

LÍVIA BARBOSA BORDUQUI CAMPOS

SEGMENTAÇÕES ALTERNATIVAS E CONSTITUINTES
PROSÓDICOS EM PORTUGUÊS BRASILEIRO: UMA ANÁLISE
ATRAVÉS DE CANÇÕES DA MPB

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Estudos Lingüísticos (Área de Concentração: Análise Lingüística)

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciani Ester Tenani

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2007

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profª Drª Luciani Ester Tenani – Orientadora

Profª Drª Gisela Collischonn

Profª Drª Fabiana Cristina Komesu

Suplentes

Profª Drª Erica Reviglio Iliovitz

Prof. Dr. Lourenço Chacon Jurado Filho

Borduqui Campos, Lívia Barbosa

Segmentações alternativas e constituintes prosódicos em Português brasileiro: uma análise através de canções da MPB / Lívia Barbosa Borduqui Campos. – São José do Rio Preto: [s.n.], 2007.

143 f.; 30 cm. + CD1 Musical.

Orientador: Luciani Ester Tenani

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Lingüística. 2. Fonologia. 3. Segmentação. 4. Heterogeneidade. I. Tenani, Luciani Ester. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 81'1

Aos meus pais, Everaldo e Maria do Carmo, que sempre acreditaram em mim e, apesar de todas as dificuldades, sempre me incentivaram a correr atrás dos meus sonhos.

Ao meu avô Antenor (in memoriam), pois, apesar da ausência física, sempre está ao meu lado, guiando meus passos e me orientando nos momentos de dúvidas.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação marca mais um momento de mudança em minha vida. Assim como nas canções, é segmentada uma etapa e inserida uma fronteira para que, daqui em diante, um novo sentido possa ser construído. Como o novo não apaga o velho, mas com ele se funde, inicio meus agradecimentos em um passado não muito distante, mas em um tempo em que eu nem sonhava que poderiam existir cabeças nos pés e nós nas árvores.

Quando entrei nesta Universidade, tive a sorte de me deparar com alguns professores que, além de mestres, tornaram-se amigos. Assim, agradeço, primeiramente, aos professores do IBILCE, pelo conhecimento compartilhado dentro e fora da sala da aula e pelos momentos de descontração regados a um bom vinho italiano ou a uma cerveja no Chale.

Dentre todos os professores, agradeço especialmente à Luciani Ester Tenani, por ter despertado em mim o fascínio pelos sons, pela generosidade em me apresentar uma canção que me acompanhou durante minha Iniciação Científica e Mestrado, pelas conversas e conselhos não apenas sobre questões teóricas, mas também sobre a vida dentro e fora da Academia, e pelas orientações sempre frutíferas, com seus apontamentos certos em minhas dúvidas. Enfim, agradeço à Luciani a amizade construída durante esses anos de orientação e por compartilhar comigo, por telefone, e-mail ou pessoalmente, o tempo que deveria ser somente do Gabriel, seu filho recém-nascido.

Agradeço também à Erotilde Pezatti, ao Roberto Camacho, à Anna Flora Brunelli e à Julyana Chaves Nascimento pelo tempo dispensado à realização do teste de percepção que faz parte deste trabalho.

À Fabiana Komesu e ao Lourenço Chacon, agradeço a leitura atenta e as valiosas contribuições no exame de qualificação desta dissertação. Ao Lourenço, agradeço também por ter me mostrado os caminhos da canção popular brasileira e me aberto os olhos e os ouvidos para um mundo musical fascinante, antes desconhecido.

Durante a minha formação acadêmica, a amizade foi um dos ensinamentos mais indispensáveis que adquiri ao longo dos corredores do IBILCE. Agradeço à Solange Fortilli, pela amizade desde a graduação e pelas elucidações sobre sintaxe; à Márcia Serra, pelas caronas e pelos momentos de bate-papo e desabafo; ao Paulo, pela amizade longínqua, pelos conselhos e pelos puxões de orelha, sempre pertinentes; e, principalmente, agradeço a todos

os amigos que participavam daquelas tardes sentados na lanchonete, onde esquecíamos, por alguns momentos, as pressões e incertezas e dávamos muitas risadas.

Meus pais, minha irmã e meu companheiro também desempenharam um papel fundamental para que essa dissertação fosse concluída. Por isso, agradeço imensamente aos meus pais, Everaldo e Maria do Carmo, pelo apoio e incentivo incondicionais nos momentos mais difíceis da minha vida; a minha irmã Priscila, por suportar os meus momentos de *stress* e pelo monopólio do computador; e ao meu namorado Leandro, pela paciência em me ouvir falar sobre meu trabalho, apesar de achá-lo extremamente chato, e pelo incentivo para que eu não desistisse dos meus sonhos.

Agradeço também à FAPESP (Processo 05/58813-0), por ter me concedido uma bolsa de pesquisa durante o último ano do Mestrado, a qual me proporcionou frutíferos momentos de discussão deste trabalho fora dos limites deste campus da Unesp e também me permitiu terminar a dissertação com a tranquilidade tão sonhada.

Por fim, agradeço a todos os que passaram pela minha vida nesses dois anos e, de algum modo, contribuíram para a realização deste trabalho, e a Deus, sem o qual nada disso seria possível.

Oco de pau que diz:
Eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz
Risca certa
Meio a meio o rio ri
Silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz:
Risca terceira

Água da palavra
Água calada, pura
Água da palavra
Água de rosa dura
Proa da palavra
Duro silêncio, nosso pai

Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai

Meio a meio o rio ri
Por entre as árvores da vida
O rio riu, ri
Por sob a risca da canoa
O rio riu, ri
O que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi
A voz das águas

Asa da palavra
Asa parada agora
Casa da palavra
Onde o silêncio mora
Brasa da palavra
A hora clara, nosso pai

Hora da palavra
Quando não se diz nada
Fora da palavra
Quando mais dentro aflora
Tora da palavra
Rio, pau enorme, nosso pai

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	04
SUMÁRIO	07
LISTA DE QUADROS	09
ABREVIações E SÍMBOLOS UTILIZADOS	10
RESUMO	11
ABSTRACT	12
 <u>CAPÍTULO 1</u>	
ACORDES INICIAIS	13
1.1. Arcabouço teórico	15
1.1.1. Estudos sobre a Fonologia Prosódica	15
1.1.1.1. Palavra fonológica	18
1.1.1.2. Grupo clítico	20
1.1.1.3. Frase fonológica	24
1.1.1.4. Frase entoacional	26
1.1.2. Estudos sobre a Heterogeneidade da linguagem	28
1.1.3. Uma síntese	29
1.2. Procedimentos metodológicos	30
1.2.1. Um, dois, três, testando: o teste de percepção	36
1.3. Organização do trabalho	40
 <u>CAPÍTULO 2</u>	
OS JOGOS DA/NA LÍNGUA: A FONOLOGIA E A ESTRUTURA DA LINGUAGEM	41
2.1. Segmentações alternativas, constituintes prosódicos e ambigüidades: os sons e os sentidos na linguagem	42
2.1.1. A ambigüidade (na) lingüística	43
2.1.2. Constituintes prosódicos e desambigüização: a proposta de Nespor e Vogel	45
2.1.3. Uma síntese	49

2.2.	A estrutura fonológica da linguagem	51
2.2.1.	A palavra fonológica no PB	51
2.2.2.	O grupo clítico no PB	52
2.2.3.	A frase fonológica no PB	53
2.2.4.	A frase entoacional no PB	55
2.3.	A estrutura heterogênea da linguagem	56
2.3.1.	Bakhtin e os discursos na linguagem	56
2.3.2.	Authier-Revuz e a heterogeneidade mostrada	60
2.4.	Resumo	63

CAPÍTULO 3

	ACORDES CONSONANTES: A FONOLOGIA COMO OBSERVATÓRIO DOS SENTIDOS	64
3.1.	Apresentação dos dados	65
3.2.	Análise fonológica	66
3.2.1.	O teste de percepção	66
3.2.2.	Análise e discussão	80
3.3.	Análise discursiva	88
3.3.1.	A canção popular: estabelecendo conceitos	88
3.3.1.1	Seguindo no trem do tempo: os caminhos da canção popular brasileira ..	89
3.3.1.2	Da Bossa Nova à “Nova” MPB: Chico Buarque e Zeca Baleiro	91
3.3.2.	O teste de percepção	97
3.3.3.	Análise e discussão	97
3.4.	Resumo	115

CAPÍTULO 4

	ACORDES FINAIS	116
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

ANEXOS

I		127
II		135

LISTA DE QUADROS

<i>Quadro 01</i>	Grade métrica da cadeia fônica /kalisi/	82
<i>Quadro 02</i>	Grade métrica da cadeia fônica /kosaku/	83
<i>Quadro 03</i>	Grade métrica da cadeia fônica /minina/	83
<i>Quadro 04</i>	Grade métrica da cadeia fônica /ʒurasikiparki/	83
<i>Quadro 05</i>	Realizações possíveis da cadeia fônica /ʒurasikiparki/	84
<i>Quadro 06</i>	Fronteiras fonológicas da cadeia fônica /kalisi/	84
<i>Quadro 07</i>	Fronteiras fonológicas da cadeia fônica /kosaku/	85
<i>Quadro 08</i>	Fronteiras fonológicas da cadeia fônica /minina/	86
<i>Quadro 09</i>	Fronteiras fonológicas da cadeia fônica /ʒurasikiparki/	87

ABREVIACÕES E SÍMBOLOS UTILIZADOS

Siglas

PB	Português Brasileiro
MPB	Música Popular Brasileira
SLH	<i>Strict Layer Hypothesis</i>
SN	Sintagma Nominal
SV	Sintagma Verbal
SAdv	Sintagma Adverbial
C	Clítico

Símbolos

#	Fronteira de palavras
.	Fronteira de sílabas
*	Proeminência métrica
σ'	Sílaba acentuada
[]	Limites de constituintes prosódicos
()	Limites de palavra morfológica

Domínios Prosódicos

σ	Sílaba
Σ	Pé
ω	Palavra Fonológica
GC	Grupo Clítico
ϕ	Frase Fonológica
I	Frase Entoacional
U	Enunciado Fonológico

RESUMO

Propusemos, nesta dissertação, estabelecer uma discussão sobre a relação entre a organização prosódica do Português brasileiro e a produção de sentido(s). Para desenvolver essa discussão, realizamos análises fonológica e discursiva de cadeias fônicas ambíguas presentes na interpretação de quatro canções populares brasileiras. Essa ambigüidade se deve à *segmentação alternativa* de determinadas cadeias fônicas presentes nas canções. A *segmentação*, a nosso ver, divide o fluxo enunciativo e estabelece fronteiras, sendo que chamamos de *alternativa* àquelas segmentações que, na interpretação, alteram as fronteiras das segmentações estabelecidas nas letras impressas das canções. Buscamos compreender como essas *segmentações* se relacionam com as alterações de fronteiras de constituintes prosódicos e quais as relações existentes entre essas alterações de fronteiras e a construção de sentido(s) na linguagem. A hipótese que orientou nosso trabalho foi a de que as segmentações realizadas pelos intérpretes, as quais diferem daquelas estabelecidas nas letras das canções, representariam um momento em que se poderia olhar, de maneira privilegiada, para o funcionamento da linguagem, sendo possível observar tanto sua organização prosódica quanto sua estrutura heterogênea. Considerando essa hipótese, nosso objetivo mais geral foi o de explicitar, a partir de uma visão global sobre a linguagem, não somente os fatos fonológicos da língua, mas também os sentidos que esses fatos desencadeiam em um texto. Como objetivo mais específico, buscamos evidências (i) das alterações de fronteiras dos constituintes prosódicos, através das segmentações de cadeias fônicas ambíguas, e (ii) de uma concepção de linguagem heterogênea. Para a análise fonológica, baseamo-nos no arcabouço teórico da Fonologia Prosódica, tal como proposto por Nespor e Vogel (1986), considerando quatro domínios da hierarquia prosódica: a palavra fonológica, o grupo clítico, a frase fonológica e a frase entoacional. Já para a análise discursiva, apoiamo-nos nos conceitos de polifonia, proposto por Bakhtin (2005), e de heterogeneidades enunciativas, proposto por Authier-Revuz (1990), explicitando as várias *vozes* que perpassam as canções. Fundados em uma concepção de linguagem heterogênea, relacionamos as alterações de fronteiras dos constituintes prosódicos com as várias *vozes* e/ou discursos presentes nas canções. A partir de nossa análise, pudemos constatar (i) que os limites das fronteiras dos constituintes prosódicos não são tão estáveis como previstos pela teoria prosódica, pois existem possibilidades de (re)organização desses constituintes, os quais estão relacionados à produção de sentidos; e (ii) que a linguagem não possui uma estrutura rígida e transparente, mas sim heterogênea e opaca, que é perpassada por várias *vozes* e/ou discursos.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Fonologia. 2. Prosódia. 3. Segmentação. 4. Ambigüidade. 5. Heterogeneidade.

ABSTRACT

In this dissertation, we proposed to establish a discussion about the relationship between the Brazilian prosodic organization of Portuguese and the sense production. In order to develop that discussion, we accomplished phonological and discursive analyses of ambiguous phonic chains present in the interpretation of four Brazilian popular songs. This ambiguity is due to the alternative segmentation of certain phonic chains in the songs. The segmentation, from our point of view, divides the speech flow and establishes boundaries. In the interpretation of the songs, the segmentations which alter the boundaries of the established segmentations in the printed lyrics of the songs were named as alternative. We aimed to understand how those segmentations are related to the alterations of prosodic constituent boundaries and what the existent relationships between those alterations of boundaries and the sense construction in the language are. Our work was guided by the hypothesis that the segmentations accomplished by the interpreters, which differ from those established in the songs lyrics, would represent a moment in which it would be possible to look at the language functioning, in a privileged way, enabling the observation of the prosodic organization as well as the heterogeneous structure of the language. In considering this hypothesis, our general objective was to determine, from a global vision of the language, not only the phonological facts of the language, but also the senses that those facts unchain in a text. As a more specific objective, we looked for evidences (i) of the alterations of prosodic constituent boundaries, through the segmentations of ambiguous phonic chains, and (ii) of a conception of heterogeneous language. The phonological analysis was based on the Prosodic Phonology theoretical framework, as proposed by Nespor and Vogel (1986), considering four domains of the prosodic hierarchy: the phonological word, the clitic group, the phonological phrase and the intonational phrase. For the discursive analysis, we based in the polyphony concepts, proposed by Bakhtin (2005), and of enunciatives heterogeneities, proposed by Authier-Revuz (1990), expliciting the several voices that involve the songs. From our analysis, we could verify (i) that the limits of the prosodic constituent boundaries are not as stable as set by the prosodic theory, because there are possibilities of those constituents (re)organization, which are related to the production of senses; and (ii) that the language has not got a strict and transparent structure, but a heterogeneous and opaque one, which is passed by several voices and/or discourses.

Keywords: 1. Phonology. 2. Prosody. 3. Segmentation. 4. Ambiguity. 5. Heterogeneity.

CAPÍTULO 1

ACORDES INICIAIS

(...)
Eu bem que tento
Tento entender
Mas a minha alma não quer nem saber
Só quer entrar em você
Como tantas vezes já me viu fazer
E eu digo calma alma minha
calminha
Você tem muito que aprender

Alma Nova - Zeca Baleiro

O tema deste trabalho é tratar das segmentações alternativas que põem em cena a possibilidade de diferentes organizações dos constituintes prosódicos. Buscamos estabelecer relações entre (i) segmentações de cadeias fônicas, (ii) (re)organização de fronteiras de domínios prosódicos e (iii) produção de sentidos no Português brasileiro (PB doravante). Tais fatos poderiam ser investigados tanto na modalidade escrita da língua, quanto na falada, mas optamos por abordá-los no que pode ser considerada uma terceira modalidade: a cantada.¹

¹ Neste trabalho, não desenvolveremos a proposta de conceber uma terceira modalidade da língua, a cantada, como sendo uma modalidade diferente da falada e da escrita. Entendemos que, embora seja parcialmente relevante para nosso trabalho, o desenvolvimento dessa proposta escapa aos nossos objetivos. Limitamo-nos a dizer que, por concebermos a linguagem como sendo heterogênea, as canções trazem simultaneamente características da oralidade, da escrita e também elementos musicais (como a melodia, a harmonia, o arranjo etc.); portanto, uma complexidade a ser estudada em futuras pesquisas.

Assim, focando-nos em canções populares brasileiras, interessa-nos investigar, em especial, as cadeias fônicas que se mostram ambíguas quando interpretadas. Essa ambigüidade se deve à *segmentação alternativa* de determinadas cadeias fônicas quando da interpretação das canções. A *segmentação*, a nosso ver, divide o fluxo enunciativo e estabelece fronteiras, sendo que chamamos de *alternativa* àquelas segmentações que, na interpretação das canções, alteram as fronteiras das cadeias fônicas estabelecidas nas letras impressas das canções.

A ambigüidade é um tema de investigação que se apresenta tanto no quadro teórico da Fonologia Gerativa, quanto no de teorias discursivas. Uma das definições do termo ambigüidade, de acordo com a Fonologia, seria² “a pluralidade de significados de uma única seqüência de segmentos de som”.³ O que nos interessa na análise de cadeias fônicas ambíguas é: (i) a alteração de fronteira de constituintes prosódicos que ocorre quando é possível mais de uma segmentação dessas cadeias, visto que este fato pode levar água ao moinho da discussão sobre a existência dos constituintes prosódicos e a organização hierárquica desses constituintes; e (ii) a produção de sentidos decorrente das segmentações dessas cadeias.

No que se relaciona ao tema desta pesquisa, o trabalho de Tenani (2001) é nosso ponto de partida pelo fato de, mediante análises fonológicas formais de piadas, argumentar a favor de uma concepção de linguagem heterogênea, a qual assume que são constitutivas de sua estrutura o que são consideradas “falhas” da linguagem por teorias formalistas.

É objetivo mais geral desta pesquisa explicitar, a partir de uma visão global sobre a linguagem, não somente os fatos fonológicos da língua, mas também os sentidos que esses fatos desencadeiam em um texto. Por outro lado, o objetivo mais específico é buscar evidências

² Gostaríamos de salientar que a tradução das obras não publicadas em língua portuguesa, neste trabalho, é nossa.

³ Trecho original (NESPOR E VOGEL, 1986, p.251): (...) *plurality of meanings for a single sequence of sound segments*.

acerca (i) das alterações de fronteiras dos constituintes prosódicos, através das segmentações de cadeias fônicas ambíguas, e (ii) de uma concepção de linguagem heterogênea.

Face ao exposto, para alcançarmos nossos objetivos, no que se refere à análise fonológica, valemo-nos do arcabouço teórico da Fonologia Prosódica, tal como proposto por Selkirk (1984) e Nespor e Vogel (1986), dentre outros. Já para a reflexão sobre a análise da produção de sentidos, apoiar-nos-emos na teoria proposta por Bakhtin (2005), focando principalmente nos conceitos de dialogismo e polifonia, e na proposta de Authier-Revuz (1990), acerca da(s) heterogeneidade(s) enunciativa(s).

Na próxima seção (1.1.), apresentamos um esboço a respeito dos quadros teóricos em que se baseia este trabalho. Assim, da Fonologia Prosódica, expomos o domínio e a construção dos constituintes prosódicos de acordo com a proposta de Nespor e Vogel (1986), visto que as questões fonológicas pertinentes ao PB serão tratadas mais detalhadamente no Capítulo 2; e, da teoria discursiva, apresentamos uma breve descrição da noção de heterogeneidade da linguagem, sendo tratados os conceitos relevantes para nossa análise no Capítulo 2. Na seção 1.2., são apresentados os procedimentos metodológicos utilizados nesta pesquisa. E, finalmente, na seção final (1.3.), é dada a organização restante deste trabalho.

1.1. *Arcabouço teórico*

1.1.1. *Estudos sobre a Fonologia Prosódica*

Nossas análises fonológicas têm como base os pressupostos da teoria fonológica prosódica propostos por Nespor e Vogel (1986), levando em conta, em alguns momentos, a proposta de Selkirk (1984). Apresentamos, em determinado momento, uma discussão a respeito de uma das discordâncias existentes entre as duas teorias: a existência, ou não, de um

constituente que agrupe os clíticos mais sua palavra hospedeira. Demonstramos tal discordância, mas assumimos em nossa análise a proposta de Nespor e Vogel (1986), ou seja, admitimos a existência do constituinte grupo clítico, o que se justificará no decorrer deste trabalho.⁴

Para a Fonologia Prosódica, a representação mental da fala é dividida em espécies de “blocos” organizados hierarquicamente. Na cadeia fônica, tais “blocos” mentais, chamados de constituintes prosódicos, servem, cada um, como domínio de aplicação de regras fonológicas específicas e de processos fonéticos. Segundo Bisol (1999, p.241), os constituintes prosódicos podem ser definidos como “unidades lingüísticas complexas, cujos membros desenvolvem entre si uma relação binária de dominante/dominado, precisamente uma relação de forte/fraco ou vice-versa”. A Fonologia Prosódica propõe, assim, que a linguagem seja organizada em constituintes prosódicos e que a formação desses constituintes obedeça a determinados algoritmos, os quais possibilitam a criação de uma estrutura hierarquicamente organizada, contrariando o que dizem os estudiosos da Fonologia Gerativa Clássica, para os quais a organização prosódica seria determinada linear e não hierarquicamente. Encontra-se, aí, um ponto de tensão para a teoria.

São propostos, para a definição dos domínios desses constituintes prosódicos, algoritmos que lançam mão, embora de forma não-isomórfica, de informações morfológicas, sintáticas e semânticas. Essa relação não-isomórfica com os demais componentes da gramática se dá porque há uma relativa autonomia do componente fonológico, a qual pode ser verificada por meio de processos fonológicos de junção.

A estrutura prosódica acima do nível da palavra mostra certas noções e relações sintáticas e pode ser usada, em certos casos, como um instrumento de diagnóstico em relação

⁴ Em nosso trabalho, não discutiremos a existência de determinados constituintes prsódicos, apenas assumiremos a proposta de Nespor e Vogel (1986) como um lugar de exercício de análise.

aos problemas de análise sintática. Nessa abordagem da fonologia, são previstas possibilidades de reestruturação dos três constituintes prosódicos mais altos da hierarquia, sendo que tais possibilidades dependem de situações de fala. Esses constituintes são: a frase fonológica, a frase entoacional e o enunciado fonológico.

O trabalho de Nespor e Vogel (1986) tem como objetivo principal propor um modelo teórico dessa organização da prosódia em constituintes hierarquicamente organizados. Este modelo organiza a prosódia em 07 (sete) domínios, a saber: a sílaba (σ), o pé (Σ), a palavra fonológica (ω), o grupo clítico (GC), a frase fonológica (ϕ), a frase entoacional (I) e o enunciado fonológico (U). Assim, nesta proposta, a σ é a menor unidade da hierarquia prosódica. A σ , agrupada com outra(s), forma(m) o Σ . O(s) Σ (s) forma(m) a ω , que, agrupada com um clítico, forma o GC. E, assim, os elementos se agrupam, sucessivamente, até formarem o constituinte mais alto da hierarquia, o U. Tal proposta pode trazer a impressão de que essa organização hierárquica é rígida e estável.

Uma das diferenças existentes entre a proposta de Nespor e Vogel (1986) e aquela de Selkirk (1984) diz respeito à natureza da relação entre os constituintes: a primeira se baseia nas *relações* existentes entre os constituintes e a segunda nos *limites* impostos por informações sintáticas.⁵ Para o que nos interessa, o ponto mais relevante é que a teoria baseada em limites (SELKIRK, 1984) não admite um domínio para o clítico, analisando-o junto à palavra fonológica ou à frase fonológica. Já a teoria baseada em relações (NESPOR E VOGEL, 1986) argumenta que o clítico, dado seu comportamento híbrido, não pode ser classificado como palavra fonológica e propõe o constituinte grupo clítico como o seu domínio.

⁵ Há trabalhos que discutem qual tipo de informação sintática é relevante para a estrutura prosódica, mas não trataremos deles em nossa discussão, pois esse não é o foco deste trabalho.

Trataremos, a seguir, de algumas características gerais dos domínios que serão analisados neste trabalho, de acordo com Nespor e Vogel (1986): a palavra fonológica, o grupo clítico, a frase fonológica e a frase entoacional. No Capítulo 2, abordaremos as características de tais constituintes para o PB.

1.1.1.1. *Palavra fonológica (ω)*

A palavra fonológica (ω doravante), de acordo com Nespor e Vogel (1986), é a categoria que domina o pé e é o constituinte mais baixo da hierarquia prosódica que faz uso de noções não-fonológicas. Como um constituinte n-ário, a ω tem um só elemento proeminente, não podendo ter mais do que um acento primário. Apesar de mapear a estrutura morfológica dentro da estrutura fonológica e representar a interação entre os componentes fonológicos e morfológicos da gramática, não há isomorfia entre a palavra fonológica e qualquer outro componente da gramática, como exemplificado em (1):⁶

(1)

a) Isomorfia entre palavra fonológica (ω) e palavra morfológica (w)

- ([chuva] ω)w⁷
- ([pé] ω)w

b) Não isomorfia entre palavra fonológica (ω) e palavra morfológica (w)

- ([guarda] ω [chuva] ω)w
- ([pé] ω [zinho] ω)w

⁶ Os exemplos apresentados nesta seção foram desenvolvidos por nós.

⁷ Os colchetes serão usados para indicar os limites de constituintes prosódicos e os parênteses para indicar os limites de palavra morfológica.

Dentro do arcabouço teórico da fonologia prosódica, vários linguistas têm argumentado que o domínio da palavra fonológica pode ser maior, menor ou igual ao elemento terminal da árvore sintática, mas, de acordo com Nespor e Vogel (1986), apenas a segunda e a terceira opções são válidas. Ou seja, o domínio da palavra fonológica não pode ser maior do que o elemento terminal da árvore sintática.⁸

Nespor e Vogel (1986) apresentam a definição geral do domínio de ω , como especificado em (2):

- (2) Domínio de ω ⁹
- A. O domínio de ω é Q ¹⁰
- ou
- B. I. O domínio de ω consiste de:
- a. uma raiz;
 - b. qualquer elemento identificado por critérios fonológicos e/ou morfológicos específicos;
 - c. qualquer elemento marcado com o diacrítico [+w].
- II. Quaisquer elementos soltos dentro de Q formam parte da ω adjacente mais próxima da raiz; se nenhuma palavra existir, eles formam uma ω por conta própria.

Além de propor que não existem línguas nas quais a ω é maior do que o elemento terminal da árvore sintática, essa definição prevê: (i) que não pode haver mais do que uma ω em uma única raiz, (ii) que, em línguas nas quais a ω inclui ambos os membros de uma palavra-composta, não pode haver afixos ou seqüências de afixos que formem ω s

⁸ Para uma discussão detalhada a respeito da extensão do domínio da ω , ver Capítulo 4 – *The Phonological Word* – em Nespor e Vogel, 1986, p.109-144.

⁹ Trecho original (NESPOR E VOGEL, 1986, p.141): *ω domain. A. The domain of ω is Q . or B. I. The domain of ω consists of a. a stem; b. any element identified by specific phonological and/or morphological criteria; c. any element marked with the diacritic [+w]. II. Any unattached elements within Q form part of the adjacent ω closest to the stem; If no such ω exists, they form a ω on their own.*

¹⁰ Q representa o nó terminal da árvore sintática.

independentes e (iii) que qualquer elemento solto entre duas ω s, sendo que somente uma delas contém a raiz, sempre será agrupado àquela palavra que inclui a raiz.

Uma vez definido o domínio da ω , Nespor e Vogel (1986) apresentam a construção do constituinte palavra fonológica, tal como apresentamos em (3):

(3) Construção da ω ¹¹

Unir em ramificações n-árias toda ω incluída dentro de uma sequência delimitada pela definição de domínio de ω .

1.1.1.2. Grupo clítico (GC)

O grupo clítico (GC doravante), segundo Nespor e Vogel (1986), é a unidade prosódica que segue imediatamente a palavra fonológica e é também a que contém um ou mais clíticos (formas átonas) e uma só palavra de conteúdo (formas que carregam acento primário). Existem dois tipos de clíticos: os que se comportam de forma dependente, formando uma só unidade fonológica junto à palavra de conteúdo, e os que revelam certa independência, submetendo-se às mesmas regras da palavra fonológica.

De acordo com Nespor e Vogel (1986), a abordagem mais comum em fonologia é considerar que os clíticos ou pertencem à palavra fonológica ou à frase fonológica, mas, devido a seu comportamento híbrido, as autoras argumentam que não se pode classificá-los como parte de uma destas duas categorias. Nespor e Vogel (1986) utilizam a análise de várias línguas para demonstrar este fato. As autoras apresentam, como evidência do *status* de ser independente à palavra, o fato de os clíticos, no Espanhol, não afetarem de qualquer forma o local do acento da palavra de conteúdo em que se apóiam:

¹¹ Trecho original (NESPOR E VOGEL, 1986, p.142): *ω construction. Join into a n-ary branching ω all Σ included within a string delimited by the definition of the domain of ω .*

(4) Clíticos independentes da palavra de conteúdo¹²[['dando]ω [nos]_C [los]_C]_{GC}*dandonoslos* (dando a nós)

Nesse exemplo do espanhol, “dando” mantém a posição de seu acento mesmo quando é seguido por dois clíticos, apesar de o acento principal da nova seqüência estar na quarta sílaba da direita para a esquerda, padrão de acento não possível em Espanhol.

Por outro lado, uma regra presente no Latim é apresentada como exemplo do comportamento dependente do clítico. Essa regra prevê que, quando um clítico é anexado à palavra na posição de ênclise, o acento primário é deslocado da posição inicial na palavra para a sílaba que precede imediatamente o clítico:

(5) Clíticos dependentes da palavra de conteúdo¹³['virum]ω → [[vi'rum]ω [que]_C]_{GC}*virum* → *virumque* (o homem (acc.))

Zwicky (*apud* Nespór e Vogel, 1986) apresenta testes fonológicos que buscam diferenciar as combinações de um clítico e uma palavra fonológica e as combinações de duas palavras, combinações estas que representam a diferença entre palavra fonológica e frase fonológica, respectivamente. Mas Nespór e Vogel (1986), utilizando exemplos do Italiano, demonstram que o que seria classificado como clítico, de acordo com o teste de Zwicky, na realidade tem comportamento diferente do comportamento fonológico normal dos clíticos e até mostram, em pelo menos um caso, comportamento típico de palavras independentes.

¹² Exemplo extraído de Nespór e Vogel (1986, p.146)¹³ Exemplo extraído de Nespór e Vogel (1986, p.146).

De acordo com Nespor e Vogel (1986), enquanto tais elementos são clíticos do ponto de vista sintático, fonologicamente eles não se comportam, nem como parte de uma palavra, nem como palavras totalmente independentes, e, em relação a este problema, as autoras propõem que o estatuto de clítico deveria ser decidido com base em critérios não-fonológicos e que um lugar específico para estes elementos deve ser criado na teoria fonológica, ou seja, o *grupo clítico*. Deste modo, as autoras propõem que o GC é o primeiro nível da hierarquia prosódica que representa o mapeamento entre os componentes sintático e fonológico, no qual certos clíticos, que podem se unir ao seu hospedeiro em próclise ou ênclise, escolhem sua direção de união de acordo com a estrutura do constituinte sintático. Nespor e Vogel (1986, p.154) propõem o esquema apresentado em (6) como os algoritmos necessários para a formação do Grupo Clítico:

(6) Formação do Grupo Clítico¹⁴

I. Domínio de C

O domínio de C consiste de uma ω que seja independente (não-clítico) mais todas as ω s adjacentes, que sejam

- a. um Clítico Direcional (que determina o lado em que se une ao hospedeiro, direito ou esquerdo), ou
- b. um Clítico (que pode encontrar seu hospedeiro tanto do lado direito, quanto do lado esquerdo), tal que não haja hospedeiro possível com o qual compartilhe mais categorias comuns.

II. Construção de C

Reunir em uma ramificação n-ária C todas as ω s incluídas em uma seqüência delimitada pela definição do domínio de C.

¹⁴ Trecho original (NESPOR E VOGEL, 1986, p.154): *Clitic Group Formation. I. C domain. The domain of C consists of a ω containing an independent (i.e. nonclitic) word plus any adjacent ω s containing a. a DCL, or b. a CL such that there is no possible host with which it shares more category memberships. II. C construction Join into an n-ary branching C all ω s included in a string delimited by the definition of the domain of C.*

Com esta definição, Nespor e Vogel (1986) não forçam os clíticos a serem, ou palavra fonológica, ou entidade independente separada, considerando seu comportamento fonológico híbrido nos termos das regras que têm o grupo clítico como seu domínio de aplicação.

Em um trabalho posterior, Nespor (1999) complementa seu estudo afirmando que, além de a cliticização sintática não corresponder à cliticização fonológica, o que é um clítico fonológico não é, necessariamente, um clítico sintático, pois diferentes propriedades caracterizam os constituintes fonológicos e sintáticos que incluem o clítico e seu hospedeiro. A autora argumenta que existem duas maneiras diferentes e independentes de se unir o clítico ao seu hospedeiro: uma que tem lugar na sintaxe e outra na fonologia, sendo que estas duas maneiras rendem três tipos de clíticos: (i) sintáticos, (ii) fonológicos e (iii) de natureza sintática e fonológica.

Nespor (1999, p.882) define, assim, o clítico fonológico como elementos que “não carregam acento primário de palavra. Se forem silábicos, são unidos fonologicamente a um hospedeiro que com eles formam um grupo clítico. Se forem não-silábicos, são incorporados dentro da árvore prosódica no nível mais baixo”.¹⁵

Como já dissemos, existe uma discussão sobre a existência (ou não) do constituinte GC entre as teorias prosódicas: a baseada em limites, proposta por Selkirk (1984), e aquela baseada em relações, proposta por Nespor e Vogel (1986).

Uma das primeiras discussões se baseia no fato de o clítico ser ou não uma palavra fonológica. Para Nespor e Vogel (1986), a palavra fonológica identifica-se por não ter mais do que um acento primário. Portanto, os clíticos não seriam palavras fonológicas, mas formas

¹⁵ Trecho original (NESPOR, 1999, p.882): *Phonological clitics do not bear Word primary stress. If syllabic, they are phonologically attached to a host with they form a Clitic Group. If nonsyllabic they incorporate into the prosodic tree at its lowest level.*

átonas de difícil classificação, visto que ora se comportam como formas independentes, ora como sílabas das palavras.

Na visão de Selkirk (1984), como os clíticos se comportam algumas vezes como afixos, e outras como palavra, no primeiro caso eles seriam analisados como pertencendo à ω e, no segundo, à frase fonológica, não sendo necessária a existência de um nível específico que abrigasse o clítico mais sua palavra hospedeira, restringindo-se, assim, o número de constituintes da hierarquia prosódica. Contrariamente, Nespor e Vogel (1986), por sua vez, propõem a existência de um constituinte distinto da palavra e da frase fonológica, que abrigue o clítico e sua palavra hospedeira, ou seja, o GC. Nespor (1999) argumenta que: (i) algumas regras pós-lexicais internas a ω_s não se aplicam entre o clítico e seu hospedeiro, não sendo possível, portanto, tal sequência ser considerada uma única ω ; (ii) algumas regras de sândi externo que se aplicam entre palavras não se aplicam entre o clítico e seu hospedeiro, não sendo possível analisar o clítico e seu hospedeiro como duas ω_s dentro de uma frase fonológica; (iii) o hospedeiro fonológico de um clítico não corresponde necessariamente a um hospedeiro sintático, sendo que um elemento pode se cliticizar sintaticamente em uma direção, e fonologicamente na direção oposta.

1.1.1.3. *Frase fonológica (ϕ)*

A frase fonológica (ϕ doravante), segundo Nespor e Vogel (1986), é aquela que congrega um ou mais GC_s, ou seja, é constituída das unidades imediatamente mais baixas na hierarquia prosódica. Não existe nenhuma relação de isomorfismo entre a frase fonológica e a sintática, embora possam vir a coincidir, como exemplificado em (7):

(7)¹⁶

- [[[a]_C [bela]_ω]_{GC} [menina]_ω]_φ
- [[[a]_C [bela]_ω]_{GC} [[de]_C [azul]_ω]_{GC}]_φ

Nespor e Vogel (1986) propõem, para as definições do domínio e da construção de ϕ , os princípios apresentados em (8):

(8) Formação da frase fonológica¹⁷I. Domínio de ϕ

O domínio de ϕ consiste de um C que contém um cabeça lexical (X) e todos os C s do lado não-recursivo até o C que contém outro cabeça fora da projeção máxima de X .

II. Construção de ϕ

Une dentro de um ϕ de ramificação n -ária todos os C s incluídos em uma seqüência delimitada pela definição de domínio de ϕ .

III. Proeminência relativa de ϕ

Em línguas cujas árvores sintáticas são ramificadas à direita, o nó mais à direita do ϕ é rotulado forte; em línguas cujas árvores sintáticas são ramificadas à esquerda, o nó mais à esquerda do ϕ é rotulado forte. Todos os nós irmãos do nó forte são rotulados fracos.

A frase fonológica, portanto, é um nível distinto do GC, não sendo o nível onde o clítico se apresentaria como forma dependente da ω , e é também o primeiro nível da hierarquia prosódica em que pode haver reestruturação de constituintes.

¹⁶ Os exemplos apresentados nesta seção foram desenvolvidos por nós.

¹⁷ Trecho original (NESPOR E VOGEL, 1986, p.168): *Phonological Phrase Formation. I. ϕ domain. The domain of ϕ consists of a C which contains a lexical head (X) and all C s on its nonrecursive side up to the C that contains another head outside of the maximal projection of X . II. ϕ construction. Join into an n -ary branching ϕ all C s included in a string delimited by the definition of the domain of ϕ . III. ϕ relative prominence. In languages whose syntactic trees are right branching, the rightmost node of ϕ is labeled s ; in languages whose syntactic trees are left branching, the leftmost node of ϕ is labeled s . All sister nodes of s are labeled w .*

1.1.1.4. *Frase entoacional (I)*

A frase entoacional (I doravante), de acordo com Nespor e Vogel (1986), agrupa um ou mais ϕ_s com base em informações sintáticas, mas a natureza destas informações é mais geral do que daquelas necessárias para a definição do domínio de ϕ . Além dos elementos sintáticos envolvidos na formação da I, existem também elementos semânticos relacionados a fatores de proeminência e performance, tal como a velocidade de fala e o estilo, os quais podem afetar o número de contornos entoacionais existentes dentro de um enunciado.

Segundo Nespor e Vogel (1986), a formulação da regra de formação de I é baseada na noção de que (i) I é o domínio de um contorno entoacional e de que (ii) o fim de I coincide com a posição em que pausas podem ser introduzidas. Apesar desta regra, as autoras afirmam que existem outros casos em que certos tipos de construções formam domínios entoacionais por si próprios, tal como expressões parentéticas, orações relativas explicativas, perguntas fáticas ou de confirmação, vocativos e expressões de interjeição.

Nespor e Vogel (1986, p.189) propõem o esquema apresentado em (9) como os algoritmos necessários para o domínio e a construção de I:

(9) Formação da frase entoacional¹⁸

I. Domínio de I

O domínio de I pode consistir de

- a. todos os ϕ_s em uma seqüência que não é estruturalmente anexada à árvore da sentença no nível da estrutura de superfície, ou
- b. qualquer seqüência restante de ϕ_s adjacentes em uma sentença raiz.

II. Construção de I

junte em uma ramificação n-ária I todos os ϕ_s incluídos em uma seqüência delimitada pela definição de domínio de I.

A frase entoacional, de acordo com Nespor e Vogel (1986), pode sofrer um processo de reestruturação, assim como a frase fonológica. Os fatores que determinam essa reestruturação podem ser tanto o comprimento de I, como a velocidade de fala, o estilo e a proeminência contrastiva. Como tais fatores dependem de aspectos globais da fala, as autoras afirmam que não é possível prever exatamente onde a reestruturação irá ocorrer. Além desses fatores, considerações semânticas relacionadas à proeminência contrastiva de uma parte de um enunciado podem levar uma I a se “quebrar” em duas menores.

Apesar da reestruturação de I_s não poder ser prevista, Nespor e Vogel (1986) afirmam que ela não ocorre aleatoriamente e propõem três restrições para a reestruturação de I, a saber: (i) como I domina exaustivamente um ou mais ϕ_s , a reestruturação deve acontecer entre limites de ϕ_s ; (ii) deve-se evitar reestruturação em lugar que não corresponda ao final de um sintagma nominal (SN doravante); (iii) deve-se evitar separar um argumento obrigatório e seu verbo.

¹⁸ Trecho original (NESPOR E VOGEL, 1986, p.189): *I domain. An I domain may consist of a. all the ϕ_s in a string that is not structurally attached to the sentence tree at the level of s-structure, or b. any remaining sequence of adjacent ϕ_s in a root sentence. II. I construction. Join into a n-ary branching I all ϕ_s included in a string delimited by the definition of the domain of I.*

1.1.2. Estudos sobre a Heterogeneidade da linguagem

A hipótese de que um discurso é perpassado por várias vozes¹⁹ e/ou discursos nos remete à concepção de linguagem heterogênea, ou seja, o discurso é tecido a partir do discurso “do outro” – de um “já dito”. Segundo Brandão (1991), para Bakhtin, os “outros” discursos apresentam-se como uma dupla orientação para a dialogização do discurso: (i) a que se volta para os “outros discursos” e (ii) a que se volta para o “outro” da interlocução. Em outras palavras, a primeira orientação se volta para os processos constitutivos do discurso, já a segunda para o interlocutor do discurso.

De acordo com a primeira orientação, o sentido de um discurso se constitui no e pelo entrecruzamento de acentos contraditórios no interior de toda palavra:

um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência sócio-ideológica em torno do objeto de tal enunciado e de participar ativamente do diálogo social. De resto, é dele que o enunciado saiu: ele é como sua continuação, sua réplica... (BAKHTIN *apud* BRANDÃO, 1991, p.53).

Ainda segundo Brandão (1991, p.53), “esses ‘fios dialógicos vivos’ são os ‘outros discursos’ ou o discurso do outro que, intertextualmente, colocados como constitutivos do tecido de todo discurso, têm lugar não ao lado, mas no interior do discurso”. O discurso é tecido por várias vozes (polifonia), as quais são cruzadas, contraditórias, complementares.

Authier-Revuz (1990), em seu trabalho acerca das heterogeneidades enunciativas da linguagem, no quadro teórico da Teoria da Enunciação, apresenta-nos uma discussão que se apóia em duas linhas de estudos, a saber: por um lado, a problemática do dialogismo de

¹⁹ Distinguiremos *voz* discursiva, de voz do intérprete, através do itálico. Ou seja, o vocábulo “voz”, quando se referir a perspectiva, visão, posicionamento sobre o mundo, será grafado em itálico. Já quando se referir ao som produzido pelas pregas vocais, será grafado de maneira sem destaque.

Bakhtin, por outro, a abordagem, proposta por Freud e, posteriormente, sua releitura por Lacan, do sujeito e de sua relação com a linguagem. Uma das conseqüências dessa escolha teórica, para os estudos da enunciação e do discurso, é a negação do sujeito monológico, “fonte e senhor de seu dizer”.

Authier-Revuz (1990), na proposição dos estudos sobre a(s) heterogeneidade(s) enunciativa(s), discute como a psicanálise, assim como a teoria bakhtiniana, questiona uma concepção de sujeito homogêneo e, fundamentada nessa discussão, analisa aquilo que chama de heterogeneidade da linguagem. Essa heterogeneidade seria possível pelo fato de que todo dizer apresenta como fato constitutivo a presença do Outro em si.

Segundo a autora, localizar um ponto de heterogeneidade no nível do discurso é “circunscrever este ponto, ou seja, opô-lo por diferença do resto da cadeia, à homogeneidade ou à unicidade da língua, do discurso, do sentido etc.” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.31). Mas, ao mesmo tempo em que remete para um (outro) ponto da cadeia, a heterogeneidade remete a um exterior já especificado ou ainda a especificar. Segundo a autora,

também a zona de “contato” entre exterior(es) e interior que mostra as marcas de distância num discurso é profundamente reveladora deste discurso, de um lado pelos pontos escolhidos para colocar explicitamente fronteiras, limites, demarcações – quer dizer, de que outro é preciso se defender, a que outros é preciso recorrer para se constituir – de outro lado, pelo tipo de relação que aí se joga com o outro, relação explicitada pelas glosas ou interpretáveis pelo contexto (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.31).

1.1.3. Uma síntese

Assumindo uma concepção de linguagem heterogênea, voltamos nosso olhar para a fonologia do Português, buscando demonstrar que a análise fonológica de cadeias fônicas ambíguas presentes em canções populares brasileiras pode ser um lugar donde observar a

organização prosódica do Português brasileiro, e de também, por sua característica, revelar a heterogeneidade da linguagem.

Por nosso objeto de análise ser a canção, ou melhor, o material lingüístico e a interpretação da canção, e por possuir uma natureza complexa, há a necessidade de estender a análise para além da estrutura fonológica da língua, bem como a da própria canção, chegando-se a um objeto muito mais amplo: a natureza da estrutura da própria linguagem. As teorias fonológicas, como instrumento de análise formal, permite-nos analisar a estrutura fonológica, mas não nos dá subsídios para a análise de discursos e/ou *vozes* que se apresentam nas canções. Já a teoria discursiva, por sua vez, fornece-nos instrumentos para analisar tais *vozes*. Assim, a fonologia pode auxiliar as teorias discursivas com elementos que colocam em evidência a materialidade lingüística (no caso, o componente fonológico), muito cobrada aos analistas do discurso pelos lingüistas formalistas.

Um detalhamento dos aspectos discursivos relevantes para uma concepção de heterogeneidade da linguagem será feito ao longo deste trabalho à medida que avançarmos na explicitação dos fatos fonológicos pertinentes a nossa pesquisa. Ao final desta dissertação, retomaremos as questões discursivas de modo sistemático.

Passamos, assim, na seção 1.2., ao material e ao método desta pesquisa.

1.2. *Procedimentos metodológicos*

Foram selecionadas, para esta pesquisa, quatro canções populares brasileiras, sendo duas apresentadas por dois intérpretes, e duas por outro. Os intérpretes das canções são Chico Buarque e Zeca Baleiro. Essa nossa escolha se deu pelo fato de, na audição dessas canções, podermos perceber *segmentações alternativas* de determinadas cadeias fônicas e, com isso, a produção de mais de um sentido.

Chico Buarque é reconhecido nacionalmente pelas letras de suas canções, interpretadas durante a ditadura militar, nas quais as críticas à repressão eram, muitas vezes, expressas sob palavras de amor. Já Zeca Baleiro surgiu no meio musical quase dez anos após o fim do regime militar, mas utiliza os mesmos mecanismos que Chico Buarque: dissimula os sentidos através de um “jogo” de palavras. Seria possível realizar esta pesquisa apenas com canções de Chico Buarque, visto que esse intérprete possui em seu repertório várias canções com críticas ao regime militar, de forma implícita, mas uma de nossas preocupações era que o trabalho com a linguagem não ficasse vinculado à imagem de um único compositor/intérprete, dito “genial”, como muitas vezes Chico Buarque é rotulado. Nossa proposta, ao aproximar esses dois intérpretes, é argumentar que esse mecanismo da linguagem, de dissimulação de sentidos, não é utilizado apenas por alguns artistas, mas sim é parte constitutiva da estrutura da língua, sendo que qualquer falante/ouvinte atento é competente para manipular tais mecanismos. Além disso, gostaríamos de demonstrar também que canções com discursos implícitos não são restritas a uma época ou a um movimento musical, como o da “Canção de protesto”, conforme demonstraremos.

As duas primeiras canções analisadas são *Cálice* (Anexo IA), composta por Gilberto Gil e Chico Buarque em 1973 e interpretada por Chico Buarque e Milton Nascimento no LP *Chico Buarque*, em 1978, e *Você vai me seguir* (Anexo IB), composta por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1972 e interpretada por Chico Buarque no LP *Meus caros amigos: Chico Buarque*, em 1976. A seguir, apresentamos os textos dessas canções:

CÁLICE

(Chico Buarque e Gilberto Gil – 1973)

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoados eu permanecemos atentos
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

De muita gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça

VOCÊ VAI ME SEGUIR

(Chico Buarque e Ruy Guerra – 1972/1973)

Você vai me seguir
Aonde quer que eu vá
Você vai me servir
Você vai se curvar
Você vai resistir
Mas vai se acostumar
Você vai me agredir
Você vai me adorar
Você vai me sorrir
Você vai se enfeitar
E vem me seduzir
Me possuir, me infernizar
Você vai me trair
Você vem me beijar
Você vai me cegar
E eu vou consentir
Você vai conseguir
Enfim, me apunhalar
Você vai me velar
Chorar, vai me cobrir
E me ninar

Na canção *Cálice*, a cadeia fônica /kalisi/ permite pelo menos duas segmentações, a saber, *cálice*, palavra que na liturgia católica designa “vaso empregado na missa para a consagração do vinho”, e *cale-se*, ato imperativo para impor silêncio, do verbo “calar” (HOLANDA FERREIRA, 1999, Ed. Eletrônica).

Em *Você vai me seguir*, a cadeia fônica /minina/ permite também (pelo menos) duas segmentações, a saber: *me nina*, que tanto pode significar “fazer adormecer; acalantar, embalar”, quanto “arrefecer, amortecer; dormir para sempre, repousar eternamente”, e *menina*, “criança do sexo feminino; garota; [ou] mulher nova e/ou solteira; mocinha; [ou] tratamento familiar e afetuoso dado às pessoas de sexo feminino, crianças e adultos”

(HOLANDA FERREIRA, 1999, Ed. Eletrônica). Além disso, nesta canção é possível perceber também a cadeia fônica *me ninar*, de fazer dormir, devido ao deslocamento de acento de *me nina*, assim como os segmentos *mima*, *nina*, *mina*.

As outras duas canções são *Pagode russo* (Anexo IC), composta por Luiz Gonzaga e João Silva em 1946 e interpretada por Zeca Baleiro no CD *Vô Imbolá*, em 1999, e *O parque de Juraci* (Anexo ID), composta por Zeca Baleiro em 1997 e interpretada por Zeca Baleiro e Genival Lacerda no CD *Por onde andar* *Stephen Fry*, naquele mesmo ano. A seguir, apresentamos os textos das canções:

PAGODE RUSSO

(Luiz Gonzaga e João Silva – 1946)

ontem sonhei
que estava em moscou
dançando um pagode russo
na boate cossacou

parecia até um frevo
naquele cai ou não cai
parecia até um frevo
naquele vai ou não vai

vem cá cossaco,
cossaco dança agora
na dança do cossaco
não fica cossaco fora

O PARQUE DE JURACI

(Zeca Baleiro – 1997)

“Destino este tecno-xaxado a Steven Spielberg e Genival Lacerda”

juraci me convidou preu ir num parque mais ela lá em birigui e eu vesti o meu terninho engomado alisado alinhado pra brincar com juraci	e tentei a todo custo então crer no que vi no lugar do parque um self-service por quilo fiquei puto com aquilo e perguntei pra juraci
já no caminho eu comi um churrasquinho de charque e um suco de sapoti e foi ficando divertido pra caramba juraci dançando samba enquanto eu lia o guarani	juraci que parque juraci que parque juraci que parque é esse que eu nunca vi juraci que parque juraci que parque juraci quebrei o pau fiquei de mal com juraci juraci que parque juraci que parque juraci que parque é esse que eu nunca vi juraci que parque juraci que parque juraci juro por deus que odiei a juraci
mas lá chegando eu tive o maior susto	

Na canção *Pagode Russo*, uma mesma cadeia fônica é segmentada (pelo menos) de três formas diferentes. Assim, a cadeia /kosaku/ pode produzir, no mínimo, três sentidos, a saber: (i) *cossaco*, “soldado de um corpo de cavalaria russo, recrutado entre os povos, outrora nômades, das estepes do sul da Rússia”, (ii) *com o saco*, referindo-se a algum tipo de saco, que pode ser um “recipiente de papel, pano, couro, ou material plástico, oblongo, aberto em cima e fechado no fundo e nos lados; [ou] Bras. Chulo: os testículos”, e (iii) *coça cu*, frase de baixo calão, que designa o ato de esfregar ou roçar com as unhas, ou com objeto próprio, o ânus (HOLANDA FERREIRA, 1999, Ed. Eletrônica).

Em *O parque de juraci*, a cadeia fônica /ʒurasikiparki/ pode ser segmentada de (pelo menos) duas formas: *Juraci, que parque*, uma interpelação feita a alguém que se chama Juraci sobre um determinado parque, ou *Jurassic Park*, nome de um filme hollywoodiano, dirigido

por Steven Spielberg em 1993, cujo título brasileiro é *O parque dos dinossauros*.²⁰ Neste caso, também ocorre alteração na posição do acento entre *Juraci*, que **parque** e *Jurassic Park*.

Uma vez que o tema desta pesquisa é identificar as reorganizações de fronteiras de constituintes prosódicos e relacioná-las com os possíveis sentidos produzidos, nossa primeira intenção foi a de realizar a análise acústica das cadeias fônicas ambíguas presentes nas canções, ou seja, verificar em programas específicos, como o *Praat*, evidências acústicas das alterações de fronteiras de constituintes. Mas, como nosso objeto de análise são canções, juntamente com a voz existem instrumentos musicais, os quais são analisados pelo programa como ruídos, o que impossibilita fazer uma análise acústica. Deste modo, nossa única possibilidade de análise foi a auditiva. Optamos, então, por desenvolver um teste de percepção que nos permitisse observar em que medida outros ouvintes percebiam as alterações de fronteiras de constituintes, bem como os sentidos produzidos por essas alterações.

1.2.1. Um, dois, três, testando: o teste de percepção

Para a aplicação de nosso teste de percepção, primeiramente entregamos ao informante as instruções para a primeira etapa do teste de percepção (Anexo IIA). Foi entregue ao informante o texto da primeira canção, com alguns trechos em branco para que fossem preenchidos de acordo com a audição da canção. Apresentamos abaixo o texto da canção *Cálice*, como exemplo, sendo que os demais textos estão em anexo (Anexos IIB, IIC, IID e IIE).

²⁰ Uma continuação do filme foi lançada sob o título de *O mundo perdido: Jurassic Park*, em 1997, mesma data do lançamento do CD *Por onde andaré Stephen Fry*, de Zeca Baleiro.

Canção A

Folha A1

Juiz 1:

Pai, afasta de mim _____	Na arquibancada pra a qualquer momento
Pai, afasta de mim _____	Ver emergir o monstro da lagoa
Pai, afasta de mim _____	Pai, afasta de mim _____
De vinho tinto _____	Pai, afasta de mim _____
Pai, afasta de mim _____	Pai, afasta de mim _____
Pai, afasta de mim _____	De vinho tinto _____
Pai, afasta de mim _____	De muita gorda a porca já não anda
De vinho tinto _____	De muito usada a faca _____
Como beber dessa bebida amarga	Como é difícil, pai, abrir a porta
Tragar a dor, engolir a labuta	Essa palavra presa na garganta
Mesmo calada a boca, _____	Esse pileque homérico no _____
Silêncio na cidade não se escuta	De que adianta ter boa vontade
De que me vale ser filho da santa	Mesmo calado o peito, resta a cuca
Melhor seria ser _____	Dos bêbados do centro da cidade
Outra realidade menos morta	Pai, afasta de mim _____
Tanta mentira, tanta força bruta	Pai, afasta de mim _____
Pai, afasta de mim _____	Pai, afasta de mim _____
Pai, afasta de mim _____	De vinho tinto _____
Pai, afasta de mim _____	Talvez o mundo não seja pequeno
De vinho tinto _____	Nem seja a vida um _____
Como é difícil acordar calado	Quero inventar o meu próprio pecado
Se na calada da noite _____	Quero morrer do meu próprio veneno
Quero lançar um grito desumano	Quero perder de vez tua _____
Que é uma maneira de ser escutado	Minha cabeça perder teu juízo
Esse silêncio todo me atordoa	Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Atordoado eu permaneço _____	Me embriagar até que _____

Não retiramos dos textos, para que fossem preenchidos, apenas os trechos em que a cadeia fônica é ambígua, mas também outros trechos selecionados aleatoriamente, para que o juiz não fosse induzido a se prender apenas àquela cadeia fônica. Além disso, nos trechos de

cadeia fônica ambígua, não foram retiradas exatamente as cadeias fônicas, mas também algumas palavras ao redor, também com o intuito de não compelir o ouvinte a determinada cadeia fônica. Os textos foram denominados Canção A1, B1, C1 e/ou D1, para que informações como o nome do intérprete e/ou compositor, a data da composição e/ou interpretação, ou o nome da canção também não influenciassem no julgamento.

Foi apresentada, assim, a canção a cada juiz, sendo que este teve o livre acesso para pausar a canção, a qualquer momento, de acordo com sua vontade. Ele pôde ouvir a canção quantas vezes achasse necessário, desde que em cada audição utilizasse uma cor diferente de caneta para preencher os espaços em branco e não rasurasse o texto escrito anteriormente. Definimos, para fins de análise, que a primeira audição deveria ser marcada com caneta azul, a segunda com vermelha, a terceira com preta e a quarta com verde. Caso necessitasse ouvir pela quinta vez a canção, foi-lhe entregue uma segunda via do texto da canção, devidamente identificada, sendo que a primeira via continuou em seu poder, podendo ser consultada a qualquer momento, e a sequência de cores iniciava-se novamente.

Após o preenchimento dos espaços em branco presentes nos textos, foi entregue a segunda parte da orientação do teste (Anexo IIF). Nessa etapa, o juiz recebeu, novamente, quatro folhas, mas agora somente pautadas e identificadas como A2, B2, C2 e D2. De posse da primeira folha preenchida, o juiz ouviu novamente a canção e deu seu parecer quanto ao sentido, ou seja, o que a canção queria dizer, bem como o que o levou a tal sentido. É importante salientar que foi dito aos juízes que não havia um sentido “certo” ou “errado” para as canções, ou apenas um único sentido, pois não estávamos interessados em juízos de valores, mas sim na percepção do sujeito.

No que se refere aos juízes que participaram desse teste, é importante salientar que não foram selecionados aleatoriamente. Como esse “jogo” de segmentação e geração de sentidos na língua é muito sutil, selecionamos estudiosos que se preocupam com a linguagem,

os quais têm, de certa forma, sensibilidade para lidar com fatos da linguagem. O juiz 1 é um fonoaudiólogo, doutorando em Lingüística, o juiz 2 é um analista do discurso, doutor em Lingüística, e os juízes 3 e 4 são lingüistas de tradição funcional, doutores em Lingüística e Língua Portuguesa.

Da primeira parte do teste de percepção, retiramos nossos dados para análise: as várias segmentações possíveis de uma mesma cadeia fônica, tal qual apontadas pelos juízes. Não levamos em consideração, para fim de análise, a frequência das ocorrências de uma mesma segmentação, sendo que apenas uma ocorrência já é, para nós, relevante. Levando em consideração uma concepção de linguagem heterogênea, uma análise quantitativa não seria, nesse caso, o mais indicado, visto que o fato de uma segmentação ocorrer com maior frequência poderia não significar que essa segmentação é a mais relevante, mas talvez que aqueles sujeitos já tiveram algum contato anterior com a letra escrita da canção. Quanto à segunda parte do teste, não consideramos como relevante os sentidos apontados pelos juízes, mas sim o fato de, em todas as canções, todos os juízes perceberem mais de um sentido, mesmo que, em alguns momentos, esses sentidos não coincidissem com aqueles apresentados por nós. Assim, as respostas dos juízes funcionaram como uma mostra de controle para nossa análise.

Os dados obtidos na primeira parte do teste foram analisados de acordo com a proposta da fonologia prosódica, apresentada na seção 1.1. Deste modo, verificamos em que medida há alteração de fronteira de constituintes prosódicos. Já os dados obtidos na segunda parte do teste, serviram para verificarmos se há correlação entre a alteração de fronteira de constituintes e a geração de sentidos no PB.

1.3. Organização do trabalho

Face ao exposto nas seções precedentes, descrevemos a forma como foi organizado nosso trabalho.

No Capítulo 2, apresentamos as bases teóricas que nos permitiram analisar tanto a estrutura fonológica, quanto a estrutura discursiva das cadeias fônicas ambíguas que se apresentam nas canções. Inicialmente fazemos referências a trabalhos que têm se preocupado com estruturas ambíguas presentes na linguagem, desde os estudos gregos até os estudos fonológicos atuais. Em um segundo momento, apresentamos algumas características dos constituintes prosódicos no PB. Por fim, expomos as propostas de Bakhtin (2005) sobre os estudos polifônicos da linguagem, e as de Authier-Revuz (1990) sobre a(s) heterogeneidade(s) enunciativa(s).

No Capítulo 3, desenvolvemos as análises fonológica e discursiva e a discussão acerca dos dados resultantes do teste de percepção. Buscamos, também, caracterizar as canções selecionadas para esta pesquisa, expondo brevemente o momento histórico em que foram interpretadas e em que espaço musical tais canções podem ser classificadas.

Por fim, o Capítulo 4 é destinado às considerações finais, com a retomada dos principais resultados e dos possíveis desdobramentos desta reflexão.

CAPÍTULO 2

OS JOGOS DA/NA LÍNGUA: A FONOLOGIA E A ESTRUTURA DA LINGUAGEM

É cocada boa, ou não é
É cocada boa
É cocada boa, ou não é
É cocada boa
(...)
Tem gosto pra todo freguês
Só não vale misturar
Vai numa de cada vez, não misture o paladar
Que overdose de cocada, até pode te matar
(...)

Overdose de cocada – Bezerra da Silva

É tema deste Capítulo estabelecer relações entre as teorias fonológica e discursiva que fazem parte do arcabouço teórico desta pesquisa, uma vez que nosso objeto de análise são segmentações de cadeias fônicas ambíguas. Na análise dessas segmentações, podemos perceber a alteração de fronteiras de constituintes prosódicos, bem como a emergência de diferentes perspectivas sobre o mundo (*vozes*), fundadas na opacidade e na heterogeneidade da linguagem. Ao assumirmos um olhar discursivo na análise de nosso objeto de estudo, fez-se necessário, portanto, tratar da heterogeneidade constitutiva da linguagem e, ao buscarmos explicitar a(s) estrutura(s) fonológica(s) das segmentações das cadeias fônicas, deparamo-nos

com o desafio extra de lidar com a relação existente entre as alterações de fronteiras prosódicas e a produção de sentidos.

Nosso propósito, neste Capítulo, é fixar as bases da relação complexa estabelecida entre uma teoria formal gerativista e uma teoria discursiva na análise de segmentações de cadeias fônicas ambíguas presentes em canções. Para tanto, na seção (2.1.), estabelecemos as relações existentes entre as segmentações alternativas, a ambigüidade e os constituintes prosódicos, apresentando a proposta de Nespor e Vogel (1986) para a desambigüização. Em seguida, na seção (2.2.), expomos uma breve discussão a respeito de como se comportam no PB os quatro constituintes prosódicos expostos no Capítulo anterior.

Ainda neste Capítulo, na seção (2.3.), apresentamos a proposta de Bakhtin (2005) para uma concepção de polifonia na linguagem, assumindo, assim, uma concepção de linguagem constitutivamente heterogênea, tal como a proposta de Authier-Revuz (1990). Finalmente, na seção (2.5.), expomos um breve resumo das questões teóricas discutidas neste capítulo, bem como da relação que se estabelece entre as duas teorias aqui tratadas.

2.1. *Segmentações alternativas, constituintes prosódicos e ambigüidades: os sons e os sentidos na linguagem*

Poderíamos dizer que o berço dos estudos sobre a ambigüidade foi a Grécia, pois Aristóteles foi um dos primeiros estudiosos a se preocupar com questões de significação. A ambigüidade, como um fato instigante da língua, foi, e ainda é, objeto de vários estudiosos que se preocupam com a linguagem.

Se consultado um dicionário como o de Holanda Ferreira (1999), ambigüidade é “a qualidade ou estado de ambíguo: que se pode tomar em mais de um sentido; equívoco”. Mas, de acordo com Nespor e Vogel (1986), o termo ambigüidade tem sido, atualmente,

utilizado genericamente com o significado de “entender mal”. Segundo as autoras, uma definição mais precisa desse termo (pelo menos na modalidade falada) seria “a pluralidade de significados de uma única seqüência de segmentos de som”²¹ que, mais freqüentemente, é chamada de homofonia ou polifonia,²² devido ao fato de que uma palavra teria mais do que um significado.

No presente trabalho, ocupamo-nos dos casos de ambigüidade que se apresentam mediante a segmentação de uma dada cadeia fônica, ou seja, uma mesma cadeia fônica, ao ser segmentada, passa a veicular diferentes sentidos. Como é o caso da cadeia fônica /kalisi/, que pode ser segmentada como /# 'kalisi #/, a qual remete ao vocábulo *cálice*, e que também pode ser segmentada como /# 'kali # si #/, que, por sua vez, remete a *cale-se*. Os dois vocábulos têm sentidos diferentes no PB, mas possuem a mesma cadeia fônica.

A seguir, passamos a tratar das questões relacionadas à noção de ambigüidade.

2.1.1. A ambigüidade (na) lingüística

Os estudos da ambigüidade, de maneira geral, preocupam-se: (i) com a estrutura da linguagem, (ii) com os mecanismos lingüísticos acionados pelos casos de ambigüidade e (iii) com os sentidos que esses casos permitem fazer emergir.²³ Na literatura moderna, Freud (1905), em sua obra “O chiste e sua relação com o inconsciente”, foi um dos teóricos que percebeu que a ambigüidade lingüística estaria ligada à estrutura da língua e à veiculação de sentidos, como no humor. Apesar de não ser lingüista, e de não ter como preocupação central o sistema da língua, o autor analisa vários chistes, classificando alguns como verbais, por apresentarem uso de material lingüístico.

²¹ Trecho original (NESPOR E VOGEL, 1986, p.251): (...) *plurality of meanings for a single sequence of sound segments*.

²² O termo “polifonia”, aqui, difere-se daquele proposto por Bakhtin (2005).

²³ Os estudos sobre a ambigüidade são muitos e antigos, e não os abordaremos à exaustão por não ser nosso objetivo central.

Na Lingüística Moderna, Chomsky (1957), em um primeiro momento, ao desenvolver a teoria da Gramática Gerativa, utilizou-se do conceito de ambigüidade como um aliado em sua luta contra a posição funcionalista de alguns lingüistas. Para o autor, a linguagem não deveria ser “útil” e, portanto, a comunicação não deveria ser facilitada “retirando” dela os problemas que a ambigüidade traria. Em *Aspects of Theory of Syntax* (1965), Chomsky passa a relacionar a ambigüidade à *estrutura de superfície*, sendo que, nesse nível, os casos de ambigüidade passariam a ser “resolvidos” pela semântica e, na *estrutura profunda*, haveria apenas uma única significação. Deste modo, os casos de ambigüidade deixam de ser “aliados” e se tornam “problemas” para a teoria, pois, de uma posição lógica, a linguagem deve ser transparente e não pode ocasionar dúvidas em sua interpretação (LEANDRO FERREIRA, 1994).

De uma perspectiva discursiva da linguagem, Possenti (1998), em *Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas*, realiza uma análise de textos chistosos, preocupando-se principalmente com os sentidos (discursos) veiculados pelas piadas, e não com os mecanismos lingüísticos envolvidos nesse processo. Tenani (2001), por sua vez, em seu artigo intitulado *Rindo das piadas, manipulando a língua*, buscou expor, através de análises fonológicas formais de piadas, quais informações lingüísticas estariam em jogo para a produção de efeito de humor. Segundo a autora, essas informações lingüísticas permitiriam a “passagem” de um discurso a outro.

Consideramos que a análise de Tenani (2001) une os principais pontos do funcionamento da ambigüidade, a saber: (i) os mecanismos lingüísticos, (ii) a produção de sentidos e (iii) a estrutura da linguagem. Ao tomar como ferramenta de análise da estrutura lingüística o arcabouço teórico da Fonologia Prosódica, e tendo uma visão discursiva da linguagem, mostra-nos que a língua não é um sistema homogêneo, mas sim heterogêneo, visto que ele nos permite veicular mais de um sentido, por meio da ambigüidade, na leitura de um

chiste. A autora argumenta, pois, que uma análise formal da estrutura da língua não implica que essa estrutura seja homogênea, que possa veicular somente um sentido, mas sim que ela é heterogênea e pode veicular mais de um sentido, apesar de não veicular qualquer um. Tenani (2001) afirma ainda que este tipo de dado que põe em cena a ambigüidade da língua, como as piadas, traz à baila as imperfeições (não desejáveis na tradição dos estudos sobre a linguagem!) de sua estrutura. Em suas palavras:

uma “lingüística das formas” que não trata com o rigor necessário das alternativas da própria estrutura parece não alcançar completamente os seus propósitos. A explicitude não é levada a cabo nos domínios em que as possibilidades de estruturação dos enunciados (ou a “reestruturação” nos termos da teoria fonológica) estão mais evidentemente articuladas à veiculação de mais de um sentido. Fica, pois, colocado em segundo plano o motor gerador da possibilidade de reestruturação: a ambigüidade constitutiva da língua (TENANI, 2004, p.242).

Em uma análise fonológica estritamente formal, baseada no arcabouço teórico da Fonologia Prosódica, Nespor e Vogel (1986) analisam casos de ambigüidade buscando “resolvê-los”. Ou seja, através da análise de alterações de fronteiras de constituintes prosódicos, mais especificamente de frase fonológica e frase entoacional, buscam determinar os sentidos adequados para cada estrutura fonológica, argumentando ainda que a estrutura fonológica é mais eficaz que a sintática para a desambigüização.

Retomamos, a seguir, a proposta de Nespor e Vogel (1986) para a análise de alguns casos de ambigüidade.

2.1.2. *Constituintes prosódicos e desambigüização: a proposta de Nespor e Vogel*

Na modalidade falada, segundo Nespor e Vogel (1986), o que é importante no estudo da ambigüidade não é o fato de que uma única palavra possui dois significados, mas

sim que as seqüências de sons são idênticas nos dois casos. O problema se apresenta justamente em expressões nas quais a realização fonética é a mesma, sendo impossível atribuir uma única interpretação a uma determinada seqüência de som.

As autoras classificam três tipos de ambigüidades:²⁴ a que se apresenta no (i) nível pragmático, no (ii) nível lexical e no (iii) nível sintático. O primeiro tipo de ambigüidade, o pragmático, poderia ser exemplificado por um caso em que não está claro a quem um pronome se refere, como em (1):²⁵

(1) Ambigüidade no Nível Pragmático

“Paulo e Pedro estavam na calçada, mas eu o vi entrar no cinema”.

Neste caso, o pronome *o* poderia se referir, por exemplo, tanto a *Paulo* quanto a *Pedro*, não sendo possível determinar a quem ele se refere, ou seja, não é possível determinar quem entrou no cinema.

O segundo tipo de ambigüidade seria aquele apresentado no nível lexical, exemplificado em (2):

(2) Ambigüidade no Nível Lexical

“A manga é rosa”.

No exemplo (2), a ambigüidade se dá devido ao fato de *manga* possuir dois significados, ou seja, *manga* = fruta e *manga* = de camisa, não sendo possível, nessa sentença, determinar seu significado. Pois, em uma interpretação, *rosa* seria o tipo de manga (fruta) a

²⁴ Em seu livro, Nespor e Vogel (1986) apresentam outras formas de se classificar casos de ambigüidade, as quais não apresentaremos aqui pelo fato de esta discussão não ser relevante para o presente trabalho.

²⁵ Nesta seção, os exemplos apresentados foram desenvolvidos por nós.

que o interlocutor se refere (manga *rosa*, não manga *espada*) e, em outra, *rosa* seria um adjetivo que determina a cor da manga (de camisa).

Já no terceiro tipo de ambigüidade, no nível sintático, a situação é um pouco mais complexa, pois, além da ambigüidade das estruturas sintáticas, esse caso também implica, muitas vezes, em ambigüidade no nível lexical. Tal caso é exemplificado em (3):

(3) Ambigüidade no Nível Sintático

“Carlos via a mulher com binóculos”

- (i) Carlos via a mulher que estava com binóculos.
- (ii) Carlos via, através de binóculos, a mulher.

Nespor e Vogel (1986) afirmam que, normalmente, o próprio contexto, através de elementos lingüísticos e não-lingüísticos, pode desfazer alguns casos de ambigüidade. Mas se não houver essa informação contextual, ou se ela for inadequada, serão necessários outros tipos de informações para que seja desfeita a ambigüidade, como informações fonológicas que vão além dos segmentos individuais de uma expressão. Argumentam ainda que, se não houver a informação contextual, tampouco a informação fonológica, a ambigüidade não será desfeita.

Apesar de o contexto também desfazer alguns casos de ambigüidade, Nespor e Vogel (1986) restringem sua área de investigação aos casos de ambigüidade estritamente lingüística, excluindo os casos de ambigüidade pragmática ou lógico-semântica. Nesse ponto, travam uma discussão a respeito da natureza dos critérios para que seja desfeita a ambigüidade lingüística de uma sentença: natureza sintática ou prosódica.²⁶ As autoras assumem que, para que seja desfeita a ambigüidade, deve ser considerada a estrutura fonológica ou os constituintes prosódicos (particularmente aqueles acima da palavra), e não os constituintes sintáticos.

²⁶ Para a discussão sobre as propostas sintática e prosódica, ver Nespor e Vogel (1986, p.249-271).

Segundo Nespor e Vogel (1986), a proposta prosódica permite que se conceba que diferentes estruturas sintáticas podem dar origem ao mesmo padrão prosódico, sendo que, pelo fato de o padrão prosódico de uma sentença ser determinado por sua estrutura fonológica, podem existir sentenças ambíguas com diferentes estruturas sintáticas, nas quais não é possível desfazer a ambigüidade, pois a estrutura prosódica é a mesma. Portanto, só poderá ser desfeita a ambigüidade no âmbito lingüístico nos casos em que diferentes estruturas prosódicas correspondem a diferentes significados.

Para que fosse desfeita a ambigüidade de sentenças ambíguas, em alguns testes, Nespor e Vogel (1986) levaram em consideração dois dos constituintes mais altos da hierarquia prosódica: ϕ e *I*. Segundo as autoras, existem três resultados possíveis para as tentativas de se desfazer a ambigüidade de sentenças:

Ambigüidade desfeita completamente

- (i) diferentes estruturas prosódicas.

Ambigüidade desfeita parcialmente

- (ii) diferentes estruturas prosódicas somente no nível *I*: mais ambigüidades desfeitas.
- (ii') diferentes estruturas prosódicas somente no nível ϕ : menos ambigüidades desfeitas.

Ambigüidade não desfeita

- (iii) a mesma estrutura prosódica nos níveis ϕ e *I*.

Desse modo, Nespor e Vogel (1986) formulam a seguinte hipótese para se desfazer a ambigüidade:

- a. a ambigüidade *não pode* ser desfeita nas sentenças em que as estruturas ϕ e I são as mesmas, mesmo que as estruturas sintáticas sejam diferentes;
- b. é *provável* que a ambigüidade seja desfeita quando as estruturas ϕ e I forem diferentes para as duas interpretações;
- c. é *mais provável* que a ambigüidade seja desfeita quando a estrutura I for diferente nas duas interpretações e a estrutura ϕ for a mesma, do que quando a estrutura ϕ for diferente e a estrutura I a mesma;
- d. a ambigüidade *não pode* ser desfeita nas sentenças em que as duas interpretações diferem somente nas relações temáticas.

As autoras, com base nos testes realizados para que fossem comprovadas essas hipóteses, afirmam que os constituintes prosódicos ϕ e I podem ser vistos como uma ponte entre os sons da linguagem e sua interpretação, pois, dado que os domínios desses constituintes prosódicos são construídos com base em noções sintáticas, quando um ouvinte identifica a estrutura prosódica de uma sentença, essa estrutura pode ser associada à estrutura sintática apropriada. Deste modo, concluem que a estrutura prosódica produz os indícios para o primeiro estágio do processo de percepção da fala, sendo que a estrutura sintática é indiretamente relevante, pois é intermediada pela estrutura prosódica.

2.1.3. *Uma síntese*

Podemos perceber que a ambigüidade, quando tratada pela fonologia prosódica, é vista como um problema para a estrutura da língua, pois aquela não permite que o falante/ouvinte identifique o sentido “adequado” para determinada estrutura. Assim, devem ser desenvolvidos mecanismos que “desfaçam” a ambigüidade e permitam que o falante/ouvinte identifique a estrutura sintática adequada.

Para a Fonologia Prosódica, só existem duas possibilidades: desfazer ou não desfazer a ambigüidade, para que seja interpretada uma *ou* outra estrutura. É necessário,

portanto, que a ambigüidade seja desfeita, pois os casos de ambigüidade não desfeita representam um problema para a estrutura da língua, que seria rígida, transparente e homogênea.

Não há, nessa teoria, a premissa de que possam ser veiculados dois sentidos ao mesmo tempo, pois, deste modo, seria necessário que se concebessem os casos de ambigüidade não como problemas para a estrutura da língua, mas sim como momentos em que se pode observar como a estrutura da linguagem é opaca e heterogênea, tal qual propõem as teorias discursivas.

Destarte, assim como Possenti (1995) e Tenani (2001) mostram que os textos humorísticos são um lugar privilegiado para se observar o jogo na/com (a) língua, argumentamos que as canções apresentadas neste trabalho também o são, demonstrando, deste modo, que segmentar alternativamente as cadeias fônicas das canções é uma forma de o sujeito “jogar”, em sua ilusão de sujeito “senhor de seu dizer”, com a materialidade lingüística, no caso, com as fronteiras fonológicas em foco. Através das segmentações alternativas, pode-se perceber, portanto, o discurso (do) outro. Do mesmo modo que Possenti e Tenani consideram a presença do outro nos textos de humor, nós a consideramos nas canções. Assim, as segmentações alternativas são um lugar onde é praticamente impossível desconsiderar a estrutura heterogênea da linguagem.

Nas seções seguintes, conforme dito anteriormente, apresentaremos os mecanismos fonológicos envolvidos nos casos de ambigüidade que analisamos e, na seqüência, discutiremos como a estrutura da linguagem passa a ser vista quando levados em conta (também!) os sentidos que tais casos fazem emergir.

2.2. A estrutura fonológica da linguagem

Como já explicitamos, no Capítulo anterior, alguns pressupostos da Fonologia Prosódica e as definições de domínio e construção dos constituintes prosódicos, de acordo com Nespor e Vogel (1986), trataremos, nesta seção, de algumas características dos constituintes prosódicos no PB.

2.2.1. A palavra fonológica no PB

De acordo com Bisol (2004), Mattoso Câmara, já em 1969, afirmou ser necessário que se distinguísse a palavra morfológica (W) da palavra fonológica (ω) no PB. A palavra morfológica, assim, compreenderia as palavras lexicais e as palavras funcionais. Já a palavra fonológica distinguiria palavras com acento e sem acento, ou seja, palavras fonológicas e clíticos, respectivamente. Uma das principais diferenças entre as duas classes seria que a W estaria ligada ao significado, já a ω , ao ritmo.²⁷

A ω , segundo Bisol (2004, p.70), “distingue-se pelo contorno prosódico delineado a partir do acento primário de que é portadora” e, embora o tamanho da ω possa coincidir com o da W, não existe correspondência entre elas, nem pelo tamanho, nem como domínio de regras.

No PB, de acordo com Bisol (2004), a ω , da direita para a esquerda, é analisada em pés binários de cabeça à esquerda. A ω “pode ser vista como (i) um expoente de proeminência relativa em virtude da relação sintagmática de seus membros; (ii) uma entidade rítmica em virtude da organização métrica de suas sílabas e (iii) um domínio de regras” (BISOL, 2004, p.66).

²⁷ Apresentamos, neste trabalho, a proposta de Mattoso Câmara Jr. para definição de palavra morfológica, mas gostaríamos de salientar que a definição do conceito “palavra” não é consenso entre pesquisadores, visto que seus limites podem variar de acordo com os critérios selecionados para sua análise.

No que se refere à ω como um domínio de regras, uma dessas regras no PB²⁸, de acordo com Bisol (2004), seria a elevação da vogal na posição pretônica, devido à presença de uma vogal alta. Essa regra geralmente é referida como harmonização vocálica e têm por domínio a ω , aplicando-se somente em sílabas átonas, sem atravessar fronteiras.²⁹ Em nossos dados, encontra-se o seguinte exemplo:

(4) menina → *minina*³⁰

Outra regra seria a neutralização das átonas na posição postônica final (BISOL, 1999). Em nossos dados, o exemplo abaixo permite visualizar esse fato fonológico:

(5) cossaco → *cossacu*

2.2.2. O grupo clítico no PB

Segundo Bisol (1999), os clíticos, no PB, têm tanto propriedades de dependência em relação à palavra de conteúdo em que se apóiam quanto propriedades de independência. Exemplo de uma certa independência dos clíticos no PB é que, independentemente de sua posição em relação à palavra de conteúdo (próclise ou ênclise), os clíticos sofrem a regra de neutralização da átona final, tal qual as palavras que carregam acento próprio. Podemos apresentar como exemplos:³¹

²⁸ Existem várias regras que têm como domínio a palavra fonológica, mas nos restringiremos apenas àquelas que se aplicam aos nossos dados. Consideramos o mesmo para todos os outros domínios analisados neste Capítulo.

²⁹ Para outras regras que têm como domínio a palavra fonológica no PB, ver *Mattoso Câmara Jr. e a palavra prosódica*, em Bisol, 2004.

³⁰ Nesta seção, os exemplos apresentados foram desenvolvidos por nós.

³¹ Nesta seção, os exemplos apresentados foram desenvolvidos por nós.

(6)

Próclise	Ênclise
me ninar → <i>mi</i> ninar	cale-se → cali- <i>si</i>
que parque → <i>qui</i> parqui	leve-me → levi- <i>mi</i>

Já a regra de elisão que, no PB, não ocorre dentro de palavras, mas ocorre no interior do grupo clítico, serve como exemplo da dependência do clítico em relação à palavra de conteúdo no PB, pois, ao sofrer essa regra, o clítico torna-se, com a palavra de conteúdo adjacente, uma única unidade. Além disso, serve como indício de que o clítico + a palavra de conteúdo em que se apóia não constituem uma palavra fonológica, mas um constituinte aparte:

(7) [[para]_C [eu]_ω]_{GC} [ir]_ω

↓
[preu]_ω [ir]_ω

De acordo com Bisol (2005, p.18), “o clítico é prosodizado no pós-léxico junto à palavra fonológica com a qual constitui um constituinte prosódico”. Essa afirmação é sustentada por dois argumentos: o clítico “(i) não pode ter mais do que um acento, o que o diferencia das demais frases prosódicas, [e] (ii) está sujeito somente a regras pós-lexicais” (BISOL, 2005, p.164). Voltaremos a esse aspecto do comportamento dos clíticos nas análises que faremos de nossos dados.

2.2.3. A frase fonológica no PB

De acordo com Sandalo e Truckenbrodt (2003), as evidências para a frase fonológica no PB são a retração de acento sob choque e a entoação. De acordo com os autores, apesar de

o ϕ ser relacionado, até certo ponto, a frases sintáticas, efeitos de foco, euritmia e comprimento podem ser levados em conta na sua formação, obscurecendo sua relação com a sintaxe.

Um dos efeitos da sintaxe sobre ϕ , segundo Sandalo e Truckenbrodt (2003), é o Alinhamento XP,R. Esta regra postula que “a extremidade direita de cada XP lexical coincida com a extremidade direita de um ϕ ”³² (SANDALO E TRUCKENBRODT, 2003, p.8), como mostra o exemplo (8) abaixo:³³

- (8) (*)_{SN} (*)_{SV}
 [a menina bonita] ϕ [quebrou o braço] ϕ

Seguindo a regra de Alinhamento, nenhuma fronteira deve ser atribuída entre o substantivo e o adjetivo dentro do sujeito, nem entre o verbo e seu objeto, mas deve ser obrigatória entre o sujeito e o verbo e entre o objeto e o advérbio final, como mostra o exemplo (9):

- (9) (*)_{SN} (*)_{SV} (*)_{SAdv}
 [a menina] ϕ [quebrou o braço] ϕ [ontem] ϕ

Mas existe outra regra no PB, um fator eurrítmico de Uniformidade, a qual prefere sintagmas fonológicos de tamanhos iguais e, portanto, favorece ϕ_s de tamanhos iguais. De acordo com Sandalo e Truckenbrodt (2003), o comprimento de um sintagma verbal (SV doravante) pode afetar o fraseamento de um sujeito complexo, da mesma forma que o

³² Trecho original (SANDALO E TRUCKENBRODT, 2003, p.8): *The right edge of each lexical XP coincides with the right edge of a p-phrase.*

³³ Nesta seção, os exemplos foram desenvolvidos por nós.

comprimento do sujeito também pode afetar o fraseamento de um SV, mas os autores ressaltam que, no PB, este fator de Uniformidade somente se aplica sob condições sintáticas limitadas, entre o sujeito e o verbo, como exemplificado em (10):

- (10) a) [a menina bonita] ϕ [quebrou o braço] ϕ
 [a menina] ϕ [quebrou] ϕ [o braço] ϕ

Assim, os autores postulam que “sujeito e verbo (se adjacentes) são fraseados em unidades do mesmo tamanho”³⁴ (SANDALO E TRUCKENBRODT, 2003, p.17). Veremos mais a frente em que medida essas considerações são úteis na análise das canções.

2.2.4. A frase entoacional no PB

De acordo com Tenani (2002), no PB existem evidências entoacionais de I, mas não há evidências segmentais desse domínio.

A autora afirma que, no PB, a presença de pausa delimita o constituinte I quando esta ocorre na fronteira do domínio. Juntamente com a pausa, tons de fronteira que caracterizam “tom suspensivo” ou “tom continuativo” e “padrão de asserção neutra” também delimitam I.³⁵ Em (11), ocorre um tom de fronteira no primeiro I e um tom suspensivo associado a “Souzas”, última sílaba tônica desse primeiro I.

- (11) a. [[A Alice vai para Souzas,]_I [apesar de haver riscos.]]_U

³⁴ Trecho original (SANDALO E TRUCKENBRODT, 2003, p.17): *Subject and verb (if adjacent) are phrased in same length units.*

³⁵ Os exemplos desta seção são extraídos de Tenani (2002, p. 78), mas não usaremos a transcrição de tons adotada pela autora por acreditarmos não ser relevante essa informação em nosso texto.

Quando não se tem pausa entre I_s , Tenani (2002) afirma que duas estratégias entoacionais delimitam I , a saber: (i) a variação brusca da altura utilizada pelo falante (na fronteira de I que não coincide com o fim de enunciado fonológico) e (ii) a mudança de tessitura entre I_s . A autora ressalta que a primeira estratégia “predomina quando uma relação semântica ou sintática é lexicalmente assegurada entre as sentenças que constituem dois I_s ”; já a segunda “predomina quando a relação entre as sentenças que formam dois I_s não é expressa por um item lexical” (TENANI, 2002, p.290-291), conforme exemplificado em (12.a.) e (12.b.), respectivamente:

- (12) a. [[O Marcos fez vários investimentos na plantação de arroz.]]_I [Apresentou bons resultados]]_U³⁶
- b. [[Apesar de haver riscos]]_I [Alice vai pra Souzas.]]_U³⁷

2.3. A constituição heterogênea da linguagem

Tendo em vista o questionamento formulado anteriormente, a respeito de como a estrutura da linguagem é concebida pela fonologia prosódica, apresentamos uma proposta discursiva sobre a estrutura da linguagem, buscando verificar como a questão da ambigüidade é vista por uma teoria que concebe a linguagem como heterogênea e aceita as supostas “falhas” presentes em sua estrutura como constitutivas.

2.3.1. Bakhtin e os discursos na linguagem

De acordo com Barros (1999), Bakhtin pode ser considerado um antecipador de muitas das principais tendências da lingüística moderna, principalmente no que se refere aos

³⁶ Exemplo extraído de Tenani (2002, p.88).

³⁷ Exemplo extraído de Tenani (2002, p.100).

estudos da enunciação, da interação verbal e das relações entre linguagem, sociedade e história e entre linguagem e ideologia. Dadas essas associações, pode-se considerar a relevância dos estudos bakhtinianos para uma área/disciplina como a Análise do Discurso.

Bakhtin (2005) diferencia os estudos da linguagem em dois tipos: os de cunho lingüístico e os metalingüísticos. O enfoque lingüístico retira o seu objeto, a língua, de sua integridade concreta e viva e o abstrai, sendo que tal abstração seria legítima e necessária para a vida concreta do discurso. Já o enfoque metalingüístico se ocupa justamente dos aspectos abstraídos pelo lingüístico, dos aspectos do discurso que ultrapassam os limites da lingüística. Para Bakhtin (2005), esses dois campos de estudo da linguagem se ocupam de um mesmo fenômeno concreto e complexo, o discurso, mas o analisam sob perspectivas diferentes. Assim, de acordo com o autor, tais campos devem completar-se, mas não se fundir.

Para Bakhtin (2005, p.182), “na linguagem, enquanto objeto da lingüística, não há e nem pode haver quaisquer relações dialógicas: estas são impossíveis entre os elementos no sistema da língua (...) ou entre os elementos do ‘texto’ num enfoque rigorosamente lingüístico deste”. Segundo o pensador, “a lingüística estuda a ‘linguagem’ propriamente dita com sua lógica específica na sua *generalidade*, como algo que *torna possível* a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas” (BAKHTIN, 2005, p.183). A lingüística conheceria a forma composicional do “discurso dialógico”, mas estudaria apenas suas particularidades sintáticas e léxico-semânticas enquanto fenômeno puramente lingüístico. As relações dialógicas, por sua vez, seriam extralingüísticas.

Ao mesmo tempo em que as relações dialógicas são tomadas como extralingüísticas, elas “não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto” (BAKHTIN, 2005, p.183). Para Bakhtin (2005, p.183),

as relações dialógicas são irreduzíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem

personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas.

Assim, segundo Bakhtin (2005, p.184), para que as relações lógicas e concreto-semânticas se tornem dialógicas, é necessário que aquelas se materializem e se tornem discurso, e, além disso, tenham um *autor*, que seja o “criador” dos enunciados que expressam suas posições:

as relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada (...), [caso esta seja interpretada] como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro (BAKHTIN, 2005, p.184).

Para o autor, o dialogismo seria um confronto de *vozes*, um choque. O diálogo, portanto, não seria apenas uma troca de enunciados, mas sim a compreensão ativa responsiva entre locutor e interlocutor, a partir das relações de sentido estabelecidas. É importante salientar que as palavras do *autor* não são consideradas únicas e exclusivas, uma vez que elas são atravessadas pelo(s) sentido(s) que os usos dos sujeitos lhe impuseram, no âmbito das relações sociais, históricas, culturais.

É notória a importância do conceito de palavra no pensamento bakhtiniano, visto que é na orientação dessa que se baseia a dialogização do discurso. Para Bakhtin (2005, p.203), “a palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma *voz*. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra”. Segundo o autor (2005, p.203), “a orientação da palavra entre palavras, as diferentes sensações da palavra do outro e os diversos meios de reagir diante dela são provavelmente os problemas mais candentes do estudo metalingüístico de toda palavra,

inclusive da palavra artisticamente empregada”. Portanto, para o autor russo, a palavra revela um espaço onde os valores sociais se apresentam e se chocam na relação sócio-histórica que os sujeitos estabelecem com a linguagem e, conseqüentemente, com a produção de sentidos.

Dois dos principais conceitos desenvolvidos por Bakhtin, que se tornaram base das orientações lingüísticas citadas anteriormente, são os de dialogismo e de polifonia, os quais, muitas vezes, são tidos como idênticos. De acordo com Barros (1999), para Bakhtin, o princípio dialógico é constitutivo da linguagem, é a condição de sentido do discurso. Segundo a autora, é possível conceber “o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto”, explicando-se, assim, as referências de “Bakhtin ao papel do ‘outro’ na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (BARROS, 1999, p.3). A polifonia, por sua vez, caracteriza certos textos em que é possível observar a emergência de várias *vozes*, sem que uma se sobressaia sobre as demais, opondo-se aos textos monofônicos, que tentam dissimular tais *vozes*. Assim, o traço dialógico é visto como constitutivo da linguagem, sendo que podem existir textos em que esse traço se torna explícito ou não, de acordo com as estratégias discursivas acionadas pelo sujeito. Segundo Barros (1999, p.6), “monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos”.

Visto que o discurso possui um caráter dialógico e ideológico, de acordo com Barros (1999), poder-se-ia tentar estabelecer uma relação, por oposição, de língua como sistema neutro. Mas, segundo Barros (1999, p.8), “a língua não é neutra e sim complexa, pois tem o poder de instalar uma dialética interna, em que se atraem e, ao mesmo tempo, se rejeitam elementos julgados inconciliáveis”. Para a autora (1999, p.8), “da língua, complexa e viva, surgem os discursos ideológicos que, na maior parte das vezes, escolhem um dos pólos,

um dos valores, e procuram mascarar o dialogismo constitutivo da língua ou suas contradições internas”.

A propósito do caráter polifônico (dialógico) da linguagem, poder-se-ia pensar, com Authier-Revuz, nas formas de representação dessa heterogeneidade constitutiva da linguagem. Assim, na seção seguinte, passamos a tratar da proposta de Authier-Revuz acerca da(s) heterogeneidade(s) enunciativa(s) da linguagem.

2.3.2. *Authier-Revuz e a heterogeneidade mostrada*

De acordo com Authier-Revuz (1990), em sua proposição acerca da(s) heterogeneidade(s) enunciativa(s) da linguagem, existem dois tipos de heterogeneidade da/na linguagem: a que seria constitutiva e a que seria mostrada no fio discursivo. A primeira, chamada de heterogeneidade constitutiva, diz respeito ao discurso como produto do interdiscurso e do(s) sujeito(s), ao funcionamento real do discurso, ou seja, ela não é mostrada no “fio” do discurso, sendo interna tanto ao sujeito, quanto ao discurso. Segundo Authier-Revuz (1990), a heterogeneidade constitutiva é aquela em que a presença do “outro” - constitutiva do eu - não pode ser localizada ou delimitada, o que pode levar ao temor de um risco constante, o de não ser “eu” o centro do dizer.

Já a segunda, chamada de heterogeneidade mostrada, refere-se à voz “do outro” localizável no discurso, com alteração da aparente união da cadeia discursiva, e pode ser vista como uma forma de negociação do sujeito com a (ameaça da) heterogeneidade constitutiva. A heterogeneidade mostrada funcionaria como um mecanismo utilizado pelo sujeito em sua ilusão de domínio do discurso. Nas próprias palavras de Authier-Revuz (1990, p.32), a “heterogeneidade constitutiva do discurso e [a] heterogeneidade mostrada no discurso representam duas ordens de realidade diferentes: a dos processos reais de constituição dum

discurso e a dos processos não menos reais, de representação, num discurso, de sua constituição”. A autora afirma ainda ser imprescindível a compreensão de que não existe uma relação de correspondência direta, de tradução, entre a heterogeneidade constitutiva e a mostrada, nem uma assimilação redutora entre elas, mas sim que essas duas ordens são articuláveis e, até mesmo, solidárias.

A heterogeneidade mostrada, por sua vez, também pode ser de dois tipos: marcada e não marcada. Segundo Authier-Revuz (1990), a heterogeneidade mostrada é marcada quando apresenta explicitamente no discurso a presença “do outro” por meio de marcas lingüísticas (aspas, negação, por exemplo) e não marcada quando “o outro” está presente no discurso, mas sua presença não está explicitamente demarcada. As marcas explícitas da heterogeneidade mostrada marcada, de acordo com a autora, são formas de “ruptura” que interferem no “fio” do discurso, e que colocam em evidência a não-unicidade do sujeito. Essas marcas explícitas da heterogeneidade podem ser vistas como uma forma de o falante tentar “impor” a sua presença à “do outro”, salientando determinados pontos no discurso em uma tentativa de “fugir” da heterogeneidade constitutiva na ilusão de sujeito “senhor de seu dizer”.

As formas de heterogeneidade mostrada marcada, segundo Authier-Revuz (1990), operam sobre o modo de denegação, o que as caracterizam como formas do “desconhecimento” da heterogeneidade constitutiva; mas, é no lugar em que as formas da heterogeneidade marcada tentam encobrir as da heterogeneidade constitutiva que elas manifestam a realidade desta onipresença. É exatamente quando se insiste em quebrar a homogeneidade do discurso, emergindo a presença do outro e fazendo vacilar o domínio do sujeito, que se opera “um retorno à segurança, um reforço do domínio do sujeito, da autonomia do discurso, mesmo em situações que lhes escapam” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.33).

Referindo-se às formas de heterogeneidade mostrada não marcada, Authier-Revuz (1990) afirma que se pode concebê-las como uma forma de negociação com a heterogeneidade constitutiva diferente daquela da heterogeneidade mostrada marcada. Na heterogeneidade mostrada não marcada existe uma “incerteza” quanto à referência ao outro, o que ocasiona uma diluição do outro no sujeito e caracteriza um lugar onde esse sujeito pode ser confirmado, mas também onde ele pode se perder. Segundo a autora,

é deste modo que tais formas, sem ruptura, conduzem aos discursos que, bem mais próximos da heterogeneidade constitutiva, renunciam a toda proteção diante dela, e tentam o impossível “fazer falar”, no vertiginoso apagamento do enunciador atravessado pelo “isso fala” do interdiscurso ou do significante (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.34).

Essas noções estão no exterior da lingüística e trazem à baila concepções de sujeito e de sua relação com a linguagem, concepções essas que diferem daquelas do sujeito como “fonte e senhor de seu dizer” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.25). O sujeito, portanto, não seria entidade homogênea e exterior à linguagem, mas sim dividida, clivada entre o consciente e o inconsciente.

Ainda segundo Authier-Revuz (1990), as palavras carregam indícios do inconsciente. De acordo com a autora, as palavras são utilizadas e fazem sentido em determinados momentos da história, sendo posteriormente “esquecidas” no inconsciente e, em um momento outro, são apreendidas por outras *vozes* em função do momento histórico-social. Assim, o sujeito sofre a ilusão de uma centralidade, acreditando ser senhor de seu dizer, sem saber que, em seu discurso, está presente o outro. A esses conceitos, voltaremos quando da análise das canções.

2.4. *Resumo*

Buscamos estabelecer, neste Capítulo, as bases teóricas sobre as quais nos apoiamos para desenvolver as análises presentes neste trabalho. Apresentamos, assim, as relações existentes entre a fonologia e o discurso no estudo de cadeias fônicas ambíguas.

A ambigüidade é um fato da linguagem que vem sendo estudado desde os filósofos gregos da Antiguidade. Tal fato desencadeia questões filosóficas, psicanalíticas e lingüísticas. Para o que nos interessa no âmbito da linguagem, os estudos sobre fonologia, enunciação e discurso podem ser produtivos. Expomos, assim, primeiramente, o arcabouço teórico da Fonologia Prosódica, que nos dá ferramentas para a análise lingüística das cadeias fônicas ambíguas.

De uma perspectiva lingüística, apresentamos considerações sobre os constituintes prosódicos no PB. Expomos algumas regras que podem ser observadas ao se considerar os constituintes prosódicos organizados hierarquicamente, trazendo subsídios para as análises que serão desenvolvidas no Capítulo 3.

Posteriormente, de uma perspectiva discursiva, apresentamos a teoria polifônica proposta por Bakhtin, visando à análise das várias *vozes* (sentidos, discursos) presentes nas canções. Em seguida, passamos à proposta de Authier-Revuz para a análise da heterogeneidade da linguagem.

Portanto, assumimos em nosso trabalho o diálogo entre duas teorias inscritas em quadros teóricos distintos, pois, devido à natureza complexa de nosso objeto, não nos é possível explicitar, somente com as ferramentas da Fonologia Prosódica, os efeitos de sentido produzidos mediante as alterações de fronteiras fonológicas nas segmentações analisadas, sendo necessário o arcabouço teórico de teorias discursivas para isto.

CAPÍTULO 3

ACORDES CONSONANTES: A FONOLOGIA COMO OBSERVATÓRIO DOS SENTIDOS

(...)

Quando vem a chuva grossa

A água no cume desce

O barro no cume escorre

O mato no cume cresce

Então quando cessa a chuva

No cume volta a alegria

Pois volta a brilhar de novo

O sol que no cume ardia

O cume - Falcão

Neste Capítulo, nosso propósito é desenvolver as análises fonológica e discursiva das cadeias fônicas ambíguas presentes nas canções. Para tanto, inicialmente (seção 3.1.), expomos as cadeias fônicas que são objetos de estudo desta pesquisa. Em seguida, na seção 3.2., apresentamos o teste de percepção, pondo à vista as cadeias fônicas selecionadas por cada juiz, bem como a discussão dos dados. Na seção 3.3., estabelecemos alguns conceitos que se referem ao campo musical, com a contextualização dos dois intérpretes escolhidos para este trabalho, bem como do momento sócio-cultural em que as canções foram interpretadas. Posteriormente, na mesma seção, desenvolvemos a análise discursiva das canções, buscando

explicitar *vozes* que as constituem. Por fim, na seção 3.4., apresentamos um resumo dos principais pontos tratados neste Capítulo.

3.1. *Apresentação dos dados*

Nas quatro canções selecionadas para este trabalho existem alguns versos que apresentam uma cadeia fônica ambígua, a qual permite ser segmentada alternativamente, deixando, assim, expostas no mínimo duas possibilidades de sentido. A primeira cadeia fônica que analisamos é /kalisi/, presente na canção *Cálice*, interpretada por Chico Buarque e Milton Nascimento. Essa cadeia fônica é ambígua, pois, de acordo com sua segmentação, chega-se a *cálice*, taça utilizada na celebração católica para a consagração do vinho, e/ou a *cale-se*, ato imperativo para impor silêncio, do verbo “calar”. Resultam, assim, dessa ambigüidade, duas formas de segmentação dessa cadeia fônica: /# 'kalisi #/ e /# 'kali # si #/, respectivamente.

Já a segunda cadeia fônica que analisamos é /minina/, presente na canção *Você vai me seguir*, também interpretada por Chico Buarque. A segmentação dessa cadeia fônica pode nos levar a *me nina*, do verbo *ninar*, uma espécie de solicitação para que se faça alguém dormir, e/ou a *menina*, garota, resultando, assim, em duas formas de segmentação /# mi # 'nina #/ e /# mi'nina #/, respectivamente.

Na canção *Pagode russo*, interpretada por Zeca Baleiro, a cadeia fônica /kosaku/ pode levar a, no mínimo, três segmentações, a saber: (i) *cossaco*, soldado de cavalaria russo, (ii) *com o saco*, referindo-se a algum tipo de receptáculo, que pode ser um saco de papel, de pano, ou a um termo chulo do PB para se referir a testículos, e/ou (iii) *coça cu*, frase de baixo calão, que designa esfregar o ânus. Temos, deste modo, três formas de segmentação: /# ko'saku #/, /# ko # 'saku# / e /# 'kosa # 'ku #/, respectivamente.

A última cadeia fônica que analisamos é /jurasikiparki/, presente na canção *O parque de Juraci*, interpretada por Zeca Baleiro e Genival Lacerda. Essa cadeia fônica também pode ser segmentada de dois modos, realizando-se como: *Juraci, que parque*, como se alguém interpelasse Juraci a respeito de um parque e/ou *Jurassic Park*, nome de um filme hollywoodiano. Há, assim, o reconhecimento de duas segmentações distintas: /# jura'si # ki # 'parki #/ e /# ju'rasiki # 'parki #/, respectivamente.

Na próxima seção, com base no teste de percepção realizado por quatro juízes, analisaremos, de uma perspectiva fonológica, as cadeias fônicas em questão.

3.2. *Análise fonológica*

3.2.1. *O teste de percepção*

Nesta seção, apresentamos todas as segmentações que foram produzidas pelos juízes que fizeram o teste de audição. Primeiramente, expomos as letras das canções e, onde aparecem as cadeias fônicas ambíguas, substituímo-las pelas cadeias fônicas descritas pelos juízes nos testes. Observamos que algumas cadeias não foram escritas de acordo com as normas ortográficas do Português, mas decidimos manter a grafia, pois acreditamos que esses momentos sejam tentativas de os juízes demonstrarem a posição dos acentos nas palavras e/ou os sons que não lhes eram claros. As respostas dadas pelo juiz 1 são apresentadas na primeira coluna; pelo juiz 2, na segunda e, assim, sucessivamente para os juízes 3 e 4.

▪ **Canção Cálice**

	Juiz 1	Juiz 2	Juiz 3	Juiz 4
Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice

Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice
Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta

Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice
Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice
Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoadado eu permaneço atento
 Na arquibancada para a qualquer momento
 Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice
Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice
Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice

De muito gorda a porca já não anda
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, pai, abrir a porta
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade

Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice
Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice
Pai, afasta de mim	esse cálice esse cale-se	esse cálice	esse cálice	esse cálice

Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado
 Quero inventar o meu próprio pecado
 Quero morrer do meu próprio veneno
 Quero perder de vez tua cabeça
 Minha cabeça perder teu juízo

Quero cheirar fumaça de óleo diesel
 Me embriagar até que alguém me esqueça

▪ **Canção Você vai me seguir**

Você vai me seguir
 Aonde quer que eu vá
 Você vai me servir
 Você vai se curvar
 Você vai resistir
 Mas vai se acostumar
 Você vai me agredir
 Você vai me adorar
 Você vai me sorrir
 Você vai se enfeitar
 E vem me seduzir
 Me possuir, me infernizar
 Você vai me trair
 Você vem me beijar
 Você vai me cegar
 E eu vou consentir
 Você vai conseguir
 Enfim, me apunhalar
 Você vai me velar

Juiz 1	Juiz 2	Juiz 3	Juiz 4
E (1ª vez)	me inundar menina nina ninar me nina	me ninar menina nina	menina nina me nina
			me nina me ninar niná menina nina / mina

E (2ª vez)

me ninar	me ninar	menina	me ninar
menina	menina	nina	me niná
nina	nina		menina
mina / mima	mina		nina
ninar			mina
me mima			mima

▪ **Canção Pagode Russo**

Ontem sonhei

Que tava em Moscou

Dançando um pagode russo

Juiz 1	Juiz 2	Juiz 3	Juiz 4
--------	--------	--------	--------

Na boate

coça cu	cossacô	cossaco	cossacu
coçacul		co assacou	coça cu

Ontem sonhei

Que tava em Moscou

Dançando um pagode russo

Na boate

coça cu	cossacô	co assacou	cossacu
com saco			coça cu

Parecia até um frevo

Naquele cai ou não cai

Parecia até um frevo

Naquele vai ou não vai

Vem cá

moça	cossaco	cossaco	cossaco
moçá			
coçá			

coçá que moçá que coça cu coçá com	cossaco	cossaco	cossaco
---	---------	---------	---------

Dança agora

Na dança	coça coçaque do coça cu do cossaco	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	fica com saco fora fica com saco de fora	fica cossaco fora	ficar cossaco fora ficar co saco fora	ficá cossaco fora

Vem cá

coçá cossaco coça cu	cossaco	cossaco	cossaco
cossaco coçaque coça cu	cossaco	cossaco	cossaco

Dança agora

Na dança	do coça que do coçaque do cossaco do coça cu	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	fica com saco fora fica com saco de fora	fica cossaco fora	ficar cossaco fora ficar co saco fora	ficá cossaco fora

Vem cá

coçá	cossaco	cossaco	cossaco
cossaco coça que coça cu	cossaco	cossaco	cossaco

Dança agora

Na dança	do cossaco cossaco com saco coça cu	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	fica com saco fora fica com saco de fora	fica cossaco fora	ficar cossaco fora ficar co saco fora	ficá cossaco fora

Vem cá	coçá moça	cossaco	cossaco	cossaco
	cossaco coça cu	cossaco	cossaco	cossaco

Dança agora

Na dança	do cossaco do com saco do coça cu	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	fica com saco fora	fica cossaco fora	ficar cossaco fora	ficá cossaco fora

Ontem sonhei

Que tava em Moscou

Dançando um pagode russo

Na boate	coça cu cosacul	cossacô	co assacou	<i>Não preenchido</i>
----------	--------------------	---------	------------	-----------------------

Ontem sonhei

Que tava em Moscou

Dançando um pagode russo

Na boate	coça cu com saco	cossacô	co assacou	<i>Não preenchido</i>
----------	---------------------	---------	------------	-----------------------

Parecia até um frevo

Naquele cai ou não cai

Parecia até um frevo

Naquele vai ou não vai

Vem cá	moçá coçá	cossaco	cossaco	cossaco
--------	--------------	---------	---------	---------

moçá que coça que coça cu coçá com	cossaco	cossaco	cossaco
---	---------	---------	---------

Dança agora

Na dança	do coça cu do coçacu do cossaco	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	fica com saco fora fica coça cu fora ficá com saco fora	fica cossaco fora	fica cossaco fora fica co saco fora	fica cossaco fora

Vem cá

com saco coça coçá moçá	cossaco	cossaco	cossaco
moça com moça cu coça cu coça com	cossaco	cossaco	cossaco

Dança agora

Na dança	do coça cu do com saco do cossaco	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	fica com saco fora	fica cossaco fora	fica cossaco fora fica co saco fora	fica cossaco fora

Vem cá

moçá coçá com saco	cossaco	cossaco	cossaco
com saco coça cu	cossaco	cossaco	cossaco

Dança agora

Na dança	do coça cu	do cossaco	do cossaco	do cossaco
	do cossaco			
não	fica com saco fora	fica cossaco fora	fica com saco fora	fica cossaco fora
	fica coça cu fora			

Vem cá	moça	cossaco	cossaco	cossaco
	coçá			
	é com saco	cossaco	cossaco	cossaco
	é coça cu			
	cossaco			

Dança agora

Na dança	do coça cu	do cossaco	do cossaco	do cossaco
	do cossaco			
não	ficá com saco fora	fica cossaco fora	fica cossaco fora	fica cossaco fora

Ontem sonhei

Que tava em Moscou

Dançando um pagode russo

Na boate	coça cu	cossacô	co assacou	coça cu
----------	---------	---------	------------	---------

Ontem sonhei

Que tava em Moscou

Dançando um pagode russo

Na boate	coça cu	cossacô	co assacou	coça cu
	com saco			

Parecia até um frevo

Naquele cai ou não cai

Parecia até um frevo

Naquele vai ou não vai

Vem cá	coçaque	cossaco	cossaco	cossaco
	cossaco	cossaco	cossaco	cossaco
	com saco			
	coça cu			

Dança agora

Na dança	do cossaco do coça cu	do cossaco	do cossaco	<i>Não preenchido</i>
não	ficá coça cu fora fica com saco de fora	fica cossaco fora	fica cossaco fora fica co saco fora	fica cossaco fora

Vem cá

moça coçá	cossaco	cossaco	cossaco
coça cu cossacu	cossaco	cossaco	cossaco

Dança agora

Na dança	do coça cu do cossacu do com saco	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	fica com saco fora	fica cossaco fora	fica com saco fora	<i>Não preenchido</i>

Vem cá

coça	cossaco	cossaco	cossaco
cossaco coça cu	cossaco	cossaco	cossaco

Dança agora

Na dança	do coça cu do cossaco do com saco	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	ficá com saco fora ficá coça cu fora	fica cossaco fora	ficar cossaco fora	fica cossaco fora

Vem cá

coçá	cossaco	cossaco	cossaco
coça cu coçá que	cossaco	cossaco	cossaco

Dança agora

Na dança	do cossaco do coça cu	do cossaco	do cossaco	do cossaco
não	ficá coça cu fora fica com saco fora	fica cossaco fora	ficar co saco fora	fica cossaco fora

▪ **Canção O parque de juraci**

Juraci me convidou preu ir
 Num parque mais ela lá em birigui
 E eu vesti o meu terninho engomado
 Alisado alinhado para brincar com Juraci
 Já no caminho eu comi um churrasquinho de charque
 E um suco de sapoti
 E foi ficando divertido pra caramba
 Juraci dançando samba
 Enquanto eu lia o guarani
 Mas lá chegando eu tive o maior susto
 E tentei a todo custo então crer no que vi
 No lugar do parque um self-service por quilo
 Fiquei puto com aquilo
 E perguntei pra Juraci

Juiz 1	Juiz 2	Juiz 3	Juiz 4
jurassic park	juraci, que	juraci que	jurassique park
juraci que	parque	parque	park
parque	juraci, que	juraci que	juraci que
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	juraci que
	parque	parque	parque

É esse que eu nunca vi

jurassic park	juraci, que	juraci que	juraci que
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	
	parque	parque	

Juro por deus que eu quebrei o pau com juraci

jurassic park	juraci, que	juraci que	jurassique park
juraci que	parque	parque	park
parque	juraci, que	juraci que	juraci que
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	juraci que
	parque	parque	parque

É esse que eu nunca vi

jurassic park	juraci, que	juraci que	juraci, que
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	juraci
	parque	parque	
	juraci	juraci	

Juro por deus que odiei a juraci

Juraci me convidou preu ir

Num parque mais ela lá em birigui

E eu vesti o meu terninho engomado

Alisado alinhado para brincar com Juraci

Já no caminho eu comi um churrasquinho de charque

E um suco de sapoti

E foi ficando divertido pra caramba

Juraci dançando samba

Enquanto eu lia o guarani

Mas lá chegando eu tive o maior susto

E tentei a todo custo então crer no que vi

No lugar do parque um self-service por quilo

Fiquei puto com aquilo

E perguntei pra juraci

jurassic park	juraci, que	juraci que	juraci, que
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	juraci, que
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	juraci, que
	parque	parque	parque

É esse que eu nunca vi

jurassic park	juraci, que	juraci que	juraci, que
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	juraci, que
juraci	parque	parque	parque
	juraci	juraci	

Quebrei o pau fiquei de mal com juraci

juraci	que	juraci,	que	juraci	que	juraci	que
parque		parque		parque		parque	
juraci	que	juraci,	que	juraci	que	juraci	que
parque		parque		parque		parque	
juraci	que	juraci,	que	juraci	que	juraci	que
parque		parque		parque		parque	

É esse que eu nunca vi

jurassic park		juraci,	que	juraci	que	juraci	que
juraci	que	parque		parque		parque	
parque		juraci,	que	juraci,	que	juraci	que
juraci		parque		parque		parque	
		juraci		juraci			

Juro por deus que odiei a juraci

juraci	que	juraci,	que	juraci	que	jurassique	
parque		parque		parque		park	
juraci	que	juraci,	que	juraci	que	jurassiq park	
parque		parque		parque		juraci	que
juraci	que	juraci,	que	juraci	que	parque	
parque		parque		parque			

É esse que eu nunca vi

juraci	que	juraci,	que	juraci	que	jurassique	
parque		parque		parque		park	
jurassic park		juraci,	que	juraci	que	jurassique	
		parque		parque		park	
						juraci	que
						parque	

Quebrei o pau fiquei de mal com juraci

jurassic park		juraci,	que	juraci	que	jurassique	
juraci	que	parque		parque		park	
parque		juraci,	que	juraci	que	jurassique	
juraci	que	parque		parque		park	
parque		juraci,	que	juraci	que	juraci	que
		parque		parque		parque	

É esse que eu nunca vi

jurassic park	juraci, que	juraci que	jurassique
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	jurassique
juraci	parque	parque	park
	juraci	juraci	juraci que
			parque

Juro por deus que odiei a juraci

jurassic park	juraci, que	juraci que	jurassique
juraci que	parque	parque	park
parque	juraci, que	juraci que	jurassique
juraci que	parque	parque	park
parque	juraci, que	juraci que	jurassic parque
	parque	parque	juraci que
			parque

É esse que eu nunca vi

juraci que	juraci, que	juraci que	jurassique
parque	parque	parque	park
juraci que	juraci, que	juraci que	jurassique
parque	parque	parque	park
juraci	juraci	juraci	juraci que
			parque

Quebrei o pau fiquei de mal com juraci

jurassic park	juraci, que	juraci que	jurassique
juraci que	parque	parque	park
parque	juraci, que	juraci que	jurassiq park
juraci que	parque	parque	juraci que
parque	juraci, que	juraci que	parque
	parque	parque	

É esse que eu nunca vi

jurassic park	juraci, que	juraci que	juraci que
juraci que	parque	parque	parque
parque	juraci, que	juraci que	juraci que
juraci	parque	parque	parque
	juraci	juraci	juraci que
			parque

Juro por deus que odiei a juraci

3.2.2. *Análise e discussão*

Gostaríamos de salientar que realizamos uma análise qualitativa dos dados, e não quantitativa, pois, o que é relevante para nosso trabalho, não é o percentual de ocorrências de determinadas segmentações, mas sim a existência de, pelo menos, uma ocorrência. Não realizamos uma análise exaustiva de cada canção, mas somente das alterações de fronteiras de constituintes prosódicos. Assim, expomos primeiramente as cadeias fônicas ambíguas presentes nas canções, suas segmentações alternativas apresentadas nos testes pelos juízes e, posteriormente, exibimos as alterações de fronteiras que se apresentam em decorrência de tais segmentações.

Na canção *Cálice*, de acordo com os resultados do teste de percepção, a cadeia fônica /kalisi/ pode se realizar de duas formas: /# 'kalisi #/ e/ou /# 'kali # si#/. A primeira segmentação encontrada é *cálice*, na qual observamos uma palavra fonológica [cálice]_ω. No segundo caso, a cadeia fônica, ao ser segmentada, deixa de ser apenas uma palavra fonológica, e passa a configurar um grupo clítico [cale-se]_{GC}.

Já em *Você vai me seguir*, a cadeia fônica /minina/ permite (pelo menos) duas segmentações, a saber: /# mi'nina #/, /# mi # 'nina #/ e/ou /# mi # ni'na #/. De acordo com a primeira segmentação, temos apenas uma ω : [menina]_ω. Já na segunda segmentação, temos o GC: [me nina(r)]_{GC}, que é formado do clítico *me* e o verbo *ninar*, sendo que, neste caso, temos duas realizações, pois ocorre alteração na posição do acento, de modo que se apresentam duas formas do verbo: *nina*, forma de terceira pessoa do singular no presente do indicativo, e *ninar*, a forma do infinitivo do verbo. Além disso, um juiz também percebeu a cadeia /mi # inũ'da/ e dois juízes perceberam a cadeia /mi # 'mima/, além das cadeias /'mima/, /'nina/, /ni'na/ e /'mina/, que seriam as comutações de /minina/. Mas, como nosso objetivo é relacionar as segmentações alternativas de uma mesma cadeia fônica com as alterações de fronteiras

prosódicas, levaremos em conta apenas as várias segmentações da cadeia fônica “original”, ou seja, daquela presente na letra da canção: /minina/. Esse procedimento também será adotado para as demais canções em estudo.

Em *Pagode russo*, de acordo com os resultados do teste, a cadeia fônica /kosaku/ pode ser realizada das seguintes formas: /# ko'saku #/, /# ko # 'saku #/, /# 'kɔsa # 'ku #/, além de /# kosa'kul #/ e /# ko # asa'kou #/, e da comutação de /ko'saku/ por /ko'sa/, /'kɔsa/ /'mosa/, /mo'sa/. Além dessas segmentações e comutações, um dos juízes percebeu as seguintes cadeias fônicas: /# ko'sake #/, /# 'kosa # ke #/, /# ko'sa # kɔ #/, /# 'mosa # ke #/, /# 'mosa # kɔ #/ e /# 'mosa # 'ku #/. Considerando a primeira segmentação encontrada, temos a palavra fonológica [cossaco]_ω. Essa palavra pode ser realizada como /# ko'saku #/ ou /# ku'saku #/, sendo que na última opção haveria o alçamento da pretônica ‘o’ de *cossaco*. Há ainda a possibilidade de /#ku'saku #/ ser uma realização de *com o saco*. Nesse segundo caso, vários processos fonológicos ocorrem quando comparada uma realização de *com o saco*, como, por exemplo, /# kɔu # u # 'saku #/, com a realização /# ku'saku #/: ocorre sândi entre /kɔu/ e /u/ e queda da nasalidade de /kɔu/, de modo que ‘*com o saco*’ passa a ser homófona a ‘*cossaco*’. Admitindo essa análise, deixamos de ter uma ω [cossaco]_ω e passamos a ter um GC [com o saco]_{GC}.

Finalmente, em *O parque de Juraci*, a cadeia fônica /ʒurasikiparki/ apresentou-se, nos resultados do teste, segmentada de duas formas, a saber: /# ʒura'si # ki # 'parki #/ e/ou /# ʒu'rasiki # 'parki #/. Na primeira realização, temos uma frase entoacional (I) e uma frase fonológica (ϕ) que pertence a outra I, sendo que a primeira I é formada por uma ω e a ϕ por um GC, [[[jura'si]ω]ϕ]_I [[ki 'parki]_{GC}]ϕ. Na segunda realização, temos um único ϕ formado

por duas palavras fonológicas $[[ju'rasiki]\omega \text{ } ['parki]\omega]\phi$, deixando o GC de existir, pois o clítico se une à palavra que o antecede para formar uma ω .

Expostas as cadeias fônicas ambíguas e suas segmentações apresentadas no resultado do teste de percepção, passamos à análise fonológica.

As grades métricas que apresentamos abaixo nos permitem observar as proeminências das sílabas das cadeias sonoras ambíguas, sendo que, através destas grades, podemos também observar as possíveis segmentações e uma possível distribuição dessas proeminências relacionadas a cada segmentação encontrada.

No Quadro 01 abaixo, referente à cadeia fônica /kalisi/, queremos destacar que a distribuição métrica das sílabas é a mesma nas duas grades. Este fato nos mostra que, apesar das diferentes segmentações da mesma cadeia fônica, não existem pistas fônicas para que o falante/ouvinte identifique qual é a cadeia “ideal” para a canção.

	a. <i>cálice</i>	b. <i>cale-se</i>
Linha 2	*	*
Linha 1	*	*
Linha 0	* * *	* * *
	# ka.li.si #	# ka.li # si #

Quadro 01 – Grade métrica da cadeia fônica /kalisi/

O mesmo fato ocorre com a cadeia fônica /kusaku/. Apesar de a segmentação alternativa da cadeia fônica ser ambígua, não ocorre alteração na posição do acento. Observe o Quadro 02 abaixo:

	a. <i>cossaco</i>	b. <i>com o saco</i>
Linha 2	*	*
Linha 1	*	*
Linha 0	* * *	* * *
	# ku.sa.ku #	# ku # sa.ku #

Quadro 02 - Grade métrica da cadeia fônica /kusaku/

Com a cadeia fônica /minina/, ocorre mudança na posição do acento somente quando selecionada a forma infinitiva do verbo *ninar*, de acordo com o Quadro 03 abaixo:

	a. <i>menina</i>	b. <i>me nina</i>	c. <i>me nina(r)</i>
Linha 2	*	*	*
Linha 1	*	*	*
Linha 0	* * *	* * *	* * *
	# mi.ni.na #	# mi # ni.na #	# mi # ni.na #

Quadro 03 – Grade métrica da cadeia fônica /minina/

Já com a cadeia /ʒurasikiparki/, ocorre alteração na posição do acento com a segmentação alternativa. Observe o Quadro 04 abaixo:

	a. <i>Juraci</i>	a'. <i>que parque</i>	b. <i>Jurassic Park</i>
Linha 2	*	*	* *
Linha 1	*	*	* *
Linha 0	* * *	* * *	* * * * *
	# ju.ra.si #	# ki # par.ki #	# ju.ra.si.ki # par.ki #

Quadro 04 - Grade métrica da cadeia fônica /ʒurasikiparki/

Mas, se levarmos em consideração uma pronúncia “abrasileirada” de *Jurassic Park*, temos a mesma posição do acento que em (a), ou seja, o acento ocorreria em “si”. Assim, podemos levar em conta a mesma consideração feita às outras cadeias fônicas: apesar

das diferentes segmentações da mesma cadeia fônica, não há alteração na posição do acento e, portanto, não existem necessariamente pistas fônicas para que o falante/ouvinte identifique qual é a cadeia “ideal” para a canção. Veja o Quadro 05 abaixo:

	b. <i>Jurassic Park</i> (pronúncia americana)	c. <i>Jurassic Park</i> (pronúncia “abrasileirada”)
Linha 2	* *	* *
Linha 1	* *	* *
Linha 0	* * * * * * *	* * * * * * *
	# ju.ra.si.ki # par.ki #	# ju.ra.si.ki # par.ki #

Quadro 05 – Realizações possíveis da cadeia fônica /ʒurasikiparki/

Através das segmentações alternativas das cadeias fônicas ambíguas, além da manutenção e/ou alteração na posição do acento, ocorre também a alteração e/ou manutenção de fronteiras fonológicas. Assim, abaixo são apresentadas as alterações de fronteiras dos constituintes prosódicos derivadas das segmentações alternativas.

Com a segmentação da cadeia fônica /kalisi/, ocorre a alteração da fronteira de ω , portanto, deixamos de ter uma única ω em [cálice] ω e passamos a ter um GC em [cale-se] $_{GC}$, sendo que a fronteira de ϕ não se altera. Assim, ao relacionarmos essa ocorrência com aquela apresentada no Quadro 01 acima, podemos perceber que, apesar de não haver alteração na posição do acento, ocorre alteração na fronteira de constituinte prosódico.³⁸ Observe o Quadro 06:³⁹

a. *cálice* → [[afasta] ω [de mim] $_{GC}$] ϕ [[esse] ω [cálice] ω] ϕ

b. *cale-se* → [[afasta] ω [de mim] $_{GC}$] ϕ [[esse] ω [cale-se] $_{GC}$] ϕ

Quadro 06 – Fronteiras fonológicas da cadeia fônica /kalisi/

³⁸ A cor azul representa as fronteiras que se mantêm nas segmentações, já a vermelha, as fronteiras que se alteram.

³⁹ Não faremos uma análise exaustiva em constituintes prosódicos, mas somente apresentaremos as fronteiras dos domínios relevantes para nossa discussão.

A cadeia fônica /kusaku/ se assemelha à /kalisi/, pois, apesar da manutenção na posição do acento, ocorre a alteração de fronteira de constituintes prosódicos com sua segmentação. Admitindo essa análise, podemos afirmar que a sílaba pretônica /ku/, de /# ku'saku #/, é analisada no constituinte ω e, em /# ku # 'saku #/, a sílaba /ku/ não é analisada no constituinte ω , mas somente no constituinte GC. Deste modo, deixamos de ter uma única palavra fonológica [cossaco] ω e passamos a ter um grupo clítico [com o saco]_{GC}, assim como nas segmentações de /kalisi/. Observe o Quadro 07 abaixo:

4º verso

a. cossaco → [[na boate]_{GC} [cossaco] ω] ϕ

b. com saco → [[na boate]_{GC} [com saco]_{GC}] ϕ

9º verso

a. cossaco → [[[vem] ω [cá] ω] ϕ]_I [[[cossaco] ω] ϕ]_I

b. com saco → [[vem] ω [cá] ω] ϕ [[com o saco]_{GC}] ϕ

10º verso

a. cossaco → [[cossaco] ω] ϕ [[dança] ω] ϕ [[agora] ω] ϕ

b. cossaco → [[[cossaco] ω] ϕ]_I [[[dança] ω] ϕ [[agora] ω] ϕ]_I

c. com saco → [[com o saco]_{GC}] ϕ [[dança] ω] ϕ [[agora] ω] ϕ

11º verso

a. cossaco → [[na dança]_{GC}] ϕ [[[do]_C [cossaco] ω]_{GC}] ϕ

b. cossaco → [[na dança]_{GC} [[do]_C [cossaco] ω]_{GC}] ϕ

c. com saco → [[na dança]_{GC}] ϕ [[[do]_C [com]_C [saco] ω]_{GC}] ϕ

12º verso

a. cossaco → [[não] ω [fica(r)] ω] ϕ [[cossaco] ω] ϕ [[(de) fora]_{GC}] ϕ

b. cossaco → [[[não] ω [fica(r)] ω] ϕ]_I [[[cossaco] ω] ϕ]_I [[[(de) fora]_{GC}] ϕ]_I

c. com o saco → [[não] ω [fica(r)] ω] ϕ [[com o saco]_{GC}] ϕ [[(de) fora]_{GC}] ϕ

Se relacionarmos os 9º e 10º versos, podemos considerar “cossaco” como um vocativo, e, assim, passamos a ter uma I constituída de uma única ω [[cossaco] ω]_I, como indicado em (b) do 10º verso. Se também considerarmos o vocábulo “cossaco” como vocativo no 12º verso, observa-se a alteração de fronteira para I, como indicado em (b) do 12º verso.

Apesar de uma das possíveis segmentações da cadeia fônica /minina/ apresentar alteração na posição do acento, no que se refere às fronteiras de constituintes prosódicos, aquela é idêntica à /kalisi/ e /kusaku/, pois, nas segmentações em que não ocorre alteração na posição do acento (Quadro 03), ocorre alteração na fronteira de constituintes prosódicos. Observe o Quadro 08 abaixo:

- a. *me ninar* → [[vai] ω [me cobrir]_{GC}] ϕ [[[e]_C [me]_C [ninar] ω]_{GC}] ϕ [[[me]_C [ninar] ω]_{GC}] ϕ
 b. *me nina* → [[vai] ω [me cobrir]_{GC}] ϕ [[[e]_C [me]_C [nina] ω]_{GC}] ϕ]_I [[[me]_C [nina] ω]_{GC}] ϕ]_I
 c. *menina* → [[vai] ω [me cobrir]_{GC}] ϕ [[[e]_C [menina] ω]_{GC}] ϕ]_I [[[menina] ω] ϕ]_I

Quadro 08 - Fronteiras fonológicas da cadeia fônica /minina/

Na análise acima (Quadro 08), ocorre alteração na fronteira de ϕ nas ocorrências (b) e (c), pois consideramos a repetição da cadeia fônica /minina/ como um vocativo. Um ponto que difere essa ocorrência daquelas vistas para a cadeia fônica /kalisi/ é que, quando analisadas no constituinte GC, o clítico, na cadeia /kalisi/, apresenta-se em posição de ênclise e, em /minina/, em próclise, como também é o caso para a cadeia fônica /kusaku/.

Na cadeia fônica /ʒurasikiparki/, assim como ocorre alteração na posição do acento, ocorre também alteração na fronteira de constituintes prosódicos. Deste modo, na segmentação alternativa (a), a sílaba /ki/, que está em posição pré-tônica, ligada a /'parki/, comporta-se como forma independente da palavra, ou seja, um clítico. Já na segmentação que

se apresenta na letra da canção, em (b), comporta-se como uma sílaba pertencente a uma nova palavra fonológica /ju'rasiki/. Assim, a sílaba /ki/ comporta-se ora como parte da palavra, ora como clítico independente. Observe o Quadro 09 abaixo:

$$\begin{array}{ll} \text{a. /jura'si \# ki \# 'parki/} & \rightarrow \text{[[[jura'si]\omega]\phi]_I \text{ [[[ki]_C ['parki]\omega]_{GC}]\phi} \\ \text{b. /ju'rasiki \# 'parki/} & \rightarrow \text{[[ju'rasiki]\omega \quad ['parki]\omega \quad]\phi} \end{array}$$

Quadro 09 - Fronteiras fonológicas da cadeia fônica /ʒurasikiparki/

Com base nas análises apresentadas, podemos afirmar que não é o ritmo que vai definir a ambigüidade, mas sim a organização prosódica, pois não ocorre necessariamente a alteração na posição dos acentos quando da segmentação das cadeias fônicas, mas ocorre mudança na localização das fronteiras de constituintes prosódicos e também no tipo de fronteira prosódica, podendo ser a de palavra, a de grupo clítico, a de frase fonológica e também a de frase entoacional.⁴⁰

Podemos observar, mais especificamente, que, através das alterações de fronteiras de constituintes, ora o constituinte ω passa a GC, ora ocorre o inverso, o constituinte GC passa a ω . Percebemos, portanto, que, ao alterarmos fronteiras de GC/ ω , passamos a ter novas palavras fonológicas e/ou novos sentidos. Justificamos, assim, nossa opção ao assumirmos como relevante para o PB o constituinte grupo clítico, visto que as alterações de fronteiras nas segmentações analisadas perpassam o domínio deste constituinte.

A seguir, passamos a tratar da análise discursiva das cadeias fônicas ambíguas, buscando evidências a favor de uma concepção de linguagem heterogênea.

⁴⁰ Em alguns momentos, nos nossos dados, podemos considerar também o constituinte enunciado fonológico, mas não encontramos evidências relevantes para estender nossa análise até esse constituinte.

3.3. *Análise discursiva*

Com base na análise fonológica, propomos explicitar as diferentes *vozes* que podem ser percebidas no estudo das segmentações alternativas explicitadas, procurando argumentar a favor de uma concepção de linguagem heterogênea. Por essa razão, tomamos como base de análise a teoria polifônica de Bakhtin (2005) e a concepção de heterogeneidade formulada por Authier-Revuz (1990).

Acreditamos que, ao ocorrerem segmentações alternativas das cadeias fônicas e alterações das fronteiras fonológicas dessas mesmas cadeias nas canções, concomitantemente podem ser observadas diferentes possibilidades de sentidos destas palavras, mostrando-se, assim, o “jogo” da/na linguagem e na produção de sentido(s). A análise dessas cadeias fônicas nos dá pistas a respeito de diversas *vozes* e/ou discursos presentes nas canções analisadas neste trabalho. Desta forma, podemos considerar que, de acordo com a segmentação alternativa, remetemo-nos a formações discursivas distintas e verificamos sentidos diferentes em circulação.

Primeiramente, traçamos um quadro do contexto sócio-cultural em que cada canção foi produzida e/ou interpretada, para, posteriormente, discutirmos a análise discursiva.⁴¹

3.3.1. *A canção popular: estabelecendo conceitos*

Acreditamos ser necessária, primeiramente, a explicitação da escolha dos termos referentes ao estudo da canção brasileira. O termo *canção* é o primeiro que surge nesse contexto, pois: (i) pode suscitar a questão: por que *canção*, e não *música* popular brasileira?, e (ii) também desencadeia a explicitação de outros conceitos.

⁴¹ Nesta pesquisa, trabalharemos apenas com as interpretações das canções e, portanto, não discutiremos a noção de autoria.

A escolha do termo *canção*, em vez de *música*, foi feita a partir de Costa (2001), cuja tese é intitulada “A produção do discurso litero-musical brasileiro”. Com base nessa leitura, vimos a necessidade de utilizarmos um termo mais restrito, para designar um tipo de agrupamento de valores musicais, e um termo mais amplo, que não se confundisse com esse agrupamento. Escolhemos o termo *canção popular brasileira* para designar, portanto, um conjunto amplo de estilos, gêneros etc. existentes no Brasil e *MPB* para designar um agrupamento de valores dentro da *canção popular brasileira*.

O que estamos chamando de *canção popular brasileira* é o que normalmente se chama de MPB, ou seja, Música Popular Brasileira; mas optamos pelo termo *canção* por dois motivos, a saber: (i) para que essa designação mais ampla não se confundisse com o movimento designado MPB, como dito anteriormente, e (ii) pelo fato de que *música* é um termo amplo demais, que contempla qualquer composição musical, já *canção* possui melodia e letra. Quanto ao conceito de *popular*, não acreditamos que o tipo de música que se coloca sob esse rótulo o seja realmente, no sentido do termo previsto em dicionário, como: “popular: 1. Do, ou próprio do povo; 2. Feito para o povo; 3. Agradável ao povo; que tem as simpatias dele” (HOLANDA FERREIRA, 1999, Ed. Eletrônica). Utilizaremos “popular” aqui para diferenciar a *canção* apresentada neste trabalho da *canção erudita*.

3.3.1.1. Seguindo no trem do tempo: os caminhos da *canção popular brasileira*

No caminho que percorreremos para explicitar alguns passos da *canção popular brasileira*, será inevitável estabelecermos alguns “rótulos”, os quais, segundo Costa (2001), a *canção* rejeita a qualquer custo, sendo essa rejeição uma forma de afirmação de sua

liberdade⁴². Mas esses rótulos nos permitirão perceber algumas vertentes que se apresentaram como mais expressivas na história da canção popular brasileira.

Segundo Costa (2001), os referidos rótulos marcam alguns posicionamentos dentro da canção popular brasileira. Tais posicionamentos, de acordo com o autor, seriam “momentos de um percurso (...), [e não] um enquadramento de uma vez por todas dos sujeitos”, e marcariam também momentos historicamente datados (COSTA, 2001, p.167). Podemos identificar, segundo o autor, cinco formas de posicionamento, a saber: (i) *movimentos estético-ideológicos*, como a Bossa Nova, a Canção de Protesto, o Tropicalismo etc.; (ii) *agrupamentos de caráter regional* (mineiros, cearenses etc.); (iii) *agrupamentos em torno de temáticas* (românticos, mangue beat etc.); (iv) *agrupamentos em torno do gênero musical*, tal com os forrozeiros, sambistas etc.; e, finalmente, (v) *agrupamentos em torno de valores relativos à tradição*, como o pop, a MPB moderna, a MPB tradicional etc.

Essas formas, de acordo com Costa (2001), normalmente se entrecruzam, cada uma implicando em uma prática discursiva que supõe um modo de cantar, de compor, de tocar etc. Como não é nosso objetivo descrever a história da canção brasileira, mas sim analisar algumas canções populares, ater-nos-emos apenas aos aspectos que acreditamos serem relevantes para nosso trabalho, estejam esses inseridos em movimentos ou em agrupamentos. Procuraremos dar mais relevo às principais características de alguns movimentos e agrupamentos que acreditamos serem mais expressivos na história da canção brasileira, visto acreditarmos que a MPB, atualmente, é um apanhado geral das características de todos os movimentos e agrupamentos que a antecederam.

⁴² Entende-se “liberdade” no sentido de se poder misturar ritmos, gêneros, instrumentos etc.

3.3.1.2. *Da Bossa Nova à “Nova” MPB: Chico Buarque e Zeca Baleiro*

Segundo Brito (1978), nas décadas de 40, 50 e 60, os gêneros musicais mais cultivados na canção popular brasileira foram o samba “rasgado”, o samba-canção, a marchinha e a valsa. A Bossa Nova, de acordo com Wisnik (1987, p.121), “criou a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular [canção popular]: o romantismo de massas que hoje chamamos de ‘brega’ (...) e a música ‘intelectualizada’, marcada por influências literárias e eruditas (...)”.⁴³

A Bossa Nova sofreu influências, de acordo com Brito (1978, p. 18), na estrutura e no modo de interpretação, de manifestações musicais estrangeiras, mais especificamente do *jazz* e do *be-bop* (uma outra forma de *jazz*). Alguns dos intérpretes que, na época, apresentavam tais influências, funcionando como prenúncio da Bossa Nova, eram Dick Farney e Lúcio Alves. Com os caminhos abertos por esses e por outros inovadores, a Bossa Nova foi se firmar como movimento musical bem estabelecido por volta de 1958.

De acordo com Brito (1978), quando a Bossa Nova passa de influenciada a influenciadora do *jazz*, fatores políticos brasileiros causam uma interrupção brusca no movimento musical. Os golpes políticos ocorridos no Brasil, de acordo com o autor, causaram modificações também no setor artístico. Passaram a surgir, dentro do movimento, reações contrárias à inocência das letras, aflorando a temática do Nordeste como representante do desajuste social. Junto com a tematização da justiça social e da reforma agrária, segundo Wisnik (1987), surgiu a certeza do despertar de um horizonte redentor, o qual continha a promessa da felicidade popular: nascia a Canção de Protesto.

O movimento Canção de Protesto, segundo Costa (2001), foi idealizado por participantes do movimento Bossa Nova que estavam insatisfeitos com o fato de que a canção bossa novística estava se tornando produto de exportação, alienada, cega para os problemas

⁴³ Chamaremos de Canção Tradicional todo tipo de canção produzida antes da Bossa Nova.

sociais do país. Engajaram-se nesse projeto também, segundo o autor, os estudantes e intelectuais da classe média, influenciados por idéias marxistas, os quais eram ligados à produção cultural, os quais se colocavam ao lado dos camponeses e dos habitantes das periferias urbanas. De acordo com Costa (2001, p.181-182),

aparentemente, o movimento da canção de protesto tem como tônica o conteúdo das letras nas canções. Na verdade, é a ação performativa da canção (o protesto) que é acentuada. Assim, ele não vai buscar em qualquer estilo musical a realização dessa ação. Com efeito, o movimento se caracteriza pelo resgate ou estilização de gêneros e estilos musicais regionais e populares, como o samba de morro (...), a moda de viola (...), a guarânia (...) e a toada (...).

Mas, assim como o estilo não pode ser qualquer um, segundo Costa (2001), os temas recorrentes nesse movimento também eram específicos: justiça ou injustiça social; reforma agrária; lutas históricas, como as dos negros escravizados; conscientização; coragem; fraternidade e liberdade. O tema central poderia ser identificado como a esperança de um dia melhor que virá no futuro. É nesse contexto sócio-cultural que se enquadram as canções de Chico Buarque analisadas neste trabalho.

Juntamente com a vertente do protesto, de acordo com Mendes (1978), uma nova etapa emergia na canção popular brasileira por meio da recriação dos elementos folclóricos em termos atuais: era a Tropicália. Para os tropicalistas, segundo Wisnik (1987, p.122), a Canção de Protesto trazia o anúncio do novo dia através de uma visão purista da cultura, em que os elementos musicais deveriam ser portadores da essência nacional, e a Tropicália teria vindo para denunciar essa “pretensão à pureza (...), fazendo um corte da cultura brasileira em que ela aparece como foco de choques entre o artesanal e o industrial, o acústico e o elétrico, o urbano, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria”.

Diferentemente da canção popular brasileira apresentada até aquele momento, Wisnik (1987) explica que o movimento Tropicalista lançou mão de instrumentos elétricos e

de efeitos especiais, mas não abandonou os instrumentos tradicionais, mesclando-os com os modernos. A tropicália adota da Bossa Nova o desprezo pelos virtuosismos da Canção Tradicional, mas também adota o canto “rasgado” do pop-rock americano. Não privilegiando nenhum gênero específico, esse movimento vai do bolero e rumba ao rock’n’roll, passando pelo baião e pela marchinha.

Até o momento, apresentamos três dos movimentos que consideramos mais representativos para este trabalho, a saber: a Bossa Nova, a Canção de Protesto e a Tropicália. A partir deste momento, passaremos a expor um posicionamento que, segundo Costa (2001), é o que mais se aproxima da “autêntica” canção popular brasileira, muitas vezes com ela se confundindo, e que foi gerado a partir desses movimentos da década de 60, em especial da Bossa Nova. Por esse motivo, convencionamos anteriormente que a referência a esse posicionamento seria feita através da sigla MPB, enquanto que o conjunto maior, que engloba todos os movimentos e posicionamentos musicais, seria denominado canção popular brasileira.

De acordo com Costa (2001), após o período dos movimentos ser encerrado, vários cantores e compositores ingressaram no posicionamento MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ronaldo Bastos, Maria Bethânia, Gal Costa, Leila Pinheiro, Miúcha, entre outros. Uma das características desse posicionamento, segundo o autor, é a rejeição à influência, ou excesso de influência, da música estrangeira, pois os que se dizem pertencentes à MPB se apegam aos valores nacionais, procurando construir um conceito de brasilidade. Os adeptos da MPB, de acordo com Costa (2001), procuram transitar por várias realidades regionais, não se vinculando a nenhuma região brasileira em especial, bem como pelo panorama étnico brasileiro, explorando as realidades sociais tanto do campo quanto da cidade; tanto da mulher quanto do homem; tanto das classes médias quanto do proletariado.

Segundo Costa (2001, p.323),

é da capacidade de poder transitar por realidades tão dispares, apenas pelo poder da imaginação criativa, que os praticantes da MPB se orgulham. Noutras palavras, poder ser passista de escola de samba, lavrador, índio (...), sem deixar de ser músico; poder ser forrozeiro, sambista (...), sem ser exclusivamente nenhum desses personagens; (...) poderes proporcionados pela imaginação que a canção brasileira exige e propicia, eis o investimento a que o cancionista da MPB se dedica.

Para Costa (2001, p.326), a MPB procura contemplar o máximo possível de gêneros presentes na canção brasileira, mesmo que eles não sejam “genuinamente” brasileiros, “como uma forma de contemplar a heterogeneidade da qual ela se pretende representante”. Mas, segundo o autor, apesar desta heterogeneidade, a MPB elege como núcleo rítmico central de seu posicionamento os “sambas contidos”, os boleros, as modinhas, as marchinhas e as valsas estilizados.

Esse posicionamento, segundo Costa (2001, p.327), “parece investir na imagem do cidadão brasileiro (...), nem rico nem muito pobre, consciente da realidade nacional. [Com isso], (...) a MPB pretende-se atenta à realidade nacional, sempre procurando integrar valores que, a seu ver, fazem parte de seu ideal de brasilidade (...)”. Pode-se perceber, ainda segundo Costa (2001), um ponto de vista ideológico esquerdista nesse posicionamento, pois, ao mesmo tempo em que luta contra as desigualdades sociais e econômicas, canta a defesa da ecologia e os movimentos reivindicatórios políticos e econômicos.

Desse modo, podemos dizer que a canção popular é “o meio e a mensagem do Brasil, (...), [que] soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria” (WISNIK, 1987, p.123).

Das quatro canções analisadas neste trabalho, duas foram interpretadas por Chico Buarque na década de 70, a saber: *Cálice* (Anexo IA), em 1978, e *Você vai me seguir* (Anexo IB), em 1976. Naquele período, segundo Ridenti (2000), o país passava por um turbulento regime ditatorial militar, no qual a repressão estava presente em todos os meios culturais. Portanto, foram naquelas circunstâncias - naquelas condições de produção -, que essas canções foram interpretadas.

Em 1968, é instaurado o AI5 (Ato Institucional nº 5), chamado de “golpe dentro do golpe”, no qual se tornaram freqüentes prisões, torturas, censura extrema e exílios. De acordo com Ridenti (2000), naquela época foram presos, cassados, torturados e exilados inúmeros intelectuais, políticos e artistas. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, e, por muito tempo, não foram toleradas quaisquer formas de oposição ao governo. Era a época do *slogan* oficial: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou, segundo Menezes (1982), “Brasil, ame-o ou morra”.

Menezes (1982) observa que, em 1970, Chico Buarque abandona em suas canções o lirismo nostálgico, saudosista, e intensifica as suas críticas sociais, desenvolvendo também o veio utópico de sua poética. Como exemplo daquele período, podemos citar, segundo Ridenti (2000), a canção *O que será*, a qual une a utopia da libertação política à amorosa e à erótica, o que é uma característica do trabalho de Chico: a ligação entre os planos pessoal e social, afetivo e histórico, sexual e político.

Segundo Menezes (1982), na confluência entre a vertente utópica e a vertente crítica, as canções de protesto são um documento sensível de seu tempo. A autora cita quatro canções como exemplo daquela época, afirmando que são as mais significativas: *Apesar de você* (1970), *Deus lhe pague* (1971), *Quando o carnaval chegar* (1972) e, em parceria com Gilberto Gil, *Cálice* (1973). Essas canções foram compostas, de acordo com Menezes (1982, p.37), nos quatro piores anos em matéria de repressão e censura, sendo possível nelas verificar

“a existência de uma ‘semântica de repressão’, de uma ‘sintaxe de repressão’; examinar como, introjetada, a repressão se torna elemento estrutural das canções”. Os artistas daquela época foram obrigados, para que não fossem considerados “de esquerda” (comunistas), ou para que suas obras não fossem censuradas, a trabalhar a linguagem de uma forma “dissimulada”, ou seja, o discurso pretendido estava nas entrelinhas. Foi naquele contexto, de discursos políticos dissimulados por palavras de amor, que Chico Buarque também interpretou a canção *Você vai me seguir*, dois anos antes de *Cálice*.

Assim como com Chico Buarque, se levarmos em conta os movimentos e posicionamentos presentes na canção popular brasileira, podemos posicionar Zeca Baleiro no âmbito do que foi definido por MPB. Essa afirmação pode ser corroborada mediante a análise de duas canções do artista, a saber: (i) *Pagode Russo* e (ii) *O parque de Juraci*, ambas interpretadas em 1999. Essas canções retomam algumas características, apresentadas acima, da MPB, como: (i) a rejeição à influência, ou ao excesso de influência, de tudo o que é visto como estrangeiro, procurando apegar-se aos valores considerados nacionais, e (ii) a procura por contemplar o máximo possível de gêneros presentes na canção brasileira, mesmo que eles não sejam “genuinamente” brasileiros.

Apesar de incluirmos Zeca Baleiro no que definimos por MPB, acreditamos que se trate de uma “nova” MPB, uma MPB “diferente” daquela em que Chico Buarque se enquadra após a Canção de Protesto. Além das características apresentadas acima, que nos permitem posicionar Zeca Baleiro na MPB, este intérprete também apresenta alguns aspectos do Tropicalismo, como o uso de instrumentos elétricos e de efeitos especiais mesclados com instrumentos tradicionais nacionais. Assim, acreditamos que Zeca Baleiro seja um representante de uma “nova” MPB, uma MPB atual, que só foi possível através da mistura heterogênea de vários gêneros e movimentos musicais anteriores.

Caracterizadas as canções que são objeto de nossa análise, passamos a tratar dos resultados do teste de percepção na próxima seção.

3.3.2. O teste de percepção

Na segunda parte do teste de percepção, foi solicitado aos juízes que dessem seu parecer sobre o sentido de cada canção. Não apresentaremos aqui os sentidos identificados por cada juiz, pois não lhes foi solicitado que realizassem uma análise complexa de cada canção, mas salientamos que cada juiz identificou mais de um sentido para cada canção. Apesar de nem todos os sentidos apresentados coincidirem entre si no julgamento de todos os juízes, as possibilidades de segmentações alternativas lhes “permitiram” (ou “obrigaram”) perceber a construção de mais de um sentido nos textos das canções.

Apresentamos na próxima seção (3.3.3) a análise discursiva de cada canção realizada por nós. Gostaríamos de salientar que, em alguns momentos, as análises de alguns juízes coincidiram com a nossa.

3.3.3. Análise e discussão

A primeira canção que analisamos nesta seção é *Cálice*, a qual foi interpretada em 1978 por Chico Buarque e Milton Nascimento. Nessa canção, como dito na seção anterior (3.1.), à cadeia fônica /kalisi/ estão associadas duas segmentações: *cálice* e *cale-se*.

A cadeia fônica que se apresenta no título da canção, *Cálice*, remete-nos a um discurso religioso através de vários indícios que podem ser observados tanto na letra quanto na melodia da canção. O termo “cálice” pode significar tanto um “copo com pé, de pequena dimensão, para vinhos, licores e/ou outras bebidas”, quanto um “vaso empregado na missa

para a consagração do vinho” (HOLANDA FERREIRA, 1999, Ed. Eletrônica). Esta segunda definição nos remete aos ritos católicos, no momento da eucaristia, que é “um dos sete sacramentos da Igreja Católica, no qual, segundo a crença, Jesus Cristo se acha presente, sob as aparências do pão e do vinho, com seu corpo, sangue, alma e divindade” (HOLANDA FERREIRA, 1999, Ed. Eletrônica).

Um outro indício do discurso religioso é o início da interpretação da canção, no qual existe um coro de vozes que remete aos coros presentes em missas católicas. Ainda no início da canção, a primeira estrofe, que é também seu refrão, é interpretada em uma velocidade lenta, em baixo volume, que se assemelha a uma súplica, em dois sentidos: (i) o de pedido, oração ou prece, como aquela feita por Jesus Cristo quando crucificado e (ii) o de implorar para que realmente seja afastado de si um cálice cheio de sangue.

O primeiro sentido pode ser corroborado pelas passagens bíblicas escritas por Marcos e Lucas. Tanto Marcos, no Capítulo 14, quanto Lucas, no Capítulo 22, referem-se ao momento, após a Santa Ceia, em que Jesus e seus 12 apóstolos vão a um lugar chamado Getsêmani e, nesse lugar, Jesus é preso devido à traição de Judas Iscariotes. Marcos, no versículo 36, e Lucas, no versículo 42, apresentam o momento em que Jesus ora a Deus, na iminência de sua crucificação, solicitando ao Pai que o auxilie nesse momento de sofrimento:

E disse: Aba, Pai, todas *as coisas* te *são* possíveis; afasta de mim este cálice; não seja, porém, o que eu quero, mas o que tu *queres*. (MARCOS, 14:36).

Jesus Cristo se refere, assim, ao cálice, como o sofrimento da crucificação. Jesus pede que o Pai afaste de si o cálice, a crucificação, mas, se for a vontade do Pai que ele seja crucificado, que passe, então, por esse martírio, pois ele se resigna à vontade de seu Pai. Tal sofrimento e angústia podem, também, significar uma metáfora das angústias e sofrimentos vividos pelos Homens diante dos sofrimentos da vida.

Já o segundo sentido também presente na canção, em nossa análise, representaria uma revolta do eu lírico contra algo que o reprime, que não o permite falar. Esse fato pode ser corroborado com a análise da letra da canção e, em alguns momentos, com a relação estabelecida entre os elementos lingüísticos e os instrumentos musicais que estão presentes nessa interpretação da canção.⁴⁴

A primeira estrofe, que se repete como refrão da canção, não dispõe de instrumentos musicais, e, na interpretação que selecionamos, Chico Buarque e Milton Nascimento cantam um verso de cada vez, alternadamente, sem sobreposição de vozes, como se cada voz estivesse sozinha. Nessa leitura, devemos considerar como se o eu lírico estivesse implorando, pedindo, para que o sangue, presente no cálice, fosse afastado de si.

1ª estrofe

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Durante as segunda e a terceira estrofes, abaixo transcritas, o eu lírico mantém a velocidade de fala lenta e o volume baixo, como na primeira, mas, na terceira, começa a dar sinais de que seu posicionamento pode não ser apenas religioso. Isto pode ser percebido no fato de que o tipo de texto poético apresentado projeta uma estrutura de rimas e dessa projeção se constrói uma expectativa que não é atendida, mas, sim, rompida. Ou seja, considerando a 3ª estrofe, esperamos que no 4º verso apareça uma palavra para rimar com “outra”, mas a ocorrência de “bruta” nesse lugar desloca o leitor/ouvinte, obrigando-o a voltar ao 2º verso onde ocorre “outra” e a buscar, pela estrutura da rima “-uta”, uma outra palavra que estabeleça relação de sentido possível. Poderá estabelecer uma relação de oposição entre

⁴⁴ É importante salientar que nossa análise das canções se baseia em elementos lingüísticos, sendo, em alguns momentos, suscitados elementos musicais como auxiliares.

“filho da santa” e “filho da pecadora”, ou “filho da puta”, rimando, assim, “puta” com “bruta”.

2ª estrofe

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta

3ª estrofe

De que me vale ser filho da santa	1º Verso
Melhor seria ser filho da <u>outra</u>	2º Verso
Outra realidade menos morta	3º Verso
Tanta mentira, tanta força <u>bruta</u>	4º Verso

Na quarta estrofe (refrão), podemos perceber que os intérpretes aumentam a velocidade de fala e o volume, imprimindo nesse momento uma agressividade que não se percebia nos versos anteriores e, o que antes parecia uma súplica, agora parece se tornar um pedido mais proeminente. Além disso, há agora uma sobreposição de vozes, na qual Chico Buarque e Milton Nascimento cantam determinados versos juntos, o que não se dá na primeira estrofe.

Da quinta à sétima estrofe, é possível perceber uma velocidade de voz mais rápida do que nas três primeiras, como se a indignação que começa a surgir na quarta estrofe passasse a influenciar o restante da canção. Na quinta e sexta estrofes, também é possível observar uma lamentação, um desgosto do eu lírico pela situação vivida, pois vários elementos lexicais remetem-nos à sensação de medo, angústia, como *eu me dano, grito desumano, me atordoa, monstro da lagoa* etc. Observe abaixo:

5ª estrofe

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado

6ª estrofe

Esse silêncio todo me atordoa
Atordoadado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Na sétima estrofe (refrão), cuja ocorrência marca a metade da canção, mantém-se uma velocidade de fala mais rápida e há aumento do volume, e, no final dos três primeiros versos, há uma mudança de tessitura, que parece pontuar o termo *cálice*. O que antes parecia uma rogativa, e depois um pedido, parece tornar-se uma ordem.

Na oitava estrofe, uma certa revolta é marcada pela característica de denúncia que ela apresenta, pois, no final dos primeiro e quarto versos, um coro de vozes diz *cale-se*.⁴⁵ Isto parece tornar evidente que se trata de uma ordem para que o eu lírico fique em silêncio. Acreditamos, embasados na concepção de heterogeneidade mostrada marcada de Authier-Revuz (1990), discutida no Capítulo 2, que esse ponto marca a instauração de um diálogo mostrado e marcado entre a *voz* do eu lírico e a *voz* da ditadura militar.

Além disso, o primeiro e o segundo versos da oitava estrofe podem ser reconhecidos como provérbios populares. O dito da sabedoria popular implica que não se pode fazer nada para mudar a situação, deixando implícito, portanto, que o eu lírico deve calar-se e conformar-se com sua situação. Esse sentido pode ser corroborado pelos versos das 8ª e 9ª estrofes, apresentadas abaixo:

⁴⁵ Esse discurso da “revolta” não está presente apenas na oitava estrofe, mas sim mais explícita nela. Ele se apresenta em toda a cação e, por esse motivo, um dos juízes registrou “cale-se” (imperativo) logo na primeira estrofe.

8ª estrofeDe muita gorda a porca já não anda 1º versoDe muito usada a faca já não corta 2º verso

Como é difícil, pai, abrir a porta

Essa palavra presa na garganta

9ª estrofe

Esse pileque homérico no mundo

De que adianta ter boa vontade

Mesmo calado o peito, resta a cuca

Dos bêbados do centro da cidade



Na décima estrofe (refrão), há uma união total das vozes dos intérpretes, pois Chico Buarque e Milton Nascimento interpretam todos os versos da estrofe juntos.

Podemos analisar também o vocativo “Pai”, que aparece em toda a canção, na estrofe, pois o vocábulo “Pai” evoca a figura paterna, daquele que protege e, na canção, pode ser referir tanto à (i) figura de Deus – que é pai de Jesus (o que nos remeteria ao primeiro sentido apresentado, um discurso religioso) quanto à (ii) figura do Estado, o qual deveria zelar pelo indivíduo (o que nos remeteria a um discurso político), mas não o faz, por ser repressor.

Nas duas últimas estrofes, retomadas abaixo, é dito no final de todos os versos *cálice* e/ou *cale-se* por um coro de vozes. Na décima segunda estrofe, a partir do segundo verso, os instrumentos musicais são silenciados, ouvindo-se apenas a voz de Chico Buarque.

11ª estrofeTalvez o mundo não seja pequenoNem seja a vida um fato consumadoQuero inventar o meu próprio pecadoQuero morrer do meu próprio veneno

Dúvida

Discurso religioso e político

12ª estrofeQuero perder de vez tua cabeçaMinha cabeça perder teu juízoQuero cheirar fumaça de óleo dieselMe embriagar até que alguém me esqueça

Oposição eu / outro

Nos dois primeiros versos da 11ª estrofe, podemos observar, através de itens lexicais, como “talvez”, uma certa dúvida, incerteza existencial sobre as angústias comentadas nos versos precedentes. Já os dois últimos versos da mesma estrofe fazem remissão tanto à liturgia católica, como “pecado”, quanto ao discurso sobre a vontade do indivíduo sobre a do Estado, sendo que a referência a esse segundo discurso se estende até a 12ª estrofe (Quero inventar, Quero morrer, Quero perder, Quero cheirar).

Podemos perceber, embasados no conceito de polifonia de Bakhtin (2005), que existe uma *voz* que reprime o eu lírico, que não o deixa falar, *voz* que pode ser reconhecida na canção pelo coro de vozes masculinas, representativas da figura masculina, do poder da ditadura militar. Por meio da segmentação *cale-se*, da cadeia fônica /kalisi/, observamos a presença de, pelo menos, três *vozes* no texto, pois, além das *vozes* já comentas, a *voz* do eu lírico pode ser também a *voz* de toda a sociedade, que clamava por liberdade de expressão.

Em nossa interpretação, o tema principal dessa canção é o silenciamento, sendo que as duas segmentações a que a cadeia fônica está associada põem em relevo esse tema. Pois o silenciamento pode se referir tanto ao primeiro sentido apresentado, vinculado ao discurso religioso, se levarmos em conta o silêncio existente na igreja, para reflexão pessoal diante Deus, quanto ao segundo sentido, associado ao discurso político, se levarmos em conta que, durante a ditadura militar, não era permitido falar, pronunciar-se, exercer a liberdade de expressão. Destarte, acreditamos que os dois sentidos, tanto o religioso quanto o político, coexistem na canção, não sendo possível selecionar um ou outro como o mais relevante ou principal. Um discurso pode estar menos enfatizado em um dado momento, mas nunca ausente.

A canção *Você vai me seguir*, interpretada por Chico Buarque em 1976, também permite, ao menos, duas segmentações da cadeia fônica /minina/: *me nina(r)* e *menina*, como discutido na seção anterior (3.2.2). Acreditamos que há, pelo menos, duas *vozes* no discurso:

(i) uma voz que solicita que alguém venha *niná-la* (*me nina(r)*) e outra que (ii) chama por uma *menina*, que pode ser tanto uma criança do sexo feminino, uma garota, quanto uma mulher nova e/ou solteira.

Se considerarmos o texto como referência a uma relação amorosa, o substantivo *menina* pode se referir a uma mulher desequilibrada, ciumenta, que atormenta, e, ao mesmo tempo, agrada seu parceiro amoroso. Mas, dadas as condições sócio-históricas de produção da canção, pode-se pensar no verbo *ninar* como uma tentativa de a ditadura militar *silenciar para sempre* a população.

Em uma primeira leitura, o texto da canção parece tratar de uma relação amorosa, em que o amor e o ódio se (con)fundem. Essa afirmação pode ser embasada se levarmos em consideração a relação antagônica entre os verbos empregados, como apresentado abaixo:

Você vai <u>resistir</u>	}	<u>Amor</u>
Mas vai se <u>acostumar</u>		
Você vai me <u>agredir</u>		vs.
Você vai me <u>adorar</u>		<u>Ódio</u>
Você vai me <u>trair</u>		
Você vem me <u>beijar</u>		

Se levarmos em consideração a segmentação *menina*, podemos perceber que esse “você” é a tal “menina” a que o eu lírico se refere, com a qual mantém uma relação tensa de ora dominado, ora dominador, como exemplificam os versos abaixo:

E vem me seduzir	}	Dominado
Me possuir, me infernizar		
Você vai me servir		vs.
Você vai se curvar		Dominador

Essa menina poderia ser *Nina*, nome de mulher que também é percebido na interpretação da cadeia fônica /minina/, excluindo-se a sílaba /mi/. Mas, se levarmos em consideração os três últimos versos da canção, há a possibilidade de vislumbrar mais de um discurso, pois o verbo *velar* pode significar tanto passar a noite junto à cabeceira de um doente, para tratar ou cuidar dele, quanto passar a noite ao pé de um morto.

Você vai me <u>velar</u>	}	▪ Velar: passar a noite à cabeceira de um doente. ▪ Velar: passar a noite ao pé de um morto
Chorar, vai me cobrir		
E me ninar		

Deste modo, se considerarmos a segmentação *menina* e o verbo *velar* com o sentido de “cuidar”, o discurso amoroso que surge é aquele apresentado acima. Mas, se considerarmos a segmentação *me ninar*, no sentido de dormir para sempre, repousar eternamente, e o verbo *velar* no sentido de passar a noite ao pé de um morto, o texto passa a tematizar também uma cena de morte e, nessa interpretação, um outro discurso perpassa também a canção.

Neste último caso, o “você” deixa de ser referir à *menina Nina* e passa a se referir, ora à personificação da *voz* da ditadura militar, ora à *voz* do eu lírico a ela se referindo. Essas leituras podem ser sustentadas se observarmos, novamente, os verbos que compõem o texto, os quais também caracterizam o campo semântico de um discurso repressor:

Você vai se <u>curvar</u>	}	Voz da ditadura militar se referindo ao eu lírico
Você vai <u>resistir</u>		
Mas vai se <u>acostumar</u>		
Você vai <u>me seguir</u>	}	Voz do eu lírico se referindo à ditadura militar
Você vai <u>me agredir</u>		
E vem <u>me seduzir</u>		
<u>Me possuir</u> , <u>me infernizar</u>		

Um fato que corrobora essa leitura é a presença de um coro de vozes graves masculinas na repetição da canção, como se esse coro personificasse a *voz* da ditadura militar, assim como em *Cálice*. Outro fato que torna pertinente essa leitura é a repetição final, por Chico Buarque, do último verso da canção, onde o cantor aumenta a intensidade e muda a tessitura do trecho, imprimindo à canção um tom de desespero e angústia.

Com base no que apresentamos, pode-se observar a presença de duas *vozes* (BAKHTIN, 2005) e dois discursos no texto, ao mesmo tempo que “menina” e “me nina” se entrecruzam como possibilidades de segmentação de uma mesma cadeia fônica que veicula, no mínimo, duas *vozes*. Essas duas *vozes* e discursos poderiam ser vistos como a presença de duas *vozes* que se alternam no discurso do sujeito e a presença de outro discurso no discurso desse sujeito. Fundados em Possenti (1995), avaliamos que essas alternativas, embora sejam comumente confundidas, não podem ser dadas simplesmente como equivalentes, pois é possível perceber: (i) a presença de outra *voz* na voz do intérprete quando se percebe que *o outro*, personalizado na *voz* da ditadura, dialoga com *o eu*, personalizado na *voz* do eu-lírico, e (ii) a presença de outro discurso no discurso da canção, quando se verifica que a segmentação alternativa do último verso da canção traz à baila um discurso que seria proibido na época. Destarte, podemos observar que, como em *Cálice*, aqui não é possível selecionar um discurso *ou* outro, sendo que os dois devem ser considerados ao mesmo tempo.

Analisadas as canções interpretadas por Chico Buarque, passamos às interpretadas por Zeca Baleiro. As duas canções desse intérprete também veiculam sentido(s) outro(s) por meio de um “jogo” de segmentação de palavras, assim como o fez Chico Buarque na interpretação de *Você vai me seguir* e *Cálice*. Como vimos acima, podemos pensar que Chico Buarque se utiliza de tal recurso fonológico para poder expressar insatisfação quanto ao regime político vivido, visto que a censura imperava. Mas, poderíamos nos perguntar, o que leva Zeca Baleiro a empregar mecanismo semelhante ao de Chico Buarque, visto que a ditadura militar se encerrou na década de 80, há quase 20 anos, e não mais haveria as “mesmas” pressões sócio-políticas em torno da imposição do silêncio? Zeca Baleiro não utiliza o recurso fonológico de segmentação para burlar um regime antidemocrático, mas, sim, para fazer emergir discursos outros proibidos socialmente, os quais, de acordo com Foucault (2005a), referem-se ao discurso político e ao discurso da sexualidade.

A terceira canção que analisamos é *Pagode russo*. Diferentemente das canções anteriormente analisadas, esta não tem como implícito apenas um discurso de ordem política, mas também um discurso da sexualidade, que, segundo Foucault (2005), também é proibido socialmente. Nesta canção, como explicitado na seção 3.2.2., uma mesma cadeia fônica é segmentada (pelo menos) três vezes, a saber: (i) *cossaco*, soldado de cavalaria russo, (ii) *com o saco*, referindo-se a algum tipo de recipiente, que pode ser de papel ou pode ser parte do corpo humano (testículos), e (iii) *coça cu*, frase de baixo calão, que se refere, de certo modo, à escatologia de “esfregar o ânus”.

Acreditamos que o discurso explícito dessa canção se refere à cultura russa, pois todo o texto, aparentemente, apresenta elementos russos. O primeiro elemento que aparece é a palavra *pagode*, que, apesar de designar um tipo de samba no Brasil, também diz respeito a uma dança russa. Além disso, o eu lírico sonha que estava em Moscou, capital da Rússia, dançando pagode (russo) com os cossacos, que são soldados russos.

Para o que nos interessa, há ainda uma *voz* outra, dissimulada, que se refere à sexualidade, ou à homossexualidade, pois, com a segmentação alternativa do vocábulo “cossaco”, emergem frases de conotação sexual, como “coça cu” e “com o saco de fora”. Se examinarmos a segunda estrofe da canção (a seguir transcrita), podemos perceber referências a uma relação sexual, em que “cai ou não cai” diz respeito à ereção do órgão genital masculino e “vai ou não vai” aos movimentos de um ato sexual. Como os cossacos pertencem ao sexo masculino, esses versos podem ser lidos como uma relação homossexual entre soldados.

2ª estrofe

parecia até um frevo
naquele cai ou não cai
parecia até um frevo
naquele vai ou não vai

Haveria, pois, apoiando-nos em Bakhtin (2005), dois discursos e/ou *vozes* presentes na canção, sendo que o discurso da sexualidade não se apresenta de forma explícita, pois esse tipo de discurso seria proibido socialmente, em particular, quando envolve a instituição militar.

Se considerarmos as condições sócio-históricas em que a canção foi composta, em 1946, podemos caracterizá-la também como uma sátira aos comunistas, pois, naquela data, deu-se início à Guerra Fria, que se desencadeou pelo estado de constante hostilidade em as duas superpotências da época, EUA (capitalista) e URSS (socialista), na corrida armamentista e tecnológica (OMAKI, 2006). Outro fato que corrobora tal sátira seria a dedicatória de Zeca Baleiro na letra da canção. O intérprete dedica a canção a Luiz Gonzaga, um dos compositores da canção, e a Maiakovski, primeiro poeta russo moderno a engajar política e ideologia à poesia (ANTUNES, 2006), cujo nome foi deliberadamente aportuguesado pelo

intérprete brasileiro (maiacoviski). Desta forma, além do discurso da sexualidade, seria possível perceber também um discurso de ordem política. Portanto, mais uma vez várias vozes e/ou discursos coexistem no texto de uma mesma canção, sem ser possível selecionar um ou outro como mais relevante, o que corrobora o conceito de polifonia de Bakhtin (2005).

A quarta e última canção é *O parque de Juraci*, interpretada por Zeca Baleiro e Genival Lacerda. Essa canção que, inicialmente, parece ser um “chiste inocente” (FREUD, 1905), apresenta, de forma dissimulada, um discurso que mostra o posicionamento do eu lírico em relação à soberania norte-americana sobre outros povos, ou seja, o eu lírico se mostra contrário à “americanização” e, por isso, busca ressaltar elementos brasileiros. Como vimos na seção 3.2.2, a segmentação da cadeia fônica /ʒurasikiparki/ pode gerar dois sentidos: “Juraci, que parque”, interpelação feita a alguém, que se chama Juraci, a respeito de um parque, ou *Jurassic Park*, nome de um filme hollywoodiano, dirigido pelo cineasta norte-americano Steven Spielberg, em 1993, cujo título brasileiro é *O parque dos dinossauros*.

Já no início da canção, Zeca Baleiro faz uma dedicatória a Steven Spielberg, diretor do filme *Jurassic Park*, e a Genival Lacerda, intérprete popular brasileiro.⁴⁶ Nessa dedicatória, Zeca Baleiro afirma que o gênero da presente canção é um *tecno-xaxado*, sendo que *tecno* é um gênero musical americano, de música eletrônica, e *xaxado* uma “dança masculina originária do alto sertão de Pernambuco e divulgada por cangaceiros até o interior da Bahia” (HOLANDA FERREIRA, 1999, Ed. Eletrônica), considerada, portanto, tipicamente brasileira. Deste modo, Zeca Baleiro faz ouvir, em vozes dissonantes, a suposta hegemonia norte-americana, elevando ao mesmo nível um cineasta (expoente) norte-americano e um intérprete (popular) brasileiro, bem como o *tecno* e o *xaxado*. A dedicatória é a seguinte:

⁴⁶ Genival Lacerda gravou em 1971, em seu primeiro LP, “Mungangueiro aloprado”, uma canção chamada *Vi Juracy chorando*, a cuja letra não conseguimos ter acesso.

“Destino este tecno-xaxado a Steven Spielberg e Genival Lacerda”

Nas duas primeiras estrofes, retomadas abaixo, o eu lírico mostra sua ida até um *parque* com *Juraci*, utilizando-se de termos considerados tipicamente brasileiros, ou originário de outros lugares, mas já estabelecidos como característicos do Brasil, tais como: *Birigüi* (nome de uma cidade do interior de São Paulo, que tem origem Tupi e significa “mosca pequena”), *charque* (“carne de vaca, salgada e em mantas”, conhecida também como carne-do-ceará e carne-do-sul, pois é típica dos dois lugares), *sapoti* (fruto da sapota, “árvore da família das sapotáceas (*Achras sapota*), originária da América Central (...))”, a qual hoje é típica do norte do Brasil), *samba* (neste caso, gênero musical típico do Brasil) e *Guarani* (neste caso, obra de José de Alencar, autor nacionalista do século XIX) (HOLANDA FERREIRA, 1999, Ed. Eletrônica). É preciso observar que o próprio nome *Juraci* é de origem indígena.

1ª estrofe

juraci me convidou preu ir
num parque mais ela lá em *birigui*
e eu vesti o meu terninho engomado
alisado alinhado pra brincar com juraci

2ª estrofe

já no caminho eu comi um churrasquinho de *charque*
e um suco de *sapoti*
e foi ficando divertido pra caramba
juraci dançando *samba*
enquanto eu lia *o guarani*

elementos tomados
como típicos do Brasil

Na terceira estrofe, retomada abaixo, o eu lírico deixa claro seu descontentamento quando, ao chegar ao lugar esperado, encontra, em vez de um parque, que, no Brasil, seria um jardim público arborizado, um *self-service* por quilo, espécie de restaurante tipicamente norte-americano, adaptado ao Brasil, no qual a própria pessoa se serve e paga a comida por peso.

Ao encontrar o *self-service*, o eu lírico afirma que *ficou puto*, ou seja, ficou irritado com a existência de um restaurante de características norte-americanas no lugar do parque, que deveria ter características brasileiras, como árvores, rios etc.

3ª estrofe

mas lá chegando eu tive o maior susto
e tentei a todo custo então crer no que vi
no lugar do parque um self-service por quilo
fiquei puto com aquilo e perguntei pra Juraci

Descontentamento do
eu lírico

Por fim, na quarta estrofe, o eu lírico interpela Juraci sobre que tipo de parque é aquele. Ocorre, então, a segmentação alternativa da cadeia fônica /*zurasikiparki*/, em que é possível perceber o nome do filme norte-americano, no qual um cientista visionário constrói um Parque Temático com dinossauros vivos, recriados a partir de amostras pré-históricas de material genético, como o DNA. Alguns cientistas e pesquisadores vão até o local para conferir um aval científico ao parque, mas algo foge do controle e os dinossauros se transformam numa ameaça, “comendo” todas as pessoas lá presentes. Assim, torna-se possível perceber que o parque, ao qual o eu lírico se refere, é o *Jurassic Park*.

4ª estrofe

juraci que parque juraci que parque
juraci que parque é esse que eu nunca vi
juraci que parque juraci que parque juraci
quebrei o pau fiquei de mal com juraci
juraci que parque juraci que parque
juraci que parque é esse que eu nunca vi
juraci que parque juraci que parque juraci
juro por deus que odiei a juraci

Juraci que parque
vs.
Jurassic Park

Podemos distinguir, portanto, dois discursos e/ou vozes (BAKHTIN, 2005) presentes na canção: um explícito, o qual apresenta a ida de duas pessoas a um parque, que foi substituído por um restaurante, e um dissimulado, no qual o eu lírico expõe seu posicionamento a favor do que considera tipicamente brasileiro, em detrimento do que seria imposto pela ideologia norte-americana. Deste modo, podemos observar uma negociação entre a heterogeneidade mostrada e a constitutiva da linguagem (AUTHIER-REVUZ, 1990), uma vez que a busca por elementos ditos tipicamente brasileiros seria uma dinâmica da *denegação* do *outro* que é constitutivo do *eu* – seria o reconhecimento da heterogeneidade que nos constitui. Ou seja, o sujeito, ao assumir que a ideologia norte-americana exerce influência sobre o que seria “brasileiro” e ao negar essa ideologia, reconhece a existência do *outro*, que também é constitutivo desse sujeito.

As segmentações alternativas que se apresentam na interpretação das quatro canções poderiam também ser vistas como um momento de heterogeneidade mostrada não marcada, como proposto por Authier-Revuz (1990), pois a presença do outro não está explícita no texto. Os intérpretes não deixam marcas explícitas das vozes no texto, pois não buscam impor sua voz à do outro, mas procuram negociar com a heterogeneidade constitutiva da linguagem, causando uma diluição da voz do outro em sua própria voz.

Em “A ordem do discurso”, Foucault (2005a, p.9) afirma que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos (...)”. Esses procedimentos, de acordo com o autor, podem ser tanto internos como externos aos discursos e buscam limitar os poderes do discurso, dominar suas aparições aleatórias e selecionar os sujeitos que falam. O discurso, assim, não remete exclusivamente à ordem das leis, mas ao campo das lutas.

De acordo com Foucault (2005a, p.9), dentre os procedimentos que visam a limitar os poderes do discurso, chamados de “procedimentos de exclusão”, o mais evidente

em nossa sociedade é a “interdição”. Existem, de acordo com o autor, três tipos de interdição, segundo as quais: (i) não se tem o direito de dizer tudo (tabu do objeto), (ii) não se pode falar de tudo, em qualquer circunstância (ritual da circunstância) e (iii) qualquer um não pode falar qualquer coisa (direito privilegiado ou exclusivo do sujeito). Essas interdições, segundo Foucault (2005a, p.9), “se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar.” Para o autor, as regiões em que, nessa grade, as interdições mais se entrecruzam, ou mais se afastam, são as regiões da sexualidade e as da política. Foucault (2005a, p.9-10) afirma que é “como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes”. E, nas canções analisadas, a sexualidade e a política foram os discursos proibidos que observamos como sendo aqueles associados às segmentações alternativas das canções.

Na época em que as duas primeiras canções que analisamos foram interpretadas, estava instaurado no Brasil um turbulento regime militar ditatorial, em que qualquer fala que se opusesse ao governo era tida como subversiva. Os métodos que o regime militar utilizava para “controlar” os discursos que se apresentavam contrários eram, entre outros, a prisão, a tortura e o exílio. As duas últimas canções, porém, foram interpretadas na década de 90, quase vinte anos após o decreto do fim da ditadura militar, e se utilizam de mecanismo semelhante para veicular um discurso político. Podemos afirmar, portanto, que o discurso político possui um caráter regulador, nos termos de Foucault (2005a), independentemente de o sistema ser democrático ou não na época em que tais canções foram compostas e/ou interpretadas.

Já a canção *Pagode russo* veicula, também de forma dissimulada, além de um discurso de ordem política, um discurso da ordem da (homos)sexualidade. Foucault (1988), em a “História da sexualidade, 1: a vontade de saber”, afirma que o discurso da sexualidade sofreu grande restrição ao longo dos séculos. Segundo o autor (1988, p.12), existe uma razão

que justifica a formulação da sexualidade, no que se refere à repressão: a vontade de “transgressão deliberada”, pois,

se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência, ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de “transgressão deliberada”. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menor que seja, a liberdade futura (...).”

Podemos entender que tratar do tema da sexualidade, ou do da política, em canções, pode ser uma forma de o sujeito lidar com a ordem. O sujeito pode pretender lutar pelo poder, mas não consegue se esquivar dele, pois é *coagido* a produzir discursos sobre tais temas. Este poder de coerção não se refere ao tipo de repressão ou violência praticadas pela ditadura militar, por exemplo, mas sim à *vontade de saber*, ao discurso que advém da manutenção do poder.

Segundo Foucault (2005b, p.50),

tudo se passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso. De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável; tudo se passa como se tivessem querido *apagar até as marcas de sua irrupção nos jogos do pensamento e da língua* [grifo nosso]. Há, sem dúvida, em nossa sociedade (...), uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigosos, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso.

Portanto, através da análise apresentada, podemos perceber que uma das maneiras de se recuperar a heterogeneidade constitutiva da linguagem é pelo modo como ela se mostra em ambigüidades fonológicas. As alterações de fronteiras fonológicas, através das segmentações alternativas que analisamos, permitem que se observe a polifonia existente

entre discursos religioso, político, filosófico (existencial, sobre a vida) e sexual no trabalho com as palavras dos textos das canções. Não se trata da passagem de um discurso para outro, mas sim da coexistência dos vários discursos em um mesmo texto, uma análise que é possível ao se conceber a linguagem como heterogênea.

3.4. *Resumo*

Neste Capítulo, foi nosso propósito desenvolver as análises, tanto fonológica, quanto discursiva, das cadeias fônicas ambíguas identificadas pelos juízes nos testes de percepção.

Nas análises fonológicas, pudemos perceber que as alterações de fronteiras fonológicas estão ligadas à veiculação de diferentes sentidos no PB, sendo que essa veiculação se apresenta principalmente por meio das alterações de fronteiras de ω /GC e ϕ /I. Já nas análises discursivas, pudemos demonstrar como várias *vozes* podem coexistir em um mesmo texto e como as segmentações alternativas podem permitir que vários discursos possam ser percebidos na mesma canção. Deste modo, pudemos demonstrar como a fonologia pode funcionar como um *instrumento* para a percepção dos vários discursos que perpassam os textos das canções, concebendo-se, assim, a linguagem como heterogênea.

Ao se conceber que a linguagem pode ser perpassada por várias *vozes*, ou discursos, pudemos também observar sentidos vários que se constroem através das segmentações alternativas de cadeias fônicas ambíguas. Assim, além de identificarmos discursos da ordem da política e da sexualidade que constituem as canções, identificamos também momentos de negociação entre a heterogeneidade marcada e a constitutiva da linguagem.

CAPÍTULO 4

ACORDES FINAIS

*Guta me look mi look love me
Tac sutaque destaque tac she
Tique butique que tique te gamou
Toque-se rock se rock rock me*

*Bob Dica, diga,
Jimi renda-se!
Cai cigano, cai, camóni bói
Jarrangil century fox
Galve me a cigarrete
Billy Halley Roleiflex*

*Jâni chope chope chope chope
Ô Jâni chope chope
Ie relê reiê relê*

Jimi renda-se – Tom Zé

O tema desta dissertação foi relacionar segmentações alternativas de cadeias fônicas ambíguas com alterações de fronteiras de constituintes prosódicos e a produção de sentidos na linguagem. Para tanto, partimos da análise de cadeias fônicas ambíguas, identificadas por quatro juízes na audição de quatro canções populares brasileiras.

Iniciamos este estudo apresentando os quadros teóricos em que nos apoiamos para a análise das cadeias fônicas ambíguas. Abordamos a organização da estrutura fonológica da linguagem mediante fundamentos da Fonologia Prosódica, tal como a proposta de Nespor e Vogel (1986), e, além disso, a comparamos com a proposta de Selkirk (1984) para a mesma

organização, mais especificamente no que se refere ao grupo clítico. Para a análise da heterogeneidade estrutural da linguagem, seguimos a proposta de Bakhtin (2005), acerca da polifonia da linguagem, e de Authier-Revuz (1990), acerca da(s) heterogeneidade(s) enunciativa(s). Apresentamos ainda os procedimentos metodológicos para a realização do teste de percepção, no qual, através do julgamento dos juízes, pudemos verificar as várias segmentações presentes nas interpretações das canções, bem como a possibilidade de se identificar as várias *vozes* que perpassam seus textos.

No Capítulo 2, expomos como a ambigüidade é tratada dentro do quadro teórico da lingüística moderna, apresentando também uma proposta de Nespor e Vogel (1986) para a desambigüização de estruturas ambíguas. Observamos que, nos estudos lingüísticos formalistas, a ambigüidade é vista como um problema para a língua, pois aquela não permite que o sujeito identifique o sentido “adequado” para determinada estrutura sintática. Este fato se estende para os estudos da Fonologia Prosódica, pois Nespor e Vogel (1986) desenvolvem um método sobre como “desfazer” a ambigüidade, deixando claro que a ambigüidade é um problema que deve ser “resolvido”. A ambigüidade é um problema para essa abordagem porque a linguagem é vista como uma estrutura homogênea, sendo que cada estrutura sintática deve estar associada a um sentido a ser “identificado” pelos sujeitos. Desse modo, é preciso que, na análise, identifique-se uma estrutura sintática para cada sentido, permitindo, assim, que o falante “selecione” a estrutura mais “adequada” para determinado contexto.

Apresentamos, ainda no Capítulo 2, as especificidades dos constituintes prosódicos para o PB, a fim de analisarmos fonologicamente as cadeias fônicas ambíguas presentes nas canções, bem como os conceitos de polifonia (BAKHTIN, 2005) e de heterogeneidade(s) enunciativa(s) (AUTHIER-REVUZ, 1900), para que pudéssemos tratar das várias *vozes* presentes nos textos das canções sob a perspectiva que concebe a linguagem como heterogênea.

No Capítulo 3, a questão principal foi, por meio de as análises fonológica e discursiva das cadeias fônicas ambíguas, verificar quais as relações existentes entre as alterações de fronteiras fonológicas, através das segmentações, e a produção de sentidos na linguagem. O teste aplicado demonstrou que os sujeitos identificaram várias segmentações possíveis para a mesma cadeia fônica e, além disso, identificaram *mais de um* sentido para cada canção. Acreditamos que o fato de os juízes não terem apontado apenas *um* sentidos para cada canção, mas sempre *mais* de um, seja uma evidência de que eles não puderam “selecionar” o sentido “mais adequado” para cada canção, caso contrário o teriam feito.

Considerando a análise fonológica da cadeia fônica /ʒurasikiparki/, como um exemplo, podemos verificar que, mesmo havendo alteração na fronteira dos constituintes prosódicos ϕ e I (Capítulo 3, Quadro 09), não há evidências de qual sentido deve ser levado em consideração como o mais relevante na canção, portanto, a ambigüidade não é desfeita. Este fato contraria as proposições de Nespor e Vogel (1986), de que, quando a estrutura I é diferente para as duas interpretações, a ambigüidade é desfeita (cf. capítulo 2, seção 2.1.2). Argumentamos que a ambigüidade, neste caso, e nos demais analisados, não é desfeita, pois há duas *vozes* que se entrecruzam no texto das canções, não sendo possível identificar qual é a estrutura sintática, vinculada a determinado sentido, a “ideal”. Assim, não há pistas fonológicas de qual interpretação o sujeito deve considerar como sendo a mais relevante para determinada canção. Esse é o “jogo” na/da linguagem. Se apenas uma interpretação é capturada pelo sujeito/ouvinte, a brincadeira se desfaz e o “jogo” perde a razão de ser.

Com base na análise fonológica das segmentações presentes na interpretação das canções, pudemos perceber também que os constituintes prosódicos mais altos da hierarquia prosódica desempenham papel fundamental na produção de sentidos no PB, pois verificamos que a alteração de fronteira leva à ambigüidade, o que corrobora a afirmação de Nespor e

Vogel (1986) de que ϕ e I podem ser vistos como uma ponte entre os sons da linguagem e sua interpretação. Mas percebemos também, em nossa análise, que o limite das fronteiras dos constituintes prosódicos não é estável, pois existe uma flutuação desses limites na interpretação das canções, flutuações essas identificadas na primeira parte do teste de percepção. Abordagens fonológicas, tais como as de Nespor e Vogel (1986) e Selkirk (1984), levam-nos a crer que o funcionamento dos constituintes prosódicos seja estável, visto que esses constituintes se organizam hierarquicamente e que o constituinte superior domina o constituinte imediatamente inferior. Porém, a partir de nossa análise de dados de linguagem cantada, podemos afirmar que tal estabilidade é relativa, pois existem possibilidades de (re)organização de constituintes prosódicos, os quais estão relacionados à produção de sentidos. Assumimos, portanto, a tese de que estruturas sintáticas e/ou prosódicas podem produzir *mais de um* sentido em um enunciado, sendo, assim, a ambigüidade constitutiva da estrutura da linguagem. Apoiamos nossa tese em Tenani (2004), que assume tal posição ao analisar dados de linguagem escrita em fase inicial de processo de aquisição.

Um dado interessante observado em nosso *corpus* está na recorrência dos elementos clíticos nas alterações de fronteiras de constituintes nas segmentações alternativas. Desse modo, um aspecto central dos dados de segmentação aqui estudados envolve os constituintes palavra fonológica e grupo clítico. Devido à natureza de nosso objeto de estudo e dos limites de uma análise perceptual, não encontramos evidências fonológicas que sustentem a existência do grupo clítico como um constituinte, como argumentam Nespor e Vogel (1986), mas acreditamos que nossas análises podem nos trazer pistas de: (i) que os clíticos desempenham um papel importante na organização prosódica do PB e (ii) que o constituinte grupo clítico pode ser um constituinte relevante para a hierarquia prosódica do PB, visto que o “jogo” da segmentação passa justamente pela percepção dessa organização prosódica dos segmentos. Fica, deste modo, uma questão sem uma resposta conclusiva, mas acreditamos ter

trazido dados relevantes para a construção de uma resposta sobre a existência do grupo clítico no PB.

No que se refere às análises discursivas, chamou-nos a atenção a questão da relação entre os sujeitos envolvidos na composição, na interpretação e na audição das canções. Assim, cremos que estudos sobre a autoria e a interpretação das canções possam contribuir com as questões sobre a constituição do sujeito. Como este não é nosso objetivo, não o desenvolvemos.

Acreditamos, portanto, que cumprimos com os objetivos definidos no início deste trabalho, pois, ao verificarmos que as alterações de fronteiras de constituintes prosódicos permitem a construção de mais de um sentido na linguagem, e não apenas de um único sentido para uma estrutura sintática e/ou prosódica, trouxemos evidências sobre a relevância da organização prosódica da linguagem, embora argumentamos que o funcionamento dos constituintes prosódicos não seja tão estável, como podem nos levar a crer as abordagens de Nespor e Vogel (1986) e Selkirk (1984).

Finalmente, acreditamos que nosso estudo traz relevante contribuição para a pesquisa lingüística, pois não só busca contribuir com os estudos fonológicos e discursivos que fazem parte do arcabouço teórico desta dissertação, mas traz argumentos e subsídios a favor de uma análise que integra os aspectos formais, como a estrutura prosódica, aos discursos, como a explicitação das várias *vozes* dos discursos, em uma concepção de linguagem heterogênea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, X. Por que Maiakovski. Disponível em: <http://www.xenia.com.br/jornal/maiakovski.htm>. Acesso em: 15 dez 2006.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, 19, p. 25-42, 1990.

BAKHTIN, M. A respeito de problemas da obra de Dostoiévski. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4 ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 195-201.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4 ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3 ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARROS, D. L. P. de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. de; FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 1-9.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

BISOL, L. Mattoso Câmara Jr. e a palavra prosódica. *DELTA*. São Paulo, v. 20, n. Especial, p. 59-70, 2004.

_____. Os constituintes prosódicos. In: _____. *Introdução a estudos de fonologia do Português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999, p. 229-241.

_____. O clítico e seu hospedeiro. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 40, n.3, p. 163-184, 2005.

_____. O clítico e seu status prosódico. *Revista de Estudos da Linguagem*. Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 5-30, 2000.

BRAIT, B. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In: _____. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 7-10.

_____. As vozes Bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D. P. de; FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 11-27.

_____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

BRITO, B. R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. de. (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 17-50.

CAMPOS, A. de. A explosão de *Alegria, Alegria*. In: _____. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 151-157.

CAPRISTANO, C. C. *Aspectos de segmentação na escrita infantil*. São José do Rio Preto, 2003. 166f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

CASTRO, M. L. D. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

CHICO BUARQUE. *Você vai me seguir*. São Paulo: Phonogram, 1976. 1 CD.

CHICO BUARQUE; MILTON NASCIMENTO. *Cálice*. São Paulo: Polygram, 1978. 1 CD.

CORRÊA, M. L. G. A visão dialógica da enunciação: linguagem, língua e ato de enunciação. In: _____. *Linguagem & comunicação social: visões da lingüística moderna*. São Paulo: Parábola, 2002a, p. 32-40.

_____. A visão dialógica do enunciado: linguagem, língua e dialogia. In: _____. *Linguagem & comunicação social: visões da lingüística moderna*. São Paulo: Parábola, 2002b, p. 66-71.

_____. A visão discursiva: linguagem, língua e discurso. In: _____. *Linguagem & comunicação social: visões da lingüística moderna*. São Paulo: Parábola, 2002c, p. 56-63.

COSTA, N. B. da. *A produção do discurso litero-musical brasileiro*. São Paulo, 2001. 486p. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC, São Paulo.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 12 ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2005a.

_____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 16 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005b.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 11 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

_____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. 5 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FREUD, S. O chiste e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tradução de Dr. C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1905, v. VII, p. 1-246.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. *A língua inatingível*. Tradução de Bethânia S. Mariani e Maria Elizabeth C. de Mello. Campinas: Pontes, 2004.

HOLANDA FERREIRA, A. B. de. *Dicionário Aurélio Eletrônico: Século XXI. Versão 3.0*. Edição Eletrônica, 1999.

LEANDRO FERREIRA, M. C. A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso: da ambigüidade ao equívoco. Campinas, 1994. 162f. Tese (Doutorado em Ciências) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, São Paulo.

_____. Saussure, Chomsky, Pêcheux: a metáfora geométrica do *dentro/fora* da língua. *Linguagem & Ensino*. Porto Alegre. v. 2. n. 1, p. 123-137, 1999.

MENDES, G. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, A. de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 133-140.

MENESES, A. B. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Editora Hicitec, 1982.

NESPOR, M. The Phonology of Clitic Groups. In: RIEMSDIJK, H. VAN (org.). *Clitics in the Languages of Europe*. Berlim: Mouton de Gruyter, 1999, p. 865-887.

NESPOR, M.; VOGEL, I. *Prosodic Phonology*. Foris Publications: Dordrecht, 1986.

OMAKI, C. T. G. Idade contemporânea: Guerra Fria. Disponível em: http://www2.uol.com.br/aprendiz/n_simulado/revisao/revisao04/his.htm. Acesso em: 15 dez 2006.

POSSENTI, S. O “eu” no discurso do “outro” ou a subjetividade mostrada. In: *Alfa*. São Paulo, 39, p. 45-55, 1995.

_____. Notas sobre condições de possibilidade da subjetividade, especialmente na linguagem. In: *Caderno de Estudos Lingüísticos*. Campinas, 35, p. 95-107, 1998a.

_____. *Os humores da língua*: análises lingüísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998b.

_____. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. *Introdução à lingüística*: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2003, v. 3, p. 353-392.

RIDENTI, M. *Em busca do povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANDALO, F.; TRUCKENBRODT, H. Some Notes on Phonological Phrasing in Brazilian Portuguese. *DELTA*. São Paulo, 19:1, p. 1-30, 2003.

SELKIRK, E. *Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure*. London: Massachusetts, 1984.

STELLA, P. R. Palavra. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 177-190.

TENANI, L. E. *Domínios prosódicos no português do Brasil: implicações para a prosódia e para a aplicação de processos fonológicos*. Campinas, 2002. 317f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

_____. Rindo das piadas, manipulando a língua. *Alfa - Revista Lingüística*. São Paulo, 45, p. 115-130, 2001.

_____. Segmentações não-convencionais e teorias fonológicas. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 39, nº 3, p. 233-244, 2004.

TENANI, L. E; BORDUQUI CAMPOS, L. B. *Segmentações alternativas: evidências do grupo clítico*. Comunicação apresentada durante o 53º Seminário do Gel, realizado em São Carlos. 2005.

VOGEL, I. Subminimal Constituents in prosodic phonology. *Issues in phonological structure: papers from an international workshop*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1996, p. 249-267.

ZECA BALEIRO. *O parque de Juraci*. São Paulo: Polygram, p.1997. 1 CD.

ZECA BALEIRO. *Pagode Russo*. São Paulo: Polygram, p, 1999. 1 CD.

WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. (org.). *Cultura Brasileira: Temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 114-123.

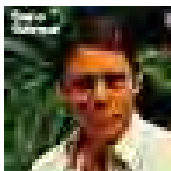
www.chicobuarque.com.br

www.zecabaleiro.com.br

ANEXOS

ANEXO I

IA – Cálice

**Cálice**

Gilberto Gil/Chico Buarque - 1973



Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoados eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça

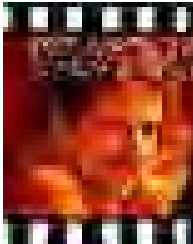


Composições de Chico Buarque
com exceção de: *Cálice*, com
Gilberto Gil; *Pequena serenata
diurna*, de Silvio Rodrigues; e *Pivete*
e *Trocando em miúdos*, com Francis
Hime

- Feijoada completa
- Cálice
(Participação vocal: Milton Nascimento)
- Trocando em miúdos
- O meu amor
(Marieta Severo, Elba Ramalho)
- Homenagem ao malandro
- Até o fim
- Pedaço de mim
(Participação vocal: Zizi Possi)
- Pivete
- Pequena serenata diurna
- Tanto mar
- Apesar de você

Chico Buarque
1978

IB – Você vai me seguir

**Você vai me seguir**

Chico Buarque - Ruy Guerra/1972-1973

Você vai me seguir
Aonde quer que eu vá
Você vai me servir
Você vai se curvar
Você vai resistir
Mas vai se acostumar
Você vai me agredir
Você vai me adorar
Você vai me sorrir
Você vai se enfeitar
E vem me seduzir
Me possuir, me infernizar
Você vai me trair
Você vem me beijar
Você vai me cegar
E eu vou consentir
Você vai conseguir
Enfim, me apunhalar
Você vai me velar
Chorar, vai me cobrir
E me ninar

1972 © by Cara Nova Editora Musical Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo - SP
Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil

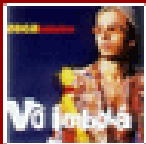


- O que será (À flor da terra)
(Participação vocal: Milton Nascimento)
- Mulheres de Atenas
- Olhos nos olhos
- Você vai me seguir
- Vai trabalhar vagabundo
- Corrente
- A noiva da cidade
- Passaredo
- Basta um dia
- Meu caro amigo

Composições de Chico com exceção de:
Mulheres de Atenas, com Augusto Boal; *Você vai me seguir*, com Ruy Guerra; *A noiva da cidade*, *Passaredo* e *Meu caro amigo*, com Francis Hime

Meus caros amigos 1976

IC – Pagode russo



Vô Imbolá
1999

[imprimir](#) [fechar](#)

2. Pagode Russo
luiz gonzaga e joão silva (1946/1984)
* p/ luiz gonzaga e maiacoviski ?

ontem sonhei
que estava em moscou
dançando um pagode russo
na boate cossacou

parecia até um frevo
naquele cai ou não cai
parecia até um frevo
naquele vai ou não vai

vem cá cossaco
cossaco dança agora
na dança do cossaco
não fica cossaco fora

www.zecabaleiro.com.br

ID – O parque de Juraci



Por onde andaré Stephen Fry

1997

imprimir fechar

8. O Parque de Juraci

zeca baleiro

juraci me convidou preu ir
num parque mais ela lá
em birigui
e eu vesti o meu terninho
engomado
alisado alinhado pra
brincar com juraci
já no caminho eu comi
um churrasquinho de
charque
e um suco de sapoti
e foi ficando divertido pra
caramba
juraci dançando samba
enquanto eu lia o guarani
mas lá chegando eu tive o
maior susto
e tentei a todo custo
então crer no que vi
no lugar do parque um
self-service por quilo
fiquei puto com aquilo e
perguntei pra juraci
juraci que parque juraci
que parque
juraci que parque é esse
que eu nunca vi
juraci que parque juraci
que parque juraci
quebrei o pau fiquei de
mal com juraci
juraci que parque juraci
que parque
juraci que parque é esse
que eu nunca vi
juraci que parque juraci
que parque juraci
juro por deus que odiei a
juraci

www.zecabaleiro.com.br

ANEXO II

IIA – Teste de percepção: primeira etapa

Teste de Percepção – Primeira etapa

Nesta pesquisa, buscamos identificar como as pessoas ouvem certos trechos de algumas canções.

Para nos ajudar, você é convidado a ouvir quatro canções populares brasileiras e a preencher os trechos em branco presentes nos textos destas canções, os quais lhes serão entregues. Nesses textos, não haverá o título, o nome do compositor, do intérprete, nem mesmo a data de composição e/ou interpretação das canções, para que esses dados não interfiram em seu julgamento.

Informações/Orientações

1. Leia todas as instruções antes de iniciar o procedimento;
2. Você receberá um CD contendo quatro (4) canções populares brasileiras. Como não revelaremos de antemão os nomes das canções, iremos identificá-las por canção A, canção B, canção C e canção D;
3. Você receberá também dois envelopes, os quais serão identificados por 1 e 2. Abra primeiramente o envelope 1, reservando o envelope 2. Nele você encontrará quatro (4) folhas, cada uma contendo o texto das canções citadas acima, as quais serão numeradas de acordo com a canção, ou seja, A1, B1, C1 e D1; estarão também neste envelope mais quatro (4) folhas, sendo cada uma a segunda via das citadas acima;
4. Ouça uma vez a canção A, sem iniciar o procedimento de preenchimento;
5. Ouça novamente a canção A e, na folha numerada como A1, preencha os trechos em branco com caneta **azul**. Você pode pausar a canção nos momentos que achar necessário;
6. Você pode ouvir quantas vezes achar necessário a canção. Caso não tenha preenchido algum trecho ou julgue necessário corrigir o trecho registrado primeiramente, preencha-o agora utilizando uma caneta **vermelha**. Importante: caso julgue necessário alterar o primeiro registro, não o rasure, apenas escreva a nova opção ao lado da primeira; se for necessária uma terceira correção, utilize uma caneta **preta** e, se for necessária a quarta, utilize uma caneta **verde**; Caso ache necessário ouvir pela quinta vez a música, utilize a segunda via do formulário;
7. Ouça as outras três (3) canções, procedendo da mesma maneira para cada uma delas;

IIB - Cálice

Canção A
Folha A1

Juiz 1: _____

Pai, afasta de mim _____	Na arquibancada pra a qualquer momento
Pai, afasta de mim _____	Ver emergir o monstro da lagoa
Pai, afasta de mim _____	Pai, afasta de mim _____
De vinho tinto _____	Pai, afasta de mim _____
Pai, afasta de mim _____	Pai, afasta de mim _____
Pai, afasta de mim _____	De vinho tinto _____
Pai, afasta de mim _____	De muita gorda a porca já não anda
De vinho tinto _____	De muito usada a faca _____
Como beber dessa bebida amarga	Como é difícil, pai, abrir a porta
Tragar a dor, engolir a labuta	Essa palavra presa na garganta
Mesmo calada a boca, _____	Esse pileque homérico no _____
Silêncio na cidade não se escuta	De que adianta ter boa vontade
De que me vale ser filho da santa	Mesmo calado o peito, resta a cuca
Melhor seria ser _____	Dos bêbados do centro da cidade
Outra realidade menos morta	Pai, afasta de mim _____
Tanta mentira, tanta força bruta	Pai, afasta de mim _____
Pai, afasta de mim _____	Pai, afasta de mim _____
Pai, afasta de mim _____	De vinho tinto _____
Pai, afasta de mim _____	Talvez o mundo não seja pequeno
De vinho tinto _____	Nem seja a vida um _____
Como é difícil acordar calado	Quero inventar o meu próprio pecado
Se na calada da noite _____	Quero morrer do meu próprio veneno
Quero lançar um grito desumano	Quero perder de vez tua _____
Que é uma maneira de ser escutado	Minha cabeça perder teu juízo
Esse silêncio todo me atordoa	Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Atordoado eu permaneço _____	Me embriagar até que _____

IIC – Você vai me seguir

Canção B
Folha B1

Juiz 1: _____

Você vai me seguir
Aonde quer que eu vá
Você vai me servir
Você vai se curvar
Você vai resistir
Mas vai se acostumar
Você vai me agredir
Você vai me adorar

Você vai _____

Você vai se enfeitar
E vem me seduzir
Me possuir, me infernizar
Você vai me trair

Você vem _____

Você vai me cegar
E eu vou consentir
Você vai conseguir
Enfim, me apunhalar
Você vai me velar
Chorar, vai me cobrir

e _____

Você vai me seguir
Aonde quer que eu vá
Você vai me servir
Você vai se curvar
Você vai resistir
Mas vai se acostumar
Você vai me agredir
Você vai me adorar

Você vai _____

Você vai se enfeitar
E vem me seduzir
Me possuir, me infernizar
Você vai me trair

Você vem _____

Você vai me cegar
E eu vou consentir
Você vai conseguir
Enfim, me apunhalar
Você vai me velar
Chorar, vai me cobrir

e _____

IID – Pagode russo

Canção C
Folha C1

Juiz 1: _____

ontem sonhei
que tava em moscou
dançando um pagode russo
na boate _____
ontem sonhei
que tava em moscou
dançando um pagode russo
na boate _____
parecia até um frevo
naquele cai ou não cai
parecia até um frevo
naquele vai ou não vai
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____

ontem sonhei
que tava em moscou
dançando um pagode russo
na boate _____
ontem sonhei, sonhei
que tava em moscou
dançando um pagode russo
na boate _____
parecia até um frevo
naquele cai ou não cai
parecia até um frevo
naquele vai ou não vai
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____

ontem sonhei
que tava em moscou
dançando um pagode russo
na boate _____
ontem sonhei
que tava em moscou
dançando um pagode russo
na boate _____
parecia até um frevo
naquele cai ou não cai
parecia até um frevo
naquele vai ou não vai
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____
vem cá _____
_____ dança agora
na dança _____
não _____

dança _____	vem cá _____
_____ dança _____	_____ dança agora
_____ dança _____	na dança _____
_____ dança agora	não _____
dança _____	vem cá _____
_____ dança _____	_____ dança agora
_____ dança _____	na dança _____
_____ dança agora	não _____
dança _____	vem cá _____
_____ dança _____	_____ dança agora
_____ dança _____	na dança _____
_____ dança agora	não _____
dança _____	vem cá _____
_____ dança _____	_____ dança agora
_____ dança _____	na dança _____
_____ dança agora	não _____
	hei, hei, hei, hei
	hei, hei, hei, hei
	Dança _____

III – O parque de juraci

Canção D
Folha D1

Juiz 1: _____

juraci me convidou preu ir
num parque mais ela lá em birigui
e eu vesti o meu terninho _____

alisado alinhado pra brincar com juraci
já no caminho eu comi um churrasquinho de charque
e um suco de sapoti
e foi ficando divertido _____

juraci dançando samba enquanto eu lia o guarani
mas lá chegando eu tive o maior susto
e tentei a todo custo então crer no que vi
no lugar do parque um self-service por quilo
fiquei puto com aquilo e perguntei pra juraci

_____ é esse que eu nunca
vi

juro por deus que eu quebrei o pau com juraci

_____ é esse que eu nunca
vi

juro por deus que odiei a Juraci

juraci me convidou preu ir
num parque mais ela lá em birigui
e eu vesti o meu terninho _____

alisado alinhado pra brincar com juraci
já no caminho eu comi um churrasquinho de charque
e um refresco de kiwi
o tempo foi ficando divertido _____

juraci dançando samba enquanto eu lia o guarani
mas lá chegando eu tive o maior susto

e tentei a todo custo então crer no que vi
no lugar do parque um self-service por quilo
fiquei puto com aquilo e perguntei pra juraci

_____ é esse que eu nunca vi

quebrei o pau fiquei de mal com juraci

_____ é esse que eu nunca vi

juro por deus que odiei a juraci

_____ é esse que eu nunca vi

quebrei o pau fiquei de mal com juraci

_____ é esse que eu nunca vi

juro por deus que odiei a Juraci

(Trecho falado)

_____ é esse que eu nunca vi

quebrei o pau fiquei de mal com juraci

_____ é esse que eu nunca vi

juro por deus que odiei a juraci

(Trecho falado)

III – Teste de percepção: segunda etapa**Teste de Percepção – Segunda etapa****Informações/Orientações**

1. Leia todas as instruções antes de iniciar o procedimento;
2. Neste envelope identificado como 2, você encontrará quatro (4) folhas, cada uma numerada de acordo com a canção, ou seja, A2, B2, C2 e D2;
3. Ouça novamente a canção A, agora relendo seu texto com os trechos em branco já preenchidos. Você **não** deve mais alterar a folha A1;
4. Na folha numerada como A2, presente no envelope 2, dê o seu parecer quanto ao sentido da canção A, ou seja, “o que a canção quer dizer”. É muito importante que você descreva o que motivou suas escolhas;
4. Ouça as outras três (3) canções, procedendo da mesma maneira citada anteriormente;
5. É importante salientar que não acreditamos existir um sentido “certo” ou “errado” para as canções, ou mesmo apenas um único sentido, pois não estamos interessados em juízos de valores, mas sim na sua percepção.

Agradecemos sua contribuição para o desenvolvimento desta pesquisa.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 05 de março de 2007.

LÍVIA BARBOSA BORDUQUI CAMPOS