O décimo segundo, nas Frases 29, 30 e 31.

O décimo terceiro, na Frase 32 que se repete no *ritornello*.

Os /fp/ (frases, períodos), uma vez relacionados à totalidade da manifestação musical /ft/, e contendo no /fpi/ fragmentos relacionais correspondentes a blocos sonoros significantes,

quando esses fragmentos enunciam-se no interior da produção sonora, passam a ser denominados *sonemas*.

O *sonema* representa a junção de dois ou mais sons, produzindo significação, que compõem o */fpi/*, desde o menor intervalo, cuja natureza de segunda diminuída (de *dó* a *rébb*), carrega a aparência de neutralidade, de *sonema* zero - quanto à realização sonora (som de efeito)-, se compararmos sua atuação e existência semiótica com os mais ousados de um contexto musical qualquer, de 9^a, 11^a, 13^a, ultrapassando, geralmente, os domínios da oitava.

Há *sonemas* resultantes de sua relação rítmica percussiva repetitiva, como os do “ostinato”, de caráter pragmático e tímico, além dos de relação simultânea, dos projetivos e dos representativos de */fpi/* valorizados, ex.: inciso, motivo, cadência, seqüências, modulação de passagem, *legato*, etc., entre outros *sonemas*, constantes da manifestação do conteúdo musical. Inserem-se, os mesmos, nos */fp/* de modo comparativo aos termos no dicionário de semiótica greimasiana, “intercalação, imbricamento, inserção, ou encaixe” (GREIMAS; COURTÉS, s.d., p. 144).

O Inciso é representado como relação dual ou triádica significante entre os membros componentes de um pensamento ou de uma frase musical.

O motivo, conforme Borba e Graça (1963, p. 264) no v. 2 é concebido como “o mais curto elemento ou idéia principal que caracteriza o tema de uma obra musical, intervindo, mais ou menos modificado em todo o seu desenvolvimento” (apud D’Ávila, 2004b).

Exemplificando:



Fragmentos rítmico-melódicos que contenham uma parte considerada leve, não acentuada, e outra pesada, acentuada, designam o motivo, conforme observamos no quadro acima, em Beethoven, “Clair de Lune”, Sonata n° 14, op.27. (D’Ávila, 2004b).

Não é o resultado de recortes de partes do texto em pequenos pedaços, os mais inteligíveis ou de difícil execução, mas o produto de seleção programada para significar como ‘sonema’ (= ao semema), contendo feixes de ‘soemas’ (=semas) classificadores da poeticidade e de tensões complexas.

Comparando-o à literatura - e podendo inscrevê-lo na configuração discursiva, o motivo desenha um modelo, em alguns casos quase inalterado em suas repetições, convertendo-se numa espécie de *clichê* definido por Arcanjo (1923, p. 77), como “célula rítmica ou uma pequena parcela do todo musical que o faz movimentar”. (Apud D’Ávila, 2004b).

Segundo D’Ávila (2003):

A presença da unidade motívica proporcional e coerente no discurso musical somente é reconhecida pelo sema aspectual da duratividade descontínua. Este permite que ela se destaque e que seja apreendida no conjunto sonoro, periodicamente, como uma voz suplementar desencadeando novos envolvimentos harmônicos. O enunciante, transformado por determinações sucessivas de um desejo que o instaura, inicialmente, como um sujeito em busca de reafirmar sua identidade (Qps:Iq), posiciona-se, a seguir, como um ‘sujeito de direito’ no estabelecimento de um contrato de manipulação (spQ: Iq), conforme Coquet (1984, p.96), cujos destinatários, seduzidos e provocados, subjugam-se à instância matriz. Esta, em posição prospectiva, persuade a interpretar, a refletir e a estabelecer triagens, a partir da unidade motívica projetada – seu objeto modal, entre outros -, sobre as estratégias de produção e articulação do sentido na manifestação musical.

Em nosso trabalho, o *sonema motivo* (demarcado com círculos e semicírculos) encontra-se na partitura musical subsequente, em várias frases onde ocorre a realização sonora.

Temos no compasso 26, final da frase 7, um pseudomotivo, numa antecipação da unidade motívica formada pelo sonema (bloco) Mi3 e Re3 colcheias, e Re3 semínima, esses dois últimos soemas ligados em sincopema de 2ª espécie. O sonema é percebido auditiva e visivelmente como uma figurativização camuflada do motivo, antecipando sua realização. O mesmo ocorre no compasso 66.

Já nos compassos 76, 77, 78 temos um motivo em Mi4, Mi4, Fa#4, Re4 com síncopas de 2ª, 3ª e 4ª espécies. Essa espécie de motivo (aparentemente invertido), apresenta-se de forma não totalmente inocente, pois não podemos deixar de salientar que, embora o soema mi4 esteja ligando todo o sonema motívico, demonstra uma insistência em trazer de volta o sistema modular (não tonal), por meio do soema fá#, para a percepção da instância da tonalidade que se esvaziava. Uma modulação anterior não foi caracterizada, embora a sétima maior da tonalidade (modulante) tenha sido rebaixada de meio tom propositadamente para conduzir ao “clima jazzístico” das “blues notes”, na observação das produções motívicas ou não, de fá # para fá , nos compassos anteriores.

Na parte introdutória à produção do tema musical propriamente dito, os compassos distribuem-se em número de cinco, em apreensão visual (partitura), formando a primeira frase do contexto. Esse número é verificado em função da contagem temporal dos compassos, sem levarmos em conta o sinal de retorno (*ritornello*) colocado no 5º e 2º compassos (designando a volta ao 2º compasso), e finalizando no 5º compasso, quando acontece a primeira nota (som preparatório), indicando o intróito ao tema musical em questão.

A primeira Frase Introdutória, em espacialidade temporalizada anacrúsica, desenvolve seu percurso na qualidade espaço-temporalizada comparável ao *sonema* da progressão, entendendo-se por progressão o desenho rítmico que se reproduz de forma

ascendente ou descendente, com a competência de destruir a regularidade dos períodos ou da frase em que se insere.

Esse *sonema* representa uma *projeção paradigmática* da forma musical que ele abriga e se repete em tentativas de progressão rítmico-melódica, num vai-e-vem ensaístico, de forma progressiva em direção ao *soema* /si4/, *sincopema*/, como se a repetição representasse a projeção paradigmática da forma inicial de apresentação do /fpi/ meia-frase.

Repleta de elementos significantes, a Frase 1 mostra-nos *sincopemas* de 1^a, 2^a e 4^a espécies, *sonoremas* diversos: cadência mista, com inversão de acordes, o *soema* sol3 age com um caráter percussivo de ostinato e, por seus duratemas e iteratividade, sendo comparável à força expansiva de um pedal de tônica, reforçado no ictus inicial (tesis), em segunda inversão do IV^o grau, no 2^o compasso.

Na Frase 2, a linha melódica é sem impacto. Há uma certa iteratividade relacionada ao inciso no desenrolar dos *soemas* sol3 e mi3 colcheias, numa programação intervalar de 3^a menor, repetitiva, com leve apoio rítmico no primeiro sol (representativo da tonalidade de sol maior) de duratema interno de 1 tempo, nos 6^o, 7^o e 8^o compassos, pronunciando-se também nas frações de ½ tempo, porém menos acentuadas como reforço. No 3^o tempo do 8^o compasso, esse mesmo *soema* de *duratema* (1/2), precede um outro homófono, de duratema (1), sob forma de *sincopema* de 3^a espécie produzido entre os 3^o e 4^o tempos desse compasso.

A SÍNCOPA

A Síncopa representa, em música, a projeção de um tempo fraco, ou de uma fração fraca de um tempo qualquer do compasso, sobre um tempo mais forte contíguo, ou sobre uma fração mais forte, contígua, seja ligando tempos, ou compassos, ou seja no interior de um mesmo tempo de um determinado compasso.

O termo, por extensão, identifica qualquer perturbação no decurso de uma ação continuada ou de um processo.

D'Ávila, fazendo alusão aos termos síncopa e *sincopema*, diz:

quando utilizamos apenas o termo síncopa, fazemos referência ao que o mesmo significa no sistema musical universal. No entanto, quando empregamos o termo *sincopema*, designamos um elemento inserido no plano do conteúdo (Forma), teorizado como elemento metalingüístico do domínio não apenas da semiótica musical, mas também das demais linguagens não-verbais e sincréticas. Deve o *sincopema* ser interpretado no universo da semiótica musical, como uma figura do plano do conteúdo, sintagmatizada, isto, realizada no /ft/ (= manifestação textual ou discursiva), composta de 5 *soemas* (equivalente ao sema), que, na presente teorização definimos como elementos participativos da “Função de Síncopa” – representados no *sincopema* -, que no /fpi/ define-se pelos soemas, a saber:

- a) *soema* da desorganização;
- b) *soema* da projeção;
- c) *soema* da condensação;
- d) *soema* da expansão;
- e) *soema* da reorganização (D'ÁVILA, 2004).

No tema musical em questão, em ritmo quartenário, o *sincopema* apresenta-se como de 1º grau. O *sincopema* de 1º grau acontece em conformidade com a manifestação efetuada entre cada um dos 4 tempos envolvidos em cada compasso.

Existem também *sincopemas* de 2º grau que se manifestam no interior dos tempos, nas frações iniciais em os mesmos se subdividem e *sincopemas* complexos. Estes são observados nas subdivisões dessas frações.

Logo, quando as composições melódicas são simples, como no caso das populares (e esse é o nosso caso), dificilmente observamos *sincopemas* complexos.

Segundo D'Ávila (1987), conforme os resultados de suas pesquisas, “existem síncopas de primeira, segunda, terceira e quarta espécies ocorrendo, em cada uma delas, cinco fases específicas: a desorganização, a projeção, a condensação, a expansão e a reorganização”. Sendo a mais forte de todas a de 4ª. Espécie, no que concerne à manipulação, ao /fazer-fazer/.

Os *sincopemas*, uma vez representados no interior dos *formemas*, têm em cada tempo, ou em frações de cada tempo do compasso, o seu meio de realização para a obtenção de um fim: o de interromper a linearidade rítmico-sonora que até então vinha sendo manifestada, criando uma expectativa, uma tensão, que só é resolvida a partir da recuperação da linearidade frástico-melódica.

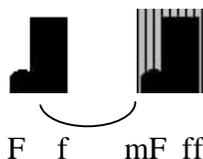
Segundo a teoria utilizada dos *sincopemas*, os tempos do compasso onde o *sincopema* demonstra seu campo de atuação, serão definidos de conformidade com a natureza física do som, que se pronuncia do seguinte modo: num compasso de dois tempos, (2/4), o primeiro é forte e o segundo é fraco. Se buscarmos subdividi-lo, teremos em colcheias:

[1º Exemplo]

2/4.

1º TEMPO 2º TEMPO

FORTE fraco



Forte = F; fraco = f; meio Forte = mF; fraquíssimo = ff

Nessa subdivisão tensiva, embora primária, somente poderíamos - observando em cada meio tempo - encontrar síncopas a serem realizadas:

a) da segunda para a terceira colcheia, ou seja, da porção fraca do 1º tempo, para a porção seguinte, mF, logo mais forte do que a anterior;

b) da última colcheia (ff), para a primeira do compasso seguinte que será, conseqüentemente, Forte (F). Se ainda tentarmos uma nova subdivisão do tempo em semicolcheias = 1/4 de tempo, a natureza física do som assim poderá ser observada:

[2º Exemplo]

2/4

1º TEMPO 2º TEMPO 1º TEMPO

F f mF ff F f mF ff F f mF ff

1ª 2ª 3ª 4ª

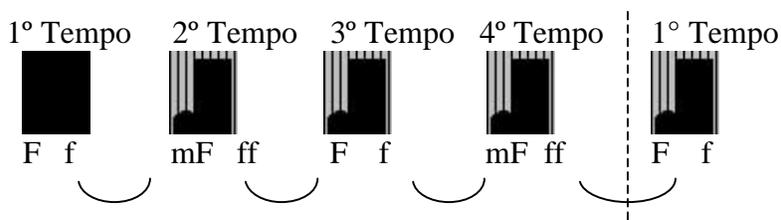
Logo, já poderemos aqui observar a formação das espécies de síncopas que passamos a denominar *sincopemas*, sendo que a de 1ª Espécie é aquela que se efetua projetando-se do f ao mF do 1º tempo; a de 2ª Espécie é a que se projeta do ff ao F, i. é, da última fração do 1º tempo à primeira fração do segundo tempo; a de 3ª Espécie projeta-se da fração f à fração mF do 2º tempo; a de 4ª espécie, da última fração do 2º tempo (ff) à primeira fração do 1º tempo do compasso seguinte (F).

Em se tratando do *sincopema* primário, observado no primeiro exemplo, somente podemos visualizar 2 espécies, que denominamos *sincopema matriz a) e b)*.

No caso do discurso musical em questão, percebemos que *o sincopema* carrega, em si mesmo, elementos sígnicos, não-verbais, capazes de provocar sentido e efeitos de sentido ligados à instância da recepção, “designando as pré-condições de existência do sentido e permitindo, na qualidade de *soema* aspectual e de *soema* modulante, que o sentido seja articulado, estabelecendo o momento de conversão de uma instância narrativa em discursiva, e vice-versa”, conforme D’Ávila (2003 e 2004b)

Como o /ft/ que examinamos encontra-se em compasso quaternário, eis as quatro espécies de *sincopemas* de 1º grau, no compasso C , ou 4/4, a saber:

[3º Exemplo]

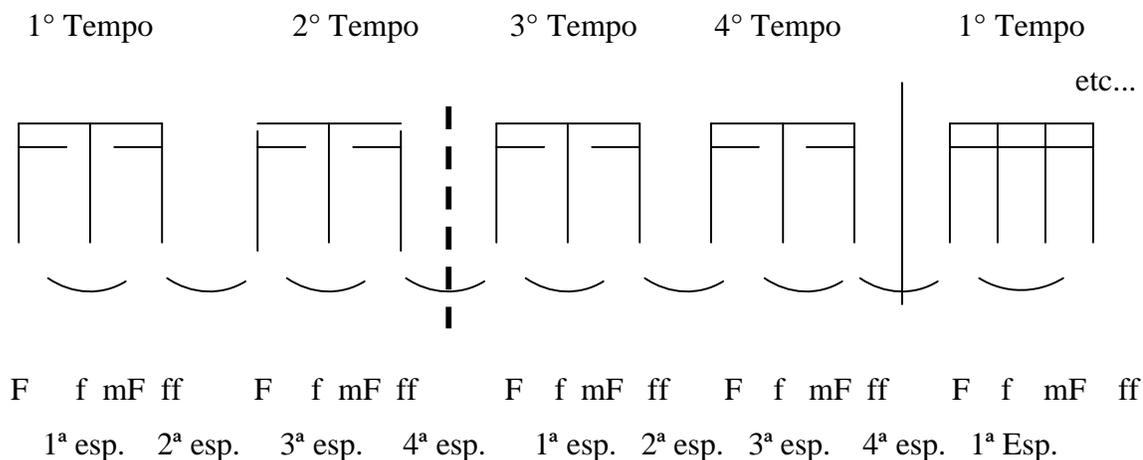


O *sincopema* de 4ª espécie do 1º grau, situado no 4º tempo (o mais fraco de todos os tempos do compasso quaternário), é o mais forte quanto à manipulação por sedução/provocaçã no contexto sonoro.

Num mesmo compasso quartenário, os *sincopemas* de 2º grau poderão ser observados, tendo sido absorvido *o soema /f/* pelo *soema /mF/*:

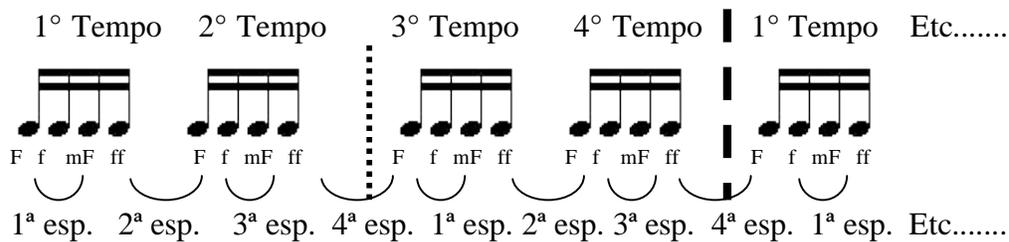
[4º Exemplo]

4/4 ou C



Em visão detalhada, sem a absorção das semicolcheias envolvidas no *sincopema*:

4/4 ou C.



No 2º grau, conforme [exemplo 4], encontramos dois *sincopemas* de 4ª. Espécie. O primeiro deles, produzindo-se na passagem do 2º tempo (ff) ao 3º tempo (F) do compasso, acima demonstrado. O segundo deles, na passagem da fração fraca (ff) do 4º tempo do compasso, à primeira fração (F) do 1º tempo do compasso seguinte. O de maior força tensiva é, certamente, aquele que recai sobre a projeção da última fração (a mais fraca=ff) do último tempo do compasso acima, o 4º tempo, sobre o início do compasso seguinte.

Na partitura em questão, os *sincopemas* serão representados de conformidade com suas respectivas espécies e conseqüentes graus de valoração. Quanto mais fraco o tempo ou a fração de tempo em que o mesmo venha a incorrer sobre a fração de tempo seguinte (mais forte do que a sua), maior a força manipuladora dessa espécie de *sonema* ou /*fpi*/.

■ Caracterização dos sincopemas em “Pais e Filhos” conforme a ordem apresentada

Frase 1 = Sincopemas de 4^a, 1^a, 2^a, 4^a, 1^a, 2^a espécies

Frase 2 = Sincopemas de 3^a espécie

Frase 3 = 2^a, 3^a espécies

Frase 5 = 4^a, 1^a, 4^a espécies

Frase 7 = 3^a, 2^a espécies

Frase 8 = 3^a espécie

Frase 9 = 4^a, 1^a, 2^a, 3^a espécies

Frase 10 = 1^a, 2^a espécies

Frase 11 = 1^a, 2^a, 4^a espécies

Frase 12 = 4^a, 4^a, 2^a, 3^a espécies

Frase 13 = 1^a, 2^a, 4^a, 2^a espécies

Frase 14 = 2^a, 4^a, 2^a espécies

Frase 16 = 4^a, 3^a, 4^a, 3^a espécies

Frase 17 = 4^a, 3^a espécies

Frase 19 = 1^a, 2^a, 4^a, 4^a espécies

Frase 20 = 4^a espécie

Frase 21 = 3^a espécie

Frase 22 = 2^a, 4^a espécies

Frase 23 = 3^a, 2^a, 3^a, 4^a espécies

Frase 24 = 4^a espécie

Frase 25 = 4^a, 1^a, 2^a, 3^a, 4^a espécies

Frase 26 = 4^a, 1^a, 2^a, 3^a, 4^a espécies

Frase 27 = 4^a, 1^a, 2^a espécies

Frase 28 = 1^a, 2^a, 4^a, 1^a espécies

Frase 30 = 4^a espécie

Frase 31 = 3^a, 1^a, 2^a espécies

Frase 32 = 2^a, 2^a espécies

NOTA: em 32 frases, foram observados 13 sincopemas de 1^a espécie, 22 sincopemas de 2^a espécie, 15 sincopemas de 3^a espécie, 26 sincopemas de 4^a espécie. Observando um número maior de sincopemas de 4^a espécie, sendo esta a mais forte quanto à manipulação por

sedução/provocação, comprovamos no contexto sonoro de “Pais e Filhos”, em especial nas ocorrências desses últimos sincopemas, a notável força persuasiva exercida sobre o enunciatário-ouvinte.

Outro ponto importante a ser observado em nossa análise é o que diz respeito à configuração discursiva.

Segundo Greimas:

as configurações discursivas aparecem como espécies de micronarrativas que têm uma organização sintático-semântica autônoma e são suscetíveis de se integrarem em unidades discursivas mais amplas, adquirindo então significações funcionais correspondentes ao dispositivo de conjunto. (s.d., p. 73)

Em nossa observância “Pais e Filhos” apresenta células rítmico-melódicas presentes no *blues*, *jazz*, *country* e bossa nova. Podemos dizer que o autor utilizou-se do recurso de embreagem para “trazer de volta” esses estilos e incorporá-los no discurso musical, criando uma perfeita harmonia entre eles ⁵.

Como exemplo podemos citar a presença contínua do Sib3 em 3^am com a Tonalidade Sol em muitos compassos, indicando, assim, a chamada “*blue note*”, característica do *jazz* e do *blues*.

Além disso, ocorre um constante aparecimento de 3^{as} e 7^{as} menores em projetema com os acordes correspondentes (sonoremas), sucedendo certas distorções sonoras e intervalos dissonantes.

Destaca-se, em produção mais acentuada, na escuta do compasso 48 (frase 16), a partir do glissando vocal sobre o soema mi3 - cuja reprodução em sincopema e projetema não é

⁵ A mesma observação a respeito das células rítmico-melódicas que caracterizam o *blues*, o *jazz*, o *country* e a bossa nova pode ser notada em músicas de estilo *pop rock* brasileiro dos anos 80 até os dias atuais.

notada na partitura -, a manifestação instrumental executando soemas de ataque e de improvisação formulados sob clichês de *anatoles* jazzísticos.

Células rítmicas da bossa nova também são reproduzidas no término da composição (coda), quando misturam-se ao estilo *country*, intencionalmente empregado para a produção de efeitos de sentido ou ilusão referencial, colocando o enunciatário entre o “folclórico”, o “singelo” e “rústico embora refinado” que servirão de “figura de fundo ou de base” motivadora para a mensagem verbal de aconselhamento produzida por (Sx).

Esse estilo *country* pode ser verificado no primeiro e último períodos do *corpus* musical e, inicialmente com uma espécie de arpejo ocorrido sobre sonemas e, no final da música, como um arpejo montado sobre o acorde de G79 extraindo sonoremas, cuja harmonização não consta na partitura, assim como outros tantos acordes (cifrados) e soemas produzidos por (Sx), dela não constam.

Elementos gráficos indiciais para a demarcação dos sentidos*

Pais e Filhos
Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá
 Copyright 1989 by Cete e Partitura Edit. e Musical Ltda.
 Todos os direitos reservados.

Frases Introdutória

*Períodos ; Frases ; Incisos

Motivos ; Síncopas

Incisão como antecipação do motivo

This sheet of music contains seven staves, each representing a different phrase (Frase 7 to Frase 17). Each staff includes a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. Above the notes are guitar chord diagrams for various chords. The phrases are as follows:

- Frase 7:** Chords C, D7, G. A dashed circle highlights a note in the 5th measure.
- Frase 8:** Chords C, D7, G. A box highlights the final note.
- Frase 9:** Chords C, D7, G, C, D7, F9(omit3).
- Frase 10:** Chords C/E, C, Em9/B, Am7. A box highlights a note in the 3rd measure.
- Frase 11:** Chords C, Em9/B, Am7.
- Frase 12:** Chords D, G. A circle highlights a note in the 5th measure.
- Frase 13:** Chords C, Em7, C, G. A box highlights a note in the 3rd measure.
- Frase 14:** Chords C, Em7, C, D7. A box highlights a note in the 2nd measure.
- Frase 15:** Chords C, D7.
- Frase 16:** Chords G, C, D7, G. A box highlights a note in the 3rd measure.
- Frase 17:** Chords C, D7.

This musical score is written for guitar in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 28 phrases, each with a corresponding guitar chord diagram above it. The phrases are numbered 17 through 28. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Some phrases have specific notes circled in black, and others have square markers above them. The score concludes with a 'D.S. al Coda' instruction and a final chord diagram.

Phrase 17. Chords: G, C, D7, G. Measure 53.

Phrase 18. Chords: C, D7. Measure 55.

Phrase 19. Chords: G, C, D7, G, C, D7. Measure 57.

Phrase 20. Chords: G, C, D7, G, C, D7. Measure 61.

Phrase 21. Chords: G, C, D7, G, C, D7. Measure 65.

Phrase 22. Chords: G, C, D7. Measure 67.

Phrase 23. Chords: G, C, D7, F9(omit3), C/E. Measure 69.

Phrase 24. Chords: C, Em9/B. Measure 73.

Phrase 25. Chords: Am7. Measure 75.

Phrase 26. Chord: D. Measure 77. Includes 'D.S. al Coda' marking.

Phrase 27. Chords: G, C. Measure 79.

Phrase 28. Chords: Em7, C, G, C. Measure 83.

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into four phrases, each with a label and a corresponding chord diagram. The phrases are:

- Frase 28:** Measures 86-88. Chords: Em7, C.
- Frase 29:** Measures 89-91. Chords: C, D7, G.
- Frase 30:** Measures 92-94. Chords: C, D7, G. A circled section highlights the notes G4, A4, B4, C5 in measure 93.
- Frase 31:** Measures 95-97. Chords: C, D7, G.
- Frase 32:** Measures 98-100. Chords: C, D7, G.

The score concludes with the instruction "Repetir em outro" (Repeat in another) at the end of the fourth staff.

Os semas sonoros e do silêncio e sua disposição na Estrutura Elementar da Significação, o Quadrado Semiótico

Da totalidade significativa (D'Ávila, 2003c, p.143).

Contínuo

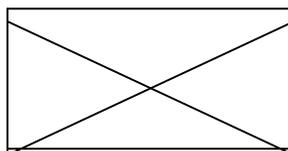
U U U U

Descontínuo (discreto)

U \ U

\

U \ U U



OU U
U \ U
U U

U U

Não descontínuo
Sincrético
(seqüencial -aspectualizante)

Não contínuo
Sincopema
(demarcado - modulante)

Da parte significante

EXPRESSÃO E CONTEÚDO NA LINGUAGEM MUSICAL

Expressão

Conteúdo

Substância	Forma	Substância	Forma
Físico-acústica, gráfica, eletrônica, fônica	Sistemas Lingüístico- musical e eletrônico-digital	Tema musical: “Pais e Filhos”	Soemas articulados no Quadrado semiótico
(variável)	(invariável)	(variável)	(invariável)

4.3 O Discurso Sincrético

O canal auditivo é constantemente aberto, por isso abre espaço para que o som penetre em nichos da psique humana.

Assim sendo, quando as pessoas ouvem determinados sons melódicos em conjunção com letras persuasivas, ocorre uma junção entre os planos do sensível e do inteligível encontradas em cada uma das linguagens. Assim, as articulações existentes entre esses dois planos podem definir o que se entende por *belo*, eufórico, manipulador, determinativo, persuasivo tensivo ou não num texto musical.

Desse modo, os elementos rítmicos do contínuo, descontínuo, não-contínuo (sincopado) e não-descontínuo, pela primeira vez explorados e analisados em semiótica musical, desencadeiam percursos narrativos da impulsão que resultam na constituição do quadrado semiótico do “clímax tensivo do *balancement*” no fato musical, conforme D’Ávila (1987, p.251-276); por conseqüência, esses elementos possibilitam a interrupção ou condução das emoções, não apenas nas questões rítmico-musicais, melódicas, harmônicas, mas também verbo-melodizadas observadas nas canções. Estética e estesia não mais ficariam na concepção apenas do sensível, mas também do inteligível.

“Como o sensível não apenas ‘se sente’ (por definição), mas também tem sentido – ou melhor, faz sentido -, o próprio sentido, inversamente, em si mesmo incorpora o sensível.” (LANDOWSKI, 2002, p.130).

A música, possuindo caráter passional, produz efeitos de sentido capazes não apenas de “tocar” o ouvinte, mas de persuadi-lo.

Conforme os estudos de D’Ávila (1998, p.463), devemos diferenciar três tipos de lexemas relacionados à linguagem verbal musicalizada: o *entoar*, o *entonar* e o *intonar*.

O *entoar* é o fazer espontâneo, descompromissado com o discurso e com o destinatário; é um fazer por fazer.

O *entonar* é um fazer bem mais compromissado com o discurso do que com o destinatário e está situado na dimensão do /saber/ e no universo deôntico (do /dever/) que rege o /querer-fazer/. Logo, *entonar* é /saber-**DEVER**-querer dizer/, isto é, saber-**DEVER** dizer, com as devidas regras de acentuações silábicas, características da Língua Portuguesa e determinantes do discurso, aquilo que se quer dizer para fazer-se entender.

Já a *intonação*, pertencente ao universo volitivo (do /querer/), é por D'Ávila interpretada como a estrutura modal do /saber-**QUERER**-dever-querer dizer/, isto é, saber dizer da maneira que se /**QUER** dizer/ aquilo que deve ser dito para que possamos nos fazer entender; é o fazer manipulador do sujeito compromissado devidamente com o discurso, porém, **bem mais** com o destinatário. A intonação é totalmente persuasiva.

E esclarece, em outro artigo, que a síncopa musical (*intonativa*) considerada como um pivô narrativo do dinamismo do discurso, ao redor do qual gira todo um sistema de valores capaz de engendrar a significação pela manipulação, define a intencionalidade de seu produtor, criando os mais fortes momentos tensivos da manifestação sincrética. Ela insere-se no nível das precondições de significação. (D'ÁVILA, 1999b, p. 470).

Tomemos então, como referência, a música “Pais e Filhos” em questão.

Mesmo após quase uma década da morte de Renato Russo, um dos fundadores do estilo *rock* no Brasil, suas músicas (aqui representada por “Pais e Filhos”) continuam sendo sucesso e são tocadas e cantadas por milhares de pessoas, demonstrando a aceitação coletiva do texto sincrético.

4.3.1 O *corpus* sincrético (verbo-musical) de “Pais e Filhos”

Pais e Filhos
Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá
 Copyright 1989 by Coda e Perfoma Ltda. em Música Ltda.
 Todos os direitos reservados

J. 100

5 Esta-tas e co-fres e pa - re-des pin-ta-das nin-guém sa-beo que a-con-te-ceu

9 *Mfm* E-la se jo-gou da ja - ne-la do quin - to-quar - ta - na-da fá-cil de-en-tan-der-

13 Dor - mea - go - ra - a

17 *Mfm* é só o ven-to lá

21 fo-ra — Que-ro co-lo — Vou fu-gir de ca - sa - a - a

25

C D7 G C D7 G

Pos-so dor-mir a - qui com vo-cê - eis - Estou com me-do - ti-veum pe-sa-de - lo -

29

C D7 G C D7 F9(omit3)

Só vou vol - ta - ar de - pois - das três - Meu

33

C/E C Em9/B Am7

fi - lho vai - te - er no-me de sa - an - to - Que -

37

D G

roo no-me mais - bo-ni-to - É pre - ci-so-a-mar - a ar

41

C Em7 C G

as pes-so-as co-mo se não hou-ves - sea-ma - nha Por-que se vo-cê pa-rar - a a

45

C Em7 C C D7

pra pen - sa - ar na ver-da-de não há - a - Me diz -

49

G C D7 G C D7

por que queo céu - é a - zul - u - ul - Meex-pli-caa gran-de - fú - ria do mun - do

53  3

São meus fi - lhos que to - mam

57  Mm

con-ta de mim Eu mo-ro com a mi-nha mãe mas meu pai

61  Mm

vem me vi - si - tar Eu mo-ro na ru - a mãe te - nho nin -

65  Já mo - reiem tan-ta ca - sa que nem

69  me lem-bro mais Eu mo-ro com meus pais

73  Mm Mm Uo -

77  *D.S. al Coda* u-o Souu-ma go-ta d'á-gua

82  Sou um grão dea-rei - a a Vo-çê me diz que seus pais não en - ten - dem mas vo-

86

Em7 C C D7 G

não en-ten - de seus pais Vo-ces cul-pa seus pais por tu - do

90

C D7 G C D7 G

eis, só é a - b - sur - do São cri - an - ças co - mo vo - O que vo -

94

C D7 G

vai ser quan - do vo - cê cres - cer

98

Repete em fade out

4.3.2 Apreciações sobre o *corpus* sincrético (verbo-musical) de “Pais e Filhos”

Nessa realização sincrética, as características verbais e musicais de suas estrofes, especialmente de seu refrão (“É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã, porque se você parar pra pensar, na verdade não há”), são capazes de seduzir inicialmente o enunciatário-ouvinte (pela sonoridade que produz estados de alma) a /querer-ouvir/, de forma que o mesmo, encontrando-se em estado de “falta”, segundo Santana Jr. (1994, p.121 e 2001, p.131), logo, por necessidade de complementaridade, é persuadido a /dever decodificar/ a mensagem, e a buscar o objeto desencadeador da persuasão através das mais diversas formas de cultura midiática, comprando e usufruindo seus produtos.

É a força manipuladora da intonação (sincopada), acrescida dos *sincopemas* e *soemas* diversos presentes em “Pais e Filhos”, que produzirá no enunciatário-destinatário a necessidade de um comprometimento de caráter totalitário e factitivo com a mensagem sincrética.

Também podemos inscrever o discurso sincrético numa dimensão patêmica, já que é capaz de exercer efeitos de sentido e estados de alma desde sua base lingüística apresentada na letra até a melódico-harmônica e rítmica, provocando variações sensitivo-emocionais no ouvinte-enunciatário.

Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille consideram

a *hexis* sensível como sobredeterminação cultural das impregnações biológicas, que se traduziria por uma articulação específica da zona proprioceptiva e projetaria “esquemas sensíveis” sobre a existência semiótica. As disposições e imagens-fins convocadas nos discursos realizados encontrariam ou não um eco nesses esquemas sensíveis e, assim, produziram ou não efeitos de sentido passionais. A sensibilização pressuporia nesse caso, no nível das precondições da significação, uma “constituição” do sujeito que sente. (1993, p. 145-146).

Nesse ponto da semiótica greimasiana, observamos em “Pais e Filhos”, por exemplo, que o discurso verbal de cunho comportamental (psicológico) analisado sob o olhar patêmico

apresenta características de apego, medo, culpa, dentre outros sentimentos analisados no trabalho como, por exemplo, em “quero colo, vou fugir de casa”, “estou com medo, tive um pesadelo”, “são meus filhos que tomam conta de mim”.

Assim, conforme apreciações inclusas no item 3.2, essas frases, acrescidas dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, apresentarão resultados definitivos na aceitação coletiva da manifestação sincrética.

O conceito de proprioceptividade em Greimas também pode auxiliar, sobremaneira, os estudos em Psicossemiótica à medida que observa as relações tímicas de euforia, disforia, foria ou aforia presentes nas emoções.

Termo complexo (ou neutro) da categoria classemática *exteroceptividade/interoceptividade*, a proprioceptividade serve para classificar o conjunto das categorias sêmicas que denota o semantismo resultante da percepção que o homem possui de seu próprio corpo. De inspiração psicológica, esse termo deve ser substituído pelo termo timia (portador de conotações psicofisiológicas). (GREIMAS & COURTES, s.d., p. 357)

Também Beividas, em seus estudos sobre Semiótica e Psicanálise, observa que “nas várias isotopias pelas quais o discurso constrói seus efeitos de sentido, há uma isotopia especificamente conectada à subjetividade propriamente dita, a que versa sobre a ‘dialética do desejo’” (2002, p. 353).

Assim, percebemos que quando os indivíduos ouvem determinadas letras musicais, e aqui tratamos da “Pais e Filhos”, ocorrem certas mudanças em suas emoções, proporcionando-lhes as mais variadas sensações, dependendo de seu contexto cultural, familiar, educacional etc.

As sensações são, certamente, impressões, produtos artificiais, mas não arbitrários; elas são as últimas totalidades parciais pelas quais as estruturas naturais poderão ser decompostas pela atitude analítica. São consideradas efeitos de sentido. São fundamentadas sobre relações (estímulos relacionais), e não sobre termos absolutos. (D’ÁVILA, apud Merleau-Ponty, 1997, p.3)

Outro fato importante a levarmos em consideração ao tratarmos da linguagem sincrética é que, isolando a linguagem musical do confronto com os componentes verbais para submetê-la à análise semiótica biplanar (significante + significado = semiose), totalmente simbólica, e buscando, nos momentos de tensão melódico-harmônica, acrescê-la do componente verbal, os elementos constitutivos da linguagem musical modificarão o sentido daquilo que foi expresso em linguagem verbal. Logo, esses elementos representam o “como” do sentido, a forma do conteúdo, a tensão propriamente dita.

Em relação a este fato, D’Ávila afirma que:

quando estruturas semânticas ou sintáticas de diferentes linguagens conseguem transformar por interferência ou mesmo concomitância o significado do Objeto Semiótico em questão, merecerão um exame minucioso, pois certamente são portadoras de caráter simbólico, podendo, até por vezes, alterar o significado da linguagem verbal no conteúdo “daquilo que foi dito”, por meio da maneira de “dizer-se” aquilo que foi dito (1998, p. 461).

Na junção das duas linguagens, detectamos claramente a atuação de cada uma delas no texto verbo-musical “Pais e Filhos”, deixando nítida a participação de dois actantes (narradores), como produtores distintos das mensagens, demonstrando, cada qual com sensibilidade e competência comunicativa, o domínio individualizado de uma grandeza semiótica.

Na manifestação textual sincrética, os fraseados verbais e melódicos não são desencadeados com perfil isotópico da uniformidade e comunhão absolutas. Não coincidem quanto ao início e finalização dos períodos referentes às duas linguagens, isto é, a finalização de um período verbal, em alguns casos acontece anteriorizada à de um período musical, havendo necessidade do actante-sujeito (cantor-executante) utilizar-se de estratégias tais como o uso de

onomatopéias do tipo, a...a, o...o, ah...ah., hum, hum, Mmm..., no intuito de fechar o ciclo rítmico verbo-melódico.

Nota-se a presença marcante desta última onomatopéia em vários momentos do discurso musical, criando um clima de reflexão e (ou) expectativa no enunciatário-ouvinte. Ex.: compasso 9 (precedendo o suicídio), compassos 17, 18, 19 (após o fato ocorrido), compasso 58 (entre a dualidade “pais dependentes dos filhos e filhos dependentes dos pais”), compasso 62 (precedendo as várias situações em que o enunciatário-narratário vivencia), compassos 73, 74, 75, 76, finalizando com “Uo – u-ooo...” contendo os sincopemas manipuladores já mencionados, numa espécie de apogeu do discurso musical, momento do refrão (dois momentos), quando o enunciador-narrador torna-se aconselhador judicante pelo Fatalismo e Determinismo.

Em alguns momentos acontece um atropelamento de sílabas, o que em música é considerado erro prosódico-musical, isto é, a utilização de duas sílabas para a produção de um som melódico. Ex. “está” (do lexema estátuas) = um som, embora tenhamos detectado outro som de ínfimo *duratema*, pouco perceptível, [s], inserido no soema /ré3/, como antecipação melódica sobre a frase verbal, realizando a sílaba “es”.

O ritmo periódico musical se desenvolve com determinadas assimetrias, não obedecendo totalmente a espaço-temporalidade exigida pelas rimas dos versos e estrofes que deveriam ser melodicamente vestidos. Isto, porém, ao invés de transmitir disforias pela distorção das estruturas e esquemas pré-estabelecidos, reveste-se de criatividade e emoções eufóricas pelas quebras de rotina e paradigmas, levando o destinatário-enunciatário a momentos de tensão únicos, pela poeticidade elaborada nos estranhamentos melódicos (saltos e ausências de continuidade melódica), nos contínuos, descontínuos, não-descontínuos, e não-contínuos (sincopados), em constante transmissão de emoção e criatividade musicais.

É nesse interregno, porém, que acontece, na magia dos sons e na interpretação fantástica do actante sujeito narrador Sx (um recuo do enunciador no intérprete), a tensão máxima vivida pelo narratário S1 com o preenchimento dos vazios ocorridos nos textos, ora oriundos da quantidade e riqueza de sons melódico-harmonizados cobrindo e colorindo frases, ora pela quantidade de palavras a serem melodizadas, em momentos e circunstâncias frásticas ou de */fpi/* da composição musical que exigem uma restrição sonora, sendo então esperada uma insuficiência de sons para o extravasamento das emoções frástico-verbais.

Isso acontece nos casos onde, pela prosódia musical, é restringida a interpretação subjetivada do intérprete, determinando-lhe que a sílaba tônica (logo, a acentuada) de uma palavra (semema), recaia sobre o tempo forte do compasso.

Notamos, claramente, na manifestação de Sx na frase inicial “estátuas e cofres e paredes pintadas”, a intencionalidade na acentuação da conjunção e (a primeira da Frase do compasso quaternário), o intensitema sobre a conjunção designa rompimento da linearidade sintagmática e estética musicais, comparado à quebra de normas da prosódia verbo-musical, logo, designando uma transgressão. Esta, porém, advém de forma magistral, uma vez que determinando um estranhamento no nível dos prosodemas, quebra com a monotonia estabelecida no sonema intervalar (a iteratividade das 3^{as}. menores).

Esta-bas e co-fres e pa-re-des pin-ta-das nin-guém sa-beo que a-con-te-ceu

< = acentuação (intensitema interno)

≤ = acentuação com tenuto (intensitema externo)

Intensitemas, densiremas e projetemas

A escansão, ato ou efeito de escandir, é apreendida, quando da análise da estrutura rítmica de um verso, por exemplo, de modo a mostrar os elementos ou unidades nas quais o seu ritmo é composto.

Em “Pais e Filhos”, as acentuações identificadoras de demarcações rítmicas já mencionadas carregam consigo prosodemas responsáveis por densidades entonativas (Saber-Dever-Fazer), ou intonativas (Saber-Querer-dever-Fazer), projetados nos intensitemas internos e externos, conforme podemos observar abaixo nas frases descritas.

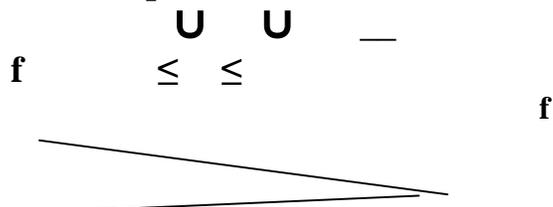
/ **Estátuas e** cofres **e** paredes **pintadas** /
 < ≤ < ≤

O sinal ≤ indica uma acentuação mais forte do que a que recai nos demais soemas acentuados, numa espécie de soema tenuto, isto é, não implicando o seu prolongamento em nível de envolver compassos, mas de fazer acentuar envolvendo de maior densidade (densirema = volume) o soema em questão. No caso de soemas isolados, como os acima citados, percebemos claramente seu intensitema interno e densirema, porém isento de projetemas.

Na frase abaixo descrita, porém, observamos intensitemas internos, densiremas e projetemas, indicadores da desconstrução do sentido musical no formema parcial (bloco sonoro), sendo manifestados sob a articulação de um intensitema externo (=dinâmica). Este, colocado *a posteriori*, uma vez que não consta da partitura observada, foi extraído, descrito, analisado e reconstituído, partindo da instância da recepção sonora, demonstrando como o

sentido pôde ser produzido, apreendido e semioticamente articulado na linguagem musical e sincrética, gerando significação.

/ Ela se jogou da janela do **qui in to an** da-ar /



O sinal de grande porte, acima representado, indica a diminuição sonora de intensidade, denominada intensitema externo.

No compasso n° 11, de conformidade com a grafia musical (partitura), encontramos apenas um sincopema de 2ª espécie sobre os dois soemas /ré4/ (colcheias) ligados, originando o duratema interno de 1 tempo sobre as sílabas **qui in**, do semema “quinto”, quando, na realidade, no que concerne à interpretação verbo-melódica do actante-sujeito cantor, é produzido um outro sincopema de 3ª espécie - não constante da partitura -, sobre a junção silábica (**to an**), isto é, sobre os soemas /sib3/, colcheia (duratema interno= 1/2), ligado a outro soema de alturema e duratema idênticos, unidos em síncopa e produzindo, juntos, um duratema interno de 1 tempo.

Essa manifestação interpretativa de (Sx) instaura um /Fazer-Crer/ no destinatário-enunciatário do discurso musical, manipulando-o a ação, à dinamicidade participativa, horizontalizada, segmental (no nível da manifestação interna entre soemas contíguos =sintagmatização), e supra-segmental (no nível da manifestação sonora interna + externa ao formema sonoro), pela dinâmica projectiva tensivo-distensiva no envolvimento do formema parcial sonoro /fp/, visto ora como sintagma, ora como paradigma.

Esse envolvimento gera um efeito de sentido de *diminuendo* rítmico-sonoro, como algo que se projetasse com uma certa intensidade e duração, terminando rapidamente seu percurso projectivo descendente, de forma menos intensa, incidindo, em seu término, sobre os soemas (/la3-sol3/) ligados, e representados em duas semicolcheias (ao invés de 2 colcheias, cf. partitura), figurativizando o fruto da interpretação intonativa, intencionalmente produzida pelo narrador (Sx).

Verbalmente, a elisão inserida nestes 2 soemas citados representa a supressão oral ou gráfica da vogal final de um vocábulo, quando o seguinte começa por vogal, ou por h seguido de vogal. Ex.: deste = de este. O conteúdo verbal da frase analisada denota igualmente uma queda direcionada a um movimento verticalizado, “se jogou do quinto andar”, com ênfase por inflexão na tônica /**qui**/ do semema **quinto**, acentuada também por pertencer à sílaba sonora que determina o início do sincopema, fortemente impulsionada, para poder gerar a projeção rítmico-sonora.

Assinala-se nesse verso também uma manipulação por sedução melódica e provocação pela distorção (estranhamento) rítmico-sonora, sobre um *soema intervalar* (saltos) de 7ª menor, abrangendo 5 tons, determinando uma instabilidade mediana.

Assim, a maneira como foi expressa a palavra “quinto” - momento crucial, quando uma mulher suicidou-se -, por *timbrems* tensivos supra-segmentados por prosodemas, teve um caráter *intonativo* (*Saber-Querer-dever-querer-dizer*) sob a predominância do universo volitivo, momento em que o enunciador deu vida ao discurso verbal, convocando enunciatários ao /*dever-permanecer*/ como narratários e co-participantes do sucesso da canção.

Também percebemos *densirema* leve no início da música: “estátuas e cofres e paredes pintadas, ninguém sabe o que aconteceu” e antes de finalizar: “você culpa seus pais por

tudo....o que você vai ser quando você crescer”, havendo alguns picos de *densiremas* pesados no desenrolar da música como em “estou com medo”, “meu filho vai ter nome de santo”, “quero o nome mais bonito” no refrão e especialmente em “Sou uma gota d’água, sou um grão de areia” (intervalo de 6ª Maior, em grau descendente, de /mi4/ a /sol3/ nos compassos 82-83) e, na seqüência, “você me diz que seus pais não entendem mas você não entende seus pais”, momento em que Renato Russo explora toda sua força interpretativa para exercer nos enunciatários-ouvintes um /fazer-criar/ em sua mensagem, culminando na isotopia temática da Existencialidade e Dualidade Fusional/Emocional.

Com esta análise, envolvidos em sincretismo o verbal e o musical, pudemos constatar os momentos de oposição semântica, assim como os de consolidação semântica no modo, por meio do qual as articulações conjuntas permitiram erigir averiguações isoladas.

Originárias do caráter simbólico de cada uma das duas linguagens envolvidas no sincretismo e analisadas de forma isolada, as manifestações em separado tornaram possível demonstrar a força comunicativa de cada uma das linguagens e o caráter discursivo e manipulador dos sincopemas (entre outros sonemas) da manifestação musical.

Estes permitiram não apenas ler, interpretar e analisar significantes e significados musicais, em forma e substância, que outrora eram vistos como simples “suportes” ou “apêndices” conotativos e semi-simbólicos ancorados na manifestação verbal (simbólica), como também transferir modelos de extrema significância e tensividade a outras linguagens, gerando novos paradigmas num mundo de combinações e de possibilidades criativas e inovadoras por quebra de estereótipos e de condicionamentos saturados.

Apontaremos a seguir alguns outros trechos do texto sincrético que consideramos importantes para serem analisados.

No que diz respeito aos versos 1 e 2 (“estátuas e cofres e paredes pintadas”) quanto à aspectualidade incoativa, a debreagem foi montada valendo-se de sememas (estátuas, cofres, paredes pintadas) compostos de semas de impacto: solidez, mineralizados, estáticos e frios, com o propósito de chocar o enunciatário-ouvinte, pelos erros prosódicos-musicais intonados e pelo estranhamento provocado, conduzindo-o a novas surpresas, concomitantemente à produção de monotonia na execução rítmico-melódico-harmônica.

Observamos uma clara manipulação por provocação em “nada é fácil de entender” (aspecto verbal), e manipulação por sedução (aspecto sonoro), e por tensão provocada pela junção do *sincopema* de 3ª espécie (do 1º grau), inserido no 12º compasso da Frase 3, e do *intensitema* intonativo, cujos sons melódicos são da ordem do /Saber-Querer-dever querer fazer/ e definem, através dos prosodemas, o modo específico de significar.

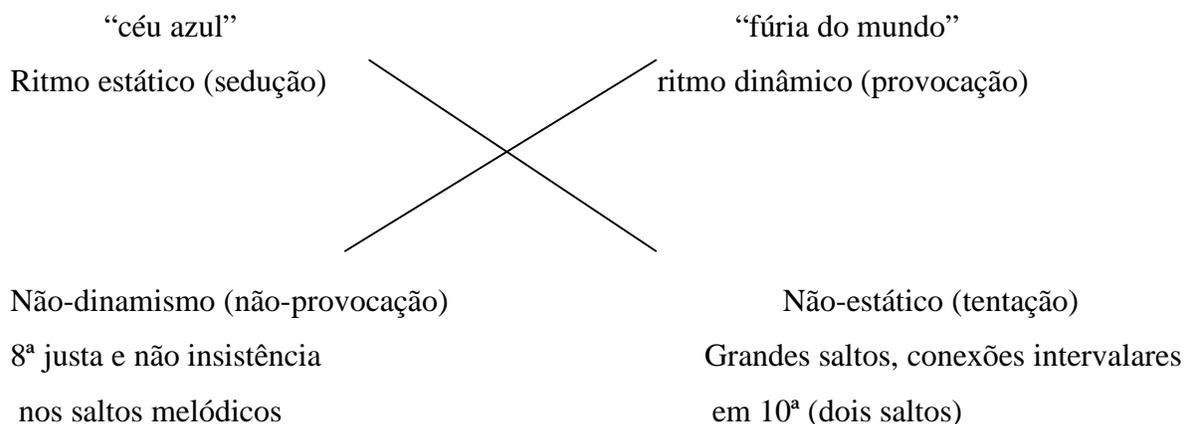
A intenção do destinador em *fazer-criar* (persuasão) na mensagem sincrética, em virtude da intonação sobre o *soema* /sol3, semínima/, acontece no compasso 8º e no 12º compassos. Caso a frase verbal fosse dita sob forma entonativa /Saber-Dever querer dizer/, sem *sincopema*, e mantendo a acentuação no *ictus* (inicial) primeiro tempo, o resultado significativo por ela produzido, seria certamente outro, aceitativo, constatativo, ou resolutivo e não indagativo, tensivo e melodramático, pelos efeitos de sentido e sentido articulado que o *sincopema* acarreta.

Assim, “ninguém sabe” (nem entende) sobre a causa do ocorrido, nem ele próprio, e “não é fácil aceitar a morte”.

Em apreciação à linguagem verbal e à musical presentes nos versos 20 e 21 (verbal) e 16ª e 17ª frases musicais: “Me diz por que que o céu é azul/Me explica a grande fúria do mundo”, ocorre, em termos intervalares, um relaxamento na 16ª e uma tensão na 17ª. Diante

desse fato podemos traçar um paralelo entre o verbal e o não-verbal através da exposição dos classemas (ou semas contextuais) envolvidos no quadrado semiótico abaixo discriminado:

LINGUAGEM VERBO-MUSICAL



LINGUAGEM MÚSICO-VERBAL

Na Frase 7 (musical), verso 8 (verbal), “Quero colo”, o *alturema* do *soema* /sol4/ numa oitava acima daquele que vinha sendo manifestado na frase anterior, num apelo constante à presença da tônica, inserido na linguagem musical, denota um grito do enunciador como desabafo: “*Quero!*” (colo).

O compasso inicia-se com uma pausa de semínima, numa espacialidade temporalizada acéfala, dando ao enunciatário uma espécie de chamada à reflexão antes de começar o “grito”.

Os *sincopemas* das Frases 7, 8, 9, marcas da interrupção do *continuum* do discurso musical, fazem-se presentes nos seguintes sonemas: “aqui” (3ª espécie), “vocês” (2ª Espécie),

“medo” (3ª espécie), “depois” (4ª espécie), “das” (1ª espécie), “três” (2ª espécie, prolongando-se até o final do 30º compasso).

Temos ainda no 23º compasso, “Quero colo”, e no 27º, “Estou com medo”, os mesmos *soemas* em /sol4/ com idênticos *alturema e timbremas, salvo no intensitema* e no *duratema* da segunda frase, que além de serem mais acentuados do que na primeira, as palavras *colo* e *medo*, demonstram o efeito passional que as diferencia, provocando no destinatário-ouvinte maiores tensões na segunda (medo-o), em função do *sincopema* de 3ª espécie.

Soma-se a esse fato o salto intervalar de 11ª do *soema* ré3 (“com vo-cê-eis” – compasso 26) ao *soema* /sol4/ (“Estou com me-do” – compasso 27), ocorrido na frase de final projetivo, agudo, seguida de “Tive um pesadelo-o-o”, novamente com a presença dos *soemas* /mi3/ e /sol3/ culminando no compasso 29 (Frase 9) com repetidos /dó3/ (“só vou voltar”), o mais grave *soema* do contexto, onde o *timbrema* do sujeito enunciante torna-se redondo e grave. Apresenta-se de forma intimidativa pelo *timbrema* excessivamente másculo e manipulador, em caráter verbal, pela frase em si, terminando nos *sincopemas* acima mencionados (compassos 29, 30).

A repetição desses sonemas forma uma unidade soêmica poético-musical, tratando-se de ‘questão-resposta’ frástico musical, compondo um período na tonalidade de /G/.

Segundo D’Ávila:

O gesto, o som e a cor, porém, são capazes de produzir efeitos de sentido quinésico, estésico, patêmico, por serem detentores de um caráter passional. Por outro lado, os interferentes ocasionais proporcionam uma observação mais límpida do caráter inferencial permitindo melhor articulação do sentido, uma vez que surgem em momentos precisos no discurso. Deverão, neste caso, ser examinados no momento em que a presença dos mesmos seja determinante para a significação. Assim, quando estruturas semânticas e/ou sintáticas de diferentes linguagens conseguem transformar por interferentes ocasionais (ou constantes) o significado do objeto semiótico em estudo, merecerão as mesmas um exame minucioso, pois certamente serão portadoras do caráter simbólico. Elas poderão, quiçá, alterar o significado da linguagem verbal no conteúdo daquilo que foi dito, segundo a maneira de dizer, o *como* do sentido. (1999b, p. 468-469)

Em “É preciso-ama-ar-a-ar as pessoas como se não houvesse amanhã. Porque se você para-ar-a-ar pra pe-en-sa-a-ar, na verdade não há-a-a”. (Compassos 40 a 47), tanto “amar”, quanto “parar”, manipulam o destinatário na medida em que ocorre uma extensão da sonoridade dessas palavras, remetendo a um “continuum” da música, onde notamos *sincopemas* de 1ª, 2ª e 4ª espécies.

A ligadura é um sinal gráfico curvilíneo que indica dever um grupo de notas ou frases executar-se de uma só vez. Tratando-se de junção intervalar de 2ªm ou 2ªM, situamo-nos em ligaduras que se assemelham a *sincopemas* pela menor distância de intervalo produzida por sons ligados. A exemplo, observamos os compassos 40 e 41, com o projetema que se inicia no soema /Re4/ (compasso 40), em *sincopema*, por ligadura ao soema /Mi4/ do compasso 41.

Observando os aspectos verbais e não-verbais do refrão de “Pais e Filhos” constatamos o seguinte: o sujeito *deve* acreditar no amanhã, pois o ontem já foi sacrificado e o hoje se esvai sem possibilidade de ser feliz. Ocorre aí uma neutralização espaço-temporal, levando o enunciatário a um /fazer-*crer*/, persuadindo-o um /fazer-*querer*/, seduzindo-o a viver o hoje, agora.

Comparando esses versos com o verso 4 (verbal) “Ela se jogou da janela do quinto andar”, constatamos, além do que já foi dito anteriormente quanto ao aspecto musical, uma relação análoga em operação parafrástica, ou seja, “ela renunciou ao estado de viver o hoje, por isso pense bem você (ouvinte-enunciatário), pois é preciso amar hoje! Faça-me intensamente feliz HOJE, pois não acredito no amanhã!”.

Ao atentarmos para o aspecto melódico-harmônico, no verso “E isso é absurdo” (*sincopema* de 4ª espécie) ocorre manipulação por sedução e também por provocação no

momento da interferência sonora, já que a palavra “absurdo”, cantada de forma enfática e em sincopema, exerce grande poder manipulador e intonativo, criando um fazer persuasivo sobre o ouvinte-destinatário da música.

Embora alguns elementos sonoros possam ser observados além da transcrição original da partitura utilizada para a presente dissertação (frase 12, incidindo em “bonito” e frases 31 e 32 com alguns projetemas em sincopema e também sobre o V° da tonalidade), ocorre o acréscimo de interpretações livres de (Sx) que não foram anotadas pelos sinais convencionais, mas que preencheram o discurso musical e sincrético de rara beleza.

**O CARÁTER SIMBÓLICO DAS LINGUAGENS (VERBAL E MUSICAL)
E SUA IMPLICAÇÃO NA MANIFESTAÇÃO SINCRÉTICA**

**EXPRESSÃO E CONTEÚDO
NA LINGUAGEM VERBAL**

Expressão

Conteúdo

Substância	Forma	Substância	Forma
Gráfica	Sistema lingüístico-verbal	Tema verbal: “Pais e Filhos”	Semas articulados no Quadrado Semiótico
(variável)	(invariável)	(variável)	(invariável)

**EXPRESSÃO E CONTEÚDO
NA LINGUAGEM MUSICAL**

Expressão

Conteúdo

Substância	Forma	Substância	Forma
Físico-acústica, gráfica, eletrônica, fônica	Sistemas Lingüístico-musical e eletrônico-digital	Tema musical: “Pais e Filhos”	Soemas articulados no Quadrado Semiótico
(variável)	(invariável)	(variável)	(invariável)

**EXPRESSÃO E CONTEÚDO
NA LINGUAGEM SINCRÉTICA**

Expressão

Conteúdo

Substância	Forma	Substância	Forma
Físico-acústica, gráfica, eletrônica, fônica	Sistemas Lingüísticos: verbal + musical + o eletrônico.	Tema verbo-musical: canção “Pais e Filhos”	Semas + soemas articulados nos Quadrados Semióticos
(variável)	(invariável)	(variável)	(invariável)

5 VARIANTES DO PROCESSO

“Não há mentiras nem verdades aqui, só há música urbana.”

Música Urbana 2, Dois

5.1 Outras melodias de sucesso: identidade isotópica

Música Urbana 2

Em cima dos telhados as antenas de TV
tocam música urbana,
Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres
Cantam música urbana,
Motocicletas querendo atenção às três da manhã -
É só música urbana.

Os PMs armados e as tropas de choque
vomitam música urbana
E nas escolas as crianças aprendem a
repetir a música urbana.
Nos bares os viciados sempre tentam
conseguir a música urbana.

O vento forte seco e sujo em cantos de concreto
Parece música urbana
E a matilha de crianças sujas no meio da rua -
Música urbana.
E nos pontos de ônibus estão todos ali:
música urbana.

Os uniformes
Os cartazes
Os cinemas
E os lares
Nas favelas
Coberturas
Quase todos os lugares.

E mais uma criança nasceu.
Não há mentiras nem verdades aqui
Só há música urbana

Ainda é Cedo

Uma menina me ensinou
Quase tudo o que eu sei
Era quase escravidão
Mas ela me tratava como um rei
Ela fazia muitos planos
Eu só queria estar ali
Sempre ao lado dela
Eu não tinha aonde ir
Mas, egoísta que eu sou,
Me esqueci de ajudar
A ela como ela me ajudou
E não quis me separar
Ela também estava perdida
E por isso se agarrava a mim também
E eu me agarrava a ela
Porque eu não tinha mais ninguém.

E eu dizia: - Ainda é cedo
Cedo, cedo, cedo.

Sei que ela terminou
O que eu não comecei
E o que ela descobriu
Eu aprendi também, eu sei.
Ela falou: - Você tem medo.
Aí eu disse: - Quem tem medo é você.
Falamos o que não devia
Nunca ser dito por ninguém
Ela me disse: - Eu não sei mais o que eu sinto por você.
Vamos dar um tempo, um dia a gente se vê.

Aí eu disse: - Ainda é cedo
Cedo, cedo, cedo, cedo.

Por Enquanto

Mudaram as estações e nada mudou
Mas eu sei que alguma coisa aconteceu
Está tudo assim tão diferente
Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar
Que tudo era pra sempre
Sem saber

Que o pra sempre

Sempre acaba?

Mas nada vai conseguir mudar o que ficou

Quando penso em alguém

Só penso em você

E aí então estamos bem

Mesmo com tantos motivos pra deixar tudo como está

E nem desistir, nem tentar

Agora tanto faz

Estamos indo de volta

Pra casa.

Quase sem Querer

Tenho andado distraído,

Impaciente e indeciso,

E ainda estou confuso.

Só que agora é diferente:

Estou tão tranquilo

E tão contente.

Quantas chances desperdicei

Quando o que eu mais queria

Era provar pra todo o mundo

Que eu não precisava

Provar nada pra ninguém.

Me fiz em mil pedaços

Pra você juntar

E queria sempre achar

Explicação pro que eu sentia.

Como um anjo caído

Fiz questão de esquecer

Que mentir pra si mesmo

É sempre a pior mentira.

Mas não sou mais

Tão criança a ponto de saber

Tudo.

Já não me preocupo

Se eu não sei porquê

Às vezes o que eu vejo

Quase ninguém vê

E eu sei que você sabe.
 Quase sem querer
 Que eu vejo o mesmo que você.

Tão correto e tão bonito:
 O infinito é realmente
 Um dos deuses mais lindos.
 Sei que às vezes uso
 Palavras repetidas
 Mas quais são as palavras
 Que nunca são ditas?

Me disseram que você estava chorando
 E foi então que percebi
 Como lhe quero tanto.

Já não me preocupo
 Se eu não sei por que
 Às vezes o que eu vejo
 Quase ninguém vê
 E eu sei que você sabe
 Quase sem querer
 Que eu quero o mesmo que você

Mais do Mesmo

Ei menino branco o que é que você faz aqui
 Subindo morro pra tentar se divertir
 Mas já disse que não tem
 E você ainda quer mais
 Por que você não me deixa em paz?

Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim
E agora você quer que eu fique assim igual a você
É mesmo, como vou crescer se nada cresce por aqui?
Quem vai tomar conta dos doentes?
 E quando tem chacina de adolescentes
 Como é que você se sente?

Em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel.
 Sempre mais do mesmo
 Não era isso que você queria ouvir?

Bondade sua me explicar com tanta determinação

Exatamente o que eu sinto, como penso e como sou
 Eu realmente não sabia que eu pensava assim
 E agora você quer um retrato do país
 Mas queimaram o filme
 E enquanto isso, na enfermaria
 Todos os doentes estão cantando sucessos populares.
 (e todos os índios foram mortos)

Eu era um Lobisomem Juvenil

Luz e sentido e palavra -
 Palavra é que o coração não pensa.

Ontem faltou água
 Anteontem faltou luz
 Teve torcida gritando quando a luz voltou.

Não falo como você fala
 Mas vejo bem o que você me diz.
 Se o mundo é mesmo parecido com o que vejo
 Prefiro acreditar no mundo do meu jeito.

E você estava esperando voar
 Mas como chegar até as nuvens com os pés no chão?
O que sinto muitas vezes faz sentido
E outras vezes não descubro o motivo
Que me explica porque é que não consigo
Ver sentido no que sinto, o que procuro
 O que desejo e o que faz parte do meu mundo.

O arco-íris tem sete cores
 E fui juiz supremo.

Vai, vem embora e volta: todos têm
 Todos têm suas próprias razões.

Qual foi a semente que você plantou?
 Tudo acontece ao mesmo tempo
 Nem eu mesmo sei direito
 O que está acontecendo
 E daí, de hoje em diante,
 Todo dia vai ser o dia mais importante.
 Se você quiser alguém pra ser só seu
 É só não se esquecer: estarei aqui.

Não digo nada, espero o vendaval passar.
 Por enquanto eu não sei - o que você me falou
 Me fez rir e pensar.
 Porque estou tão preocupado por estar
 tão preocupado assim?

Mesmo se eu cantasse todas as canções
 Todas as canções
 Todas as canções
 Todas as canções do mundo...
 Sou bicho do mato mas,
 Se você quiser alguém pra ser só seu
 É só não se esquecer: estarei aqui.

Ou então não terá jamais a chave do meu coração.

Meninos e Meninas

Quero me encontrar mas não sei onde estou
 Vem comigo procurar um lugar mais calmo
 Longe dessa confusão
 E dessa gente que não se respeita
 Tenho quase certeza que eu
 Não sou daqui.

Acho que gosto de S. Paulo

E gosto de S. João

Gosto de S. Francisco

E S. Sebastião

E eu gosto de meninos e meninas.

Vai ver que é assim mesmo e vai ser assim pra sempre
 Vai ficando complicado e ao mesmo tempo diferente
 Estou cansado de bater e ninguém abrir
 Você me deixou sentindo tanto frio
 Não sei mais o que dizer.

Te fiz comida
 Velei teu sono
 Fui teu amigo
 Te levei comigo e me diz
 Pra mim o que é que ficou?

Me deixa ver como viver é bom
 Não é a vida como está e sim as coisas como são
 Você não quis tentar me ajudar
 Então, a culpa é de quem?
 A culpa é de quem?

Eu canto em português errado
 Acho que o imperfeito não participa do passado
 Troco as pessoas
 Troco os pronomes.

Preciso de oxigênio
 Preciso ter amigos
 Preciso ter dinheiro
 Preciso de carinho
 Acho que te amava
 Agora acho que te odeio
 São tudo pequenas coisas
 E tudo deve passar.

Acho que gosto de S. Paulo
E gosto de S. João
Gosto de S. Francisco
E S. Sebastião
 E eu gosto de meninos e meninas

O Teatro dos Vampiros

Sempre precisei de um pouco de atenção
 Acho que não sei quem sou
 Só sei do que não gosto
 E destes dias tão estranhos
 Fica a poeira se escondendo pelos cantos.

Este é o nosso mundo:
 O que é demais nunca é o bastante
 E a primeira vez é sempre a última chance.
 Ninguém vê onde chegamos:
 Os assassinos estão livres, nós não estamos.

Vamos sair - mas não temos mais dinheiro
 Os meus amigos todos estão procurando emprego
 Voltamos a viver como há dez anos atrás
 E a cada hora que passa

Envelhecemos dez semanas.

Vamos lá, tudo bem - eu só quero me divertir.
 Esquecer, dessa noite ter um lugar legal pra ir
 Já entregamos o alvo e a artilharia
 Comparamos nossas vidas
 E esperamos que um dia
 Nossas vidas possam se encontrar.

Quando me vi tendo de viver comigo apenas
 E com o mundo
 Você me veio como um sonho bom
 E me assustei

Não sou perfeito
 Eu não esqueço
 A riqueza que nós temos
 Ninguém consegue perceber
E de pensar nisso tudo, eu, homem feito
Tive medo e não consegui dormir.

Comparamos nossas vidas
 E mesmo assim, não tenho pena de ninguém.

Só por Hoje

Só por hoje eu não quero mais chorar
Só por hoje eu espero conseguir
 Aceitar o que passou e o que virá
Só por hoje vou me lembrar que sou feliz.

Hoje eu já sei que sou tudo que preciso ser
 Não preciso me desculpar e nem te convencer
 O mundo é radical
 Não sei onde estou indo
 Só sei que não estou perdido
 Aprendi a viver um dia de cada vez.

Só por hoje eu não vou me machucar
Só por hoje eu não quero me esquecer
 Que há algumas pouco vinte e quatro horas
 Quase joguei minha vida inteira fora.

Não não não não
Viver é uma dádiva fatal,
No fim das contas ninguém sai vivo daqui mas -
Vamos com calma!

Só por hoje eu não quero mais chorar
Só por hoje eu não vou me destruir
Posso até ficar triste se eu quiser
É só por hoje; ao menos isso eu aprendi.

Yeah

6 CONCLUSÃO

Com o sucesso permanente e incontestável das músicas de estilo *pop rock* brasileiro, especialmente da banda Legião Urbana, na pessoa de seu porta-voz, Renato Russo, e uma de suas mais lindas canções, “Pais e Filhos”, composta por ele e por seus companheiros, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, pudemos conhecer todo aspecto histórico e midiático que nortearam a importante fase dos conturbados anos 80.

Nosso trabalho, além de ter colaborado para um conhecimento mais apurado da Teoria Semiótica Greimasiana e sua indispensável aplicação em textos verbais, teve um imprescindível papel demonstrador do poder factitivo da Música - uma vez que possibilitou perscrutar a linguagem sonora em suas implicações estruturais -, por meio da Teoria Semiótica Musical Daviliana. Embora nossos conhecimentos relacionados a esta teoria fossem ainda iniciais, o que lamentamos não ter podido aplicá-la em sua plenitude, estamos conscientes de ter conseguido obter as respostas aos nossos questionamentos iniciais.

Assim, pudemos explicar, por exemplo, o papel manipulador que a mídia exerce nos indivíduos através das mensagens persuasivas presentes na linguagem musical, aqui representada pelo discurso musical de “Pais e Filhos”.

Valendo-se do Percorso Gerativo de Sentido Verbal de Greimas, analisamos as estruturas discursivas e sêmio-narrativas de “Pais e Filhos”. Extraídos todos os elementos componentes dessas estruturas (embreagens, debreagens, atores, tempo, espaço, figuras e temas, manipulações diversas, competência, performance, sanção, valores, ideologias, sememas e semas, quadrado semiótico) conseguimos chegar na instância do *sentido*, que constitui a *semiose*.

Importante também salientar que a análise das isotopias figurativas, cuja reiteração de categorias sêmicas remeteu-nos à temática da Existencialidade, destacando a Dualidade Fusional ou da Dependência Emocional, deu-nos uma importante visualização sobre o caráter de coerência discursiva do *corpus* escolhido.

Em seguida descobrimos, por meio da análise do discurso musical de nosso *corpus*, a maneira como agem os *sonemas* rítmico-tensivos, melódico-harmônicos, supra-segmentais, entre outros, sua potencialidade tensivo-quinésica, seu poder manipulador fazendo agir e reagir, por projectividade e atratividade, ou determinando a interrupção do ato de escuta pelas /sensação/percepção/reflexão/ e /“triagem pós reflexiva”/ (D’Ávila 2004b), interagindo na linguagem musical e dando-lhe total autonomia. A linguagem verbal dela depende para a percepção/reflexão/triagem/ do “como” do sentido colhido das intonações/entonativas manifestadas nos discursos, além dos timbemas, densiremas etc., dos soemas vocais, naturais, ou instrumentais e ainda nas relações estabelecidas entre os sememas, quando oferece a ilusão referencial de independência e soberania da linguagem verbal.

Ambas as análises demonstraram seu simbolismo autêntico, analisados seus funtivos (sua função semiótica) de forma isolada. Quando acoplados ou em sincretismo, apresentaram-nos a essência da contribuição musical sobre os conteúdos já estereotipados da linguagem verbal. Para elucidar esse fato, apresentamos o quadrado semiótico das linguagens descrito no capítulo sobre as apreciações do *corpus* sincrético. Além disso, fizemos a demonstração de quadros conclusivos sobre o caráter simbólico do verbal e do musical e sua implicação na manifestação sincrética, ilustrando a expressão e o conteúdo, em substância e forma, contidos nas três linguagens.

Dessas constatações apreendemos a natureza dos conteúdos investidos, capazes de provocar no ouvinte-enunciatário sentimentos, reações físicas diversificadas, cognitivas, pragmáticas e tímicas, assim como, interpretações lógicas internalizadas.

Como produto *final* teremos no resultado interpretativo a verificação do signo musical como algo internalizado o suficiente para possíveis mudanças de atitude do destinatário do fato musical.

A pesquisa elucidou a pergunta que fazíamos: como sua música foi capaz de fazer tanto sucesso e como esse sucesso continua na mídia e na boca de milhares de brasileiros de todas as idades, mesmo após quase dez anos da morte de seu principal compositor e não mais existência da banda. Qual o tipo de manipulação exercido sobre o indivíduo e de que forma ele reagiu francamente ao objeto de persuasão e a seus produtos (CDs, DVDs, camisetas etc).

Apenas com a apreensão do sentido verbal e não-verbal é que pudemos obter a resposta precisa dessa questão, não mais observando a música com um caráter sentimental e emocional, típico de visões superficiais e interpretativas, mas visualizando-a como um todo de significação, capaz de influenciar o enunciatário-ouvinte. *Aísthesis* (estesia) e mundo inteligível podem encontrar-se num mesmo patamar na pesquisa científica.

Aproveitando uma sábia citação de Hegel, de que “a música dirige-se à mais profunda interioridade subjetiva: é a arte de que a alma se serve para agir sobre as outras almas.” (HEGEL, 1974, p.181-182 apud WISNIK, 2002, p. 28), complementamos que através da Semiótica de Algirdas Julien Greimas e das pesquisas em Semiótica Musical e Sincrética de Nícia R. D’Ávila, novas investigações poderão ser realizadas e novas “caixas pretas” serão abertas quando novas cores serão ouvidas, tocadas e compreendidas pela Ciência da Significação, a Gramática do Conteúdo, a Semiótica.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Adriana. **Rock e imaginário**: as relações imagético-sonoras na atualidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 18, p. 34-42, ago. 2002.
- ARAÚJO, B. Legião Acústico. **Show BIZZ**, São Paulo, n.171, p. 20-25, out. 1999.
- ARCANJO. S. **Lições elementares de teoria da música**. São Paulo: Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 1918.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: 2002. São Paulo: ABNT, 2002.
- BARCINSKI, A. 50 anos de pauleira. **Superinteressante**, São Paulo, v. 10, n. 205, p. 76-85, out. 2004.
- BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2000.
- BENVENISTE, E. Saussure após meio século. In: **Problemas de lingüística geral I**. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 1995. p. 34-49.
- BEVIDAS, W. **Inconsciente et verbum – Psicanálise, Semiótica, Ciência, Estrutura**. 2 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.
- BENARDEAU, T.; PINEAU, M. **La musique – Repères pratiques**. Paris: Nathan, 1995, p. 125.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.
- BLOGSPOT. **Teorias da comunicação**. São Paulo, out. 2003. Disponível em: <http://www.teorias-comunicação.blogspot.com/2003_10_26.teorias-comunicação-archive.html>. Acesso em: 29 jan. 2004.
- BONFÁ, M; VILLA-LOBOS, E; RUSSO, R. **Pais e Filhos**. Cora es Perfeitos Edi es Musicais Ltda. 1989. 1 Partitura.
- COSTA, T.J. **Legião Urbana**: Biografia, 2004. Disponível em <<http://www.legiao-urbana.com.br>> . Acesso em 05 ago. 2004.
- COSTA, T.J. **Legião Urbana**: Músicas e letras, 2004. Disponível em <<http://www.legiao-urbana.musicaseletras.com.br>> Acesso em 04 abr. 2004.
- COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

DANTAS, P. H. Renato Russo e a Legião Urbana no contexto cultural brasileiro. **Astro-Síntese**. Rio de Janeiro, out. 1999. Disponível em <www.aldeiaplanetaria.com.br/astro-sintese/antropo5.htm>. Acesso em: 15 set. 2004.

DAPIEVE, A. B. **Rock – O rock brasileiro dos anos 80**. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Renato Russo – O trovador solitário**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 2000.

_____. **Livros** [Mensagem pessoal] . Mensagem recebida por tinacrisfer@ig.com.br em 09 set. 2004.

D'ÁVILA, Nícia R. **BATUCADA BRÉSILIENNE - Le Samba en Percussions**. (Méthode accompagnée d'une cassette). Vol. I. Paris: Éditeur COURMONTAGNE, 1982.

_____. **Análise Semiótica do Fato Musical Brasileiro Batucada**. Tese de Doutorado em Ciências da Linguagem - (Linguística - Semióticas Verbal, Musical e Sincrética) França: Universidade Sorbonne, Paris III, 1987. (No prelo)

_____. **Semiótica Musical-O som e o ritmo na Intersemioticidade. I° CONGRESSO NACIONAL DE SEMIÓTICA E O III° INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA**. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do R. Grande do Sul, 1990.

_____. **Semiótica Musical-O som e o ritmo na Intersemioticidade. In: I° CONGRESSO NACIONAL DE SEMIÓTICA E O III° INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA. Resumos...** Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do R. Grande do Sul, 1990.

_____. **O Samba em percussões - Como executar os instrumentos das Escolas de Samba**. (Método acompanhado de cassete). Vol. I. Santos: Ed. A Tribuna, 1990.

_____. **Renart e Chanteclerc - Análise semiótica do texto - conforme teoria de A. J. GREIMAS**. In: **Leopoldianum - Revista de Estudos e Comunicações - Unisantos**. vol. XVI (n° 47). Santos: Ed. da Unisantos, 1990, p.23-42.

_____. **Renart e Chanteclerc - Por uma abordagem semiótica do estatuto do actante-sujeito /RENART/ - conforme teoria de J.-C.COQUET**. In: **Leopoldianum - Revista de Estudos e Comunicações - Unisantos** vol. XVIII (n°52). Santos: Ed. da Unisantos, 1992, p.65-76.

_____. **Semiótica Verbal, Não-verbal e Sincrética – 4 Apostilas para cursos de pós-graduação em Comunicação, Artes, Música e Poéticas Visuais**. Unesp-Bauru, 1995a.

_____. **Semiótica Não-Verbal - O ritmo dos espaços na pintura, na escultura e na arquitetura, em Teoria Greimassiana**, - Penápolis: **Jornal Interior**, 3/12/1995b, p.9.

_____ Semiótica: Linguagens, Publicidade e SIGNIFICAÇÃO – 2 **Apostilas** para cursos de pós-graduação em Letras, Comunicação e Poéticas Visuais. Unesp-ASSIS, 1996.

_____ A psicomotricidade na escola moderna através da Música. In: **Caderno Seminal da Faculdade de formação de professores**. Org. D.Simões-Ano 4. (04). Rio de Janeiro: Dialogarts (UERJ). 1997, p.1-19.

_____ Semiótica Musical e Sincrética na Publicidade e Propaganda. **Resumo** publicado no 25 Boletim Inform. do XL ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), ins.521. João Pessoa (PB): Ed. da Universidade-1996, p. 6.

_____ Semiótica Musical e Sincrética na Publicidade e Propaganda In: Anais do **XI Encontro Nacional da ANPOLL**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998, 461-466.

_____ Semiótica Visual - O ritmo estático, a síncopa e a figuralidade. **Resumos...** Rio de Janeiro: Ed.Dialogarts, 1998.

_____ Semiótica Visual - O ritmo estático, a síncopa e a figuralidade. In: SEMIÓTICA & SEMIOLOGIA. Org. D.Simões. Rio de Janeiro: Dialogarts (UERJ), 1999a, p.101-119.

_____ Semiótica e marketing. A manipulação, através da síncopa nas linguagens verbal, musical e imagética. Anais do IIº CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA. **Resumos...** Rio de Janeiro: Ed. Dialogarts, 1998.

_____ Semiótica e marketing. A manipulação, através da síncopa, nas linguagens verbal, musical e imagética. In: Anais do IIº CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA (CIFEFIL). Org. J. Pereira. Rio de Janeiro: Dialogarts (UFRJ). 1999b, p.468-480.

_____ Le stéréotype, en musique, comme porteur de valeurs dans la quête de l'identité - **Le stéréotype: usages, formes et stratégies**. Actes du XXI ème. Colloque d'Albi: Langages et Signification. **Resumos...** Albi-França: Ed. da Universidade Toulouse-Mirail, 2000.

_____ Le stéréotype, en musique, comme porteur de valeurs dans la quête de l'identité - **Le stéréotype: usages, formes et stratégies**. Actes du XXI ème. Colloque d'Albi: Langages et Signification - Org.V.Fillol Albi-França- Publicado na Revista eletrônica : http://marges.linguistiques.free.fr/publ_act/pres_act/pres_act0002.htm - Juillet/2000.

_____ Semiótica na Publicidade e Propaganda Televisiva. In: **Letras & Comunicação – Uma parceria no Ensino de Língua Portuguesa**. Vº Fórum de Estudos Linguísticos - Câmpus-Maracanã. **Resumos...**Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2000.

_____ Semiótica na Publicidade e Propaganda Televisiva. in - **Letras & Comunicação – Uma parceria no Ensino de Língua Portuguesa**. Org.J.C.Azeredo-Vº Forum de Estudos Linguísticos. Petrópolis (RJ) Ed.Vozes -p.101-121, 2001a.

_____ Diálogos entre Peirce e Greimas. In: **Entrelinhas entretelas - os desafios da leitura.** Apresentado no I° SELISSIGNO. **Resumos...** Londrina: Ed.da UEL, 2000.

_____ Diálogos entre Peirce e Greimas. In: **Entrelinhas entretelas-os desafios da leitura-** org. L.Límoli e V.Aguilera - I° SELISSIGNO. Londrina: Ed. UEL. 2001b, p.65-78.

_____ A violência na mídia televisiva local e o desenvolvimento da personalidade infanto-juvenil. In: VII° CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO REGIONAL. **Resumos...** Bauru: Ed.Caderno da FAAC, 2002.

_____ **A violência na mídia televisiva local e o desenvolvimento da personalidade infanto-juvenil.** In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO REGIONAL, VII. Bauru: UNESP, 09 jul. 2002a. 1 disco a laser para computador.

_____ *A noção de objeto: Presentificação e Representação.* In: III° SELISSIGNO E IV SIMPÓSIO DE LEITURA - DISCURSO E REPRESENTAÇÃO. **Resumos...**Londrina: Ed. UEL-2002b, p.40.

_____ *A Noção de Objeto: Presentificação e Representação-* III° Selissigno e IV Simpósio de Leitura da UEL-2002 - Discurso e Representação. Org. L.Limoli. Publicação em CD-ROM. ISSN – 16.796.829 – 2004a.

_____ *Sémiotique et cyberspace dans la publicité de la bière BRAHMA.* **Resumos...** Québec : Ed. Da Universidade de Laval- 2002.

_____ *Sémiotique et cyberspace dans la publicité de la bière BRAHMA - Visio – Revue Internation.* de Sémiotique Visuelle.Org. M. Carani. v.8, n.3-4. Québec, 2003a, p.205 - 209.

_____ *Sémiotique et Publicité - La Gestualité d'un Don Juan.* **Resumos...**Québec: Ed. Da Universidade de Laval, 2002.

_____ *Sémiotique et Publicité - La Gestualité d'un Don Juan.* Visio – Revue Internationale de Sémiotique Visuelle. Org. M. Carani - Québec, v.8, n.3-4, 2003b, p.197- 204.

_____ *Le Rythme Statique, la Syncope et la Figuralité.* In: **Sémiotique du Beau-** org. Groupe Eidos. Paris I/Paris VIII. Éditeur : l'Harmattan, 2003c, p.141-159.

_____ *Le Salon de la Redécouverte du Brésil. Son Art.* In **Sémiotique du Beau-** org. Groupe Eidos Paris I / Paris VIII. Éditeur : l'Harmattan, 2003d, p.240-248.

_____ *Região Sudeste-Hegemonia na Mídia Televisiva.* In: VIII° COLÓQUIO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO. **Resumos...** Marília: Ed.da Unimar, 2003.

_____. *Região Sudeste-Hegemonia na Mídia Televisiva. VIII° Colóquio Internacional de Comunicação. Marília. Publicado em “Comunicação: VEREDAS”, n°2, org. S.Flory e L.Bulik. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação-Editora UNIMAR, 2003e, p.173-189.*

_____. *Comunicação verbal e não-verbal. O Motivo na semiótica tensiva de J.-C.Coquet”. Publicado em “Comunicação:Veredas”, n° 3, Ano III. Org. S.Flory e L.Bulic. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação-Marília: Editora UNIMAR – 2004b, p. 240-251.*

_____. “Semiótica: Texto e Imagem”. Curso de Pós-graduação em Comunicação. **2 apostilas.** UNIMAR: Marília, 2004c.

_____. “Semiótica, Comunicação e Jornalismo científico”. Publicado nos Anais do I° CONGRESSO INTERNACIONAL. MÍDIAS: MULTIPLICAÇÃO E CONVERGÊNCIAS. **Resumos...** Ed. da Faculdade Senac de Comunicação e Artes. S. Paulo, 2004d, p.39.

DEFLEUR, M.L. **Teorias de comunicação de massa.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

DUCROT, O. & TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EMI. **Renato Russo:** Músicas, 2003. Disponível em <<http://www.emi.com.br/russo.htm> > Acesso em 20 dez 2004.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: **popular, erudita e folclórica.** 2 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

FERNANDES, M. T. **O rock brasileiro:** Brock 80, 2004. Disponível em <<http://www.rock80brasil.hpg.com.br> > Acesso em 04 dez 2004.

FILHOS da Revolução. **Legião Urbana,** 2005. Disponível em <<http://www.filhosdarevolucao.com.br.htm>> Acesso em 05 jan 2005.

FIORIN, J. L. **As astúcias da Enunciação – As categorias de pessoa, espaço e tempo.** São Paulo: Ática, 1999.

FLOCH, Jean-Marie. **Alguns conceitos em semiótica geral.** (Documentos de Estudos do Centro de Pesquisas Sociosemióticas), n.1. Trad. Analice Dutra Pilar. São Paulo: Edições CPS, 2001.

GREIMAS, A . J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica.** Trad. Lima, A. D. et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A . J. **Maupassant - A Semiótica do texto:** exercícios práticos. Trad. Oenning, M. et al. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.

_____. **Da Imperfeição**. Trad. Oliveira, A. C. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões** – Dos estados das coisas aos estados da alma. Trad. Coracini, M. J. R. São Paulo: Ática, 1993.

HALFOUN, R. Um ano sem Renato Russo. **Show BIZZ Especial**. N. 147, p. 1-15, out. 1997.

HJELMSLEV, L. Estudo da Linguagem e Teoria da Linguagem. In: **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 1-5; 53-64.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo:Atlas, 1996.

LEGIÃO Urbana. **Legião Urbana: História do grupo**, 2004. Disponível em <http://www.legiaourbana.com.br/legiaourbana.htm> . Acesso em 05 ago 2004.

LEGIÃO Urbana. **Biografia: Seção Artistas de A a Z**, 2003. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/artistas/artistas.asp.htm> . Acesso em: 25 jun. 2003.

LEGIÃO Urbana. **Legião Urbana: Blogger**, 2003. Disponível em <http://www.urbanalegiao.blogspot.com.br> . Acesso em 05 mai. 2003.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LIMA, C. C. Os anos 80 para o Legião Urbana. **Revista Flashback**, São Paulo, n.2, p.37-45, out.2004.

MAIA, S. Legião Urbana, Parte I, **BIZZ**, São Paulo, n.45, p. 36-42, abr. 89.

MARCELO, C. Legião Urbana. **Show BIZZ**, n.4, p. 16-25, abr. 2001.

MARQUES, C. C. **Portal Legião: Legião Urbana**, 2004. Disponível em <http://www.portallegiaourbana.com.br> Acesso em 01 ago. 2004.

MARTINEZ, José Luiz. **O que é semiótica da música?** São Paulo, ago. 2002. Seção Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/rism/oqesemus.htm>. Acesso em: 24 ago. 2002.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, D.de. (org.). **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MORIN, E. Não se conhece a canção. In: **Linguagem da Cultura de Massa: Televisão e Canção**. Petrópolis: Vozes, 1973, p.143-256.

PAIVA, M. **Sabedoria dos Mestres: Renato Russo**, 2004. Disponível em http://www.sabedoriodosmestres.com/renato_russo.html> . Acesso em 15 dez 2004.

PALMIERI, F. **Renato Russo**, 2004. Disponível em <http://www.web.tiscali.it/francescopalmieri/renato-russo.htm>> Acesso em 10 jan 2005.

RODRIGUES, A. D. **Comunicação e cultura, a experiência cultural na era da informação**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

RUSSO, R. **Diversão ou Informação**. [1994]. Fragmentos de entrevista concedida por ocasião do lançamento do álbum Equilíbrio Distante. Rio de Janeiro: CD Renato Russo – O Último Solo (faixa multimídia interativa)/ EMI Music Brasil Ltda./1997.

_____. **Renato Russo**, Biografia, 2004. Disponível em <http://www.renatorusso.com.br>> Acesso em 12 dez 2004.

_____. **Renato Russo: Músicas**, 2004. Disponível em <http://renatorusso.musicas.mus.br> > Acesso em 12 dez 2004.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 22, p. 23-32, dez. 2003.

SANTANA JR, S. Greimas e a Escola Semiótica de Paris. In: Antunes, L. Z. **Estudos de Literatura e Lingüística**. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Curso de Pós-graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, 279-294.

_____. Greimas e a Redescoberta de Vladimir Propp. In: **Confluência-Boletim de Ciências e Letras**-Unesp-Câmpus de Assis-1994 p.118-128

_____. Reflexões sobre Lingüística, Comunicação e Semiótica. In: **Letras & Comunicação- Uma parceria no ensino de língua portuguesa**. Org. J. C. Azeredo. Petrópolis: Vozes, 2001, p.122-137.

SCHORSCH, R.H. **Legião Urbana: Músicas**, 2004. Disponível em <http://www.legiaourbana.hpg.ig.com.br/home.htm>> Acesso em 05 ago 2004.

TINHORÃO, J. R. **História da música popular brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

TOLEDO, E.. **O sopro do dragão: Site oficial da Legião Urbana**. 2002. Disponível em www.osoprododragão.com.br> Acesso em: 05 mai. 2003.

_____. **O sopro do dragão: Ah, se eu soubesse.** 2003. Disponível em <www.osprododragão.com.br>. Acesso em: 05 mai. 2003.

_____. **Informações Legião.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <tinacrisfer@ig.com.br> em 15 dez. 2004.

VILLA-LOBOS, E. **Legião Urbana: Pais e Filhos** [ago. 2003]. Entrevistadora: M. C Fernandes. Bauru: [s.n.], 2003. 2 cassetes sonoros (30 min).

_____. Disponível em <<http://www.rockit.com.br>> Acesso em 25 jun 2003.

WEATE, J. **Filosofia para jovens.** Trad. Helena Gomes Klimes. São Paulo: Callis Editora, 1999.

WISNIK, J.M. **O som e o sentido:** Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DISCOGRAFIA

LEGIÃO Urbana. **Legião Urbana – Acústico MTV.** São Paulo: EMI Music Ltda., 1992. 1 CD (76 min 39 seg)

_____. **Dois.** São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1986. 1 CD (47 min 03 seg).

_____. **Que País é este?** São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1987. 1 CD (36 min 21 seg)

_____. **A tempestade.** São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1996. 1 CD (67 min 03 seg).

_____. **Música para acampamentos.** São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1992. 1 CD (44 min 36 seg).

_____. **Mais do mesmo.** São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1998. 1 CD (69 min 05 seg)

_____. **O descobrimento do Brasil.** São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1998. 1 CD (51 min 53 seg)

_____. **Legião Urbana – As Quatro Estações.** São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1989. 1 CD (46 min 34 seg)

_____. **Legião Urbana**. São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1995. 1 CD (37 min 09 seg)

_____. **Legião Urbana – As Quatro Estações – Ao vivo**. São Paulo: EMI Music Brasil Ltda., 2004. 2 CDs (CD1- 50 min 19 s; CD2 – 71 min 56 seg)

RUSSO, R. **The Stonewall Celebration Concert**. São Paulo: EMI-Odeon Fonog. Ind. e Elet. Ltda., 1994. 1 CD (69 min 22 seg)

_____. **Renato Russo Presente**. São Paulo: EMI Music Brasil Ltda., 2003. 1 CD. (64 min 14 seg)

_____. **Renato Russo – O Último Solo**. São Paulo: EMI Music Brasil Ltda., 1997. 1 CD (28 min 34 seg)

ANEXOS

Entrevista com Eduardo Villa-Lobos

TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA EM CASSETE SONORO COM DADO VILLA-LOBOS, GUITARRISTA DA LEGIÃO URBANA, REALIZADA EM 01 DE AGOSTO DE 2003

Por Maria Cristina Fernandes

Dado Villa-Lobos: Bom, meu nome Eduardo Dutra Villa-Lobos, nome artístico Dado Villa-Lobos, minha idade 38 anos e sou músico, compositor, produtor, enfim artesão da música.

Dado: Bom, a Legião Urbana, um grupo de Brasília que foi formado inicialmente em 1982 com Marcelo Bonfá, Renato Russo, e mais Paulo Paulista e o Eduardo Paraná. Esses dois em 1983 saíram, foi quando eu entrei formando então o trio que se apresentou no Teatro da ABO em Brasília, em 1983, em março de 83, e na seqüência, antes da gravação do primeiro disco, entrou o Renato Rocha, mas enfim, então essa é uma história rápida da banda, como ela se formou e aonde ela se formou, Brasília e tal.

Maria Cristina Fernandes: Quando você se integrou...

Dado: Foi justamente nessa transição, entre a saída de alguns integrantes, que na verdade a idéia da Legião Urbana, a idéia do Renato e do Bonfá, seria que eles fossem um núcleo, os dois, no qual eles chamariam várias pessoas para interagir musicalmente com elas, as mais diversas possíveis. Era deixar o projeto mais amplo, não só uma banda de rock fechada, naquela estrutura de banda de rock, mas deixar a idéia musical mais ampla e aberta, entende? Só que não dá muito certo isso, né... Dentro do que se conhece como a música *pop* hoje, não é assim que funciona...Bom, enfim, aí eu entrei justamente...

MCF: Você já fazia parte do Aborto Elétrico?

Dado: Não, eu era só platéia. O Aborto Elétrico começou em 1979, foi até 1981, sei lá...Depois veio a Legião Urbana, o Renato ficou um tempo tocando violão sozinho, enfim, a história toda vocês já conhecem.

MCF: Em que ano vocês escreveram Pais e Filhos?

Dado: Essa canção foi escrita em 1988, na gravação do *Quatro Estações*, então, o método de composição da Legião Urbana era interessante. Todas as pessoas, enfim, nesse momento era apenas eu, o Renato e o Bonfá, o Negreti já tinha ido embora, a gente sempre fazia as músicas antes das letras. Nós fazíamos elas juntos, numa composição sempre coletiva. O que é bacana de se ter uma banda é isso, puxar as idéias musicais de todos e transformar aquilo numa coisa só, uma identidade só.

MCF: Pais e Filhos foi escrita numa vez só?

Dado: A canção. A gente estruturava primeiro a música, a base ficava pronta, a gente gravava aquilo, depois o Renato, meses depois... ele aparecia com a letra e encaixava. Sendo que, às vezes, a música vinha como a música e uma idéia, um título que sugeria alguma coisa. Não lembro se Pais e Filhos... na verdade, Pais e Filhos porque naquele momento todos estavam se tornando pais e filhos. Meu primeiro filho estava nascendo, o do Bonfá também tinha acabado de nascer, então, foi mais ou menos isso.

MCF: Então, a letra tem a ver com a história de vocês, com a de algum de vocês?

Dado: Não objetivamente, mas eu acho que cada um, em algum momento da vida se sentiu desse jeito, por exemplo, ‘... já morei em tanta casa, que nem me lembro mais, eu moro com os meus pais...’, isso tem tudo a ver comigo, entendeu? Então, ‘... me diz porque o céu é azul...’, são perguntas básicas que uma criança faz, então, não obrigatoriamente essa seqüência ‘... ela se jogou da janela do quinto andar, nada é fácil de entender...’, eu já vi uma mulher se jogar da

janela do quarto andar no prédio em frente ao meu, então são situações que de repente as pessoas...

MCF: Eu ouvi falar que uma menina se suicidou por causa do Renato, não sei se é verdade, você confirma isso? E por isso ele teria escrito...

Dado: Não... eu não me lembro desse episódio.

MCF: Alguém já me contou isso. Eu nunca li sobre isso, acho que é só fofoca mesmo...

Dado: Não sei, é difícil interpretar ao pé da letra uma...porque na verdade, isso tem um sentido também meio universal, não sei.

MCF: Quando o Renato usa as palavras “estátuas, cofres e paredes pintadas”, você sabe que local ele se referia?

Dado: Não, mas isso me dá uma idéia de... não sei, de alguma coisa de memória, né. Não sei, estátuas e cofres, isso me lembra museu, algum lugar estático, parado em algum momento, alguma lembrança...paredes pintadas...não sei a que ele se refere... acho que nem ele sabia. (risos)

MCF: Você teve um contato direto com o Renato, que tipo de ‘eu’ ele portava, ele tinha um instinto infantil? Além disso, as pessoas mais velhas... você percebia que ele tinha um laço familiar forte com os pais... ele via uma figura paterna nas pessoas mais velhas?

Dado: Não, ele conseguia ser muito infantil também, ao mesmo tempo que poderia ser muito sério e adequado com a idade. Agora, o que é certo é que ele tinha realmente problemas familiares, ele teve conflito muito grande com os pais sempre, né. Pela pessoa que ele era, pelo que ele representava e pelo o que ele fazia e como ele agia... agora, ele ao mesmo tempo, junto à turma de Brasília, era aquele cara mais velho, tratado como tal, muito inteligente, informado, perspicaz e tudo e tratado como assim ‘ah, o irmão mais

velho, ele vai indicar o líder, ele vai indicar o caminho’, entendeu. Acho que é isso, o respeito vinha daí, de ele ser a pessoa mais velha e ser uma pessoa de confiança e confiante.

MCF: Quando ele escrevia as letras, vocês concordavam, você e o Bonfá, ou vocês davam idéias...?

Dado: Não, nós fazíamos as músicas primeiro e discutíamos sobre o que podia falar isso, sobre isso ou aquilo...ah, o que está acontecendo aí. A gente sempre conversava muito dentro do estúdio, assim ‘porque aconteceu isso outro dia?! E a gente saiu de Brasília e veio aqui para o Rio de Janeiro, ‘olha só o que está acontecendo na minha vida’ e outro falava também. E, às vezes, surgiam nomes de títulos, mas isso por conta do Renato mesmo, mas nunca, jamais falamos ‘pô, que letra ruim Renato!’. Isso nunca existiu (risos)... a verdade é que ele encaixava as palavras com perfeição na melodia, na música, o que não é fácil de fazer.

MCF: Você sempre escrevia só as suas músicas?

Dado: Em conjunto com eles. Às vezes... eu tenho poucas músicas sozinho que o Renato musicou. Tem *O Descobrimento do Brasil*, *Os Anjos* e o *Um Dia Perfeito*, que a música é inteira minha. Não me lembro de mais alguma, mas enfim...ele sempre fazia a letra.

MCF: Que intenção você acha que o Renato teve ao falar “nome de santo”? O que você acha? ‘Meu filho vai ter nome de santo’, isso é meio forte, não é?

Dado: Eu acho que é um hábito da cultura católica, ocidental, apostólica, romana de colocar nome de um santo. Eu quase me chamei Pedro, eu nasci no dia de São Pedro, mas meu pai desistiu. Mas não sei, vamos analisar que ‘... quero o nome mais bonito’, não tem nem rima, isso que é terrível, né? (risos). Mas acho bonito, né, assim, ‘ah, vou ter um filho,

o meu filho vai ter nome de santo’, na verdade eu vejo isso como assim ‘ah, meu filho vai ser um santo.’. Eu vou ter uma relação com esse meu filho, a mesma devoção que eu tenho ao santo, o mais forte, o mais bonito, não sei.

MCF: Ele era católico?

Dado: Sim, ele andava com a medalhinha de Jesus na carteira... ele não era um católico fervoroso, mas um ser espiritual e que já tinha lido as palavras de Jesus, assim como ele leu Tão-Te-King, assim como ele leu a doutrina de Buda, assim como... está tudo nesse disco *As Quatro Estações*. Na verdade, esse disco também tem uma relação espiritual nesse sentido, se você pega a letra ‘... Se fiquei esperando o meu amor passar...’, tem lá ‘... Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo, tende piedade de nós...’. Isso é um hino da igreja católica.

MCF: Quando vocês escreveram ‘*Pais e Filhos*’ vocês tiveram uma intenção particular?

Dado: Sim, falar desse novo momento, essa nova etapa da vida de cada um. Onde, ao mesmo tempo, que você é um filho, você também passou a ser um pai. Então, é isso. Todos tinham acabado ter filhos. *Pais e Filhos...* e é o nome também da revista de gestantes, *Pais e Filhos*. Não é para levar tão a sério o negócio, porque a gente está falando também, ao mesmo tempo, do mundo *pop* e *Pais e Filhos* é aquela revista que está na banca de jornal do Brasil inteiro, e você passa na frente e sempre vê *Pais e Filhos, Pais e Filhos...*

MCF: A música foi escrita de uma vez, letra e melodia?

Dado: Não, primeiro a música básica. A música, na verdade, básica, o que que é? Tun, tun, tun, tan, tan, tan, tan... (cantando a introdução da música *Pais e Filhos*) sabe, a base de todas (tu tu ta tu). Aí, veio a letra com a melodia depois.

MCF: Muito tempo depois veio a letra?

Dado: **Muito. A gente demorou mais de um ano para fazer esse disco. Demoramos um ano para fazer.**

MCF: A que você atribui o sucesso da música até hoje? Por que ela é tão popular?

Dado: **Porque, primeiro, eu acho que é uma melodia linda. É uma melodia *pop* linda, que entra num...é difícil analisar essas coisas. Outro dia estava lendo uma entrevista, uma pesquisa de um jornalista do *New Yorker*, de Nova York, ele foi entrevistar um produtor e ele estava falando só sobre música. Então, qual a busca das pessoas ao fazerem uma música para vender? Ele se preocupa muito com isso, né. Vamos vender música, vamos vender disco. Nós não nos preocupávamos a esse ponto, mas existem... você pode... do mesmo jeito que você faz, não sei o que exatamente, semiótica? Você destrincha... você também pega a música, faz isso com a melodia. Então, um belo dia um cara chega e fala ‘ah, por que essa música tal tal deu tão certo? – Ah, porque ela tem o *money notes!*’. Só para você ter idéia, *money notes* é aquela nota que entra e bate de um jeito na cabeça do cara que ouviu, que ele vai ter vontade de imediatamente comprar aquele disco e ter aquilo para ele. Para ele poder ouvir a hora que ele quiser, quantas vezes ele quiser...não é o caso aqui, mas eu acho que essa música é uma canção *pop rock*, não sei, com características universais e que tocam as pessoas de uma forma incontestável. Fala o quê? De uma relação entre pais e filhos, que basicamente fala sobre a sua vida, a minha vida, da forma que eu imagino.**

MCF: Você considera essa música atemporal? Por quê?

Dado: **Considero. Porque eu acho que em termos de mensagem, de colocação do artista em frente à vida, isso aí é atemporal. Porque eu acho que isso existe, existiu e sempre existirá em termos da humanidade. Agora, o formato da música, aquele *rockinho*, meio**

folkzinho, que tem a guitarrinha, que vira um *rock*... isso passa batido, entendeu. O som, ‘ah, som é ruim, né? É baixo, é a remixagem, não sei o quê.’. Isso tanto faz! Então, é atemporal nesse sentido, quando toca no rádio e se tocar daqui a vinte anos, o cara vai aumentar o volume do rádio, entendeu? Não sei se tem algum sentido aí.

MCF: Em grandes shows, vocês costumavam usar outro instrumental?

Dado: Não... na verdade para gravar o disco a gente usava todo tipo de instrumento, mas nós gravávamos. Acho que o Renato já gravou cítara, eu já gravei bandolim, já gravei alguns instrumentos de cordas, baixo, né. Quando o Negreti saiu, eu tive um tempo que... por exemplo, nessa música o contrabaixo quem toca sou eu, o violão é o Renato que toca. Então, o estúdio te dá a possibilidade de você ir gravando coisas e coisas em camadas, até mesmo tocar. Ao vivo a gente tentava reproduzir com a ajuda de mais três caras, como a gente não tinha mais baixista, então era um baixista, um cara no violão e um tecladista.

MCF: Sobre a música *Pais e Filhos*, você tem mais a acrescentar?

Dado: ... Ah, sei lá, eu adoro essa música, uma das minhas músicas preferidas. Eu me lembro bem do momento em que ela foi gravada, porque... engraçado, eu ouvi várias coisinhas, entendeu, eu estava ouvindo na época muito Motown com Marvin Gaye, o baixista James Jameson, aquelas coisas... então, tem referência da Motown, tem referência ao grande ídolo Lou Reed tocando guitarra, então aquele finalzinho ‘tun, tun, dun, din...’ (cantando o solo do final da música), entende? Coloca tudo ali e foi muito bacana. O resultado final foi incrível.

MCF: Você viu alguma diferença entre a gravação do *Acústico MTV* e *As Quatro Estações*?

Teve alguma diferença?

Dado: **Bom, aí é isso. São três caras, um ou dois violões... o Renato fazendo a base, eu mais livre ali e ele cantando.**

MCF: E *As Quatro Estações* tinha mais alguma coisa?

Dado: **Então, o arranjo do *As Quatro Estações*, a bateria e o contrabaixo elétrico, um violão, três guitarras e só. E não tinha teclado.**

MCF: Acho que é só. Hoje é dia 1º de agosto de 2003. Estou aqui no Hotel Garden de Bauru. E

o Dado está comendo um sanduíche Bauru. Dado, muitíssimo obrigada.