

A figurativização do mar na canção popular: percepção, sentido e provas de persuasão

pg 73-87

Adriano Dantas de Oliveira¹
Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos Lampa²

Resumo

Neste trabalho, teremos como objetivo estudar as formas recorrentes do uso de figuratividade associada ao mar na canção popular a fim de tematizar os estados de coisas do mundo ou os estados de ânimo dos sujeitos. Percebemos a necessidade de compreender por que e como se dá nos textos cancionais o uso recorrente dessa figuratividade para abordar os mais diversos temas. Examinaremos, assim, os procedimentos discursivos existentes nas canções analisando a letra e a *melos*, os elementos musicais da canção como ritmo, melodia, densidade, andamento, harmonia etc. Como metodologia de trabalho utilizaremos um modelo teórico-metodológico fundamentado na semiótica articulada à retórica para análise das canções selecionadas.

Palavras-chave: canção; mar; *melos*; figurativização.

THE FIGURATIVIZATION OF THE SEA IN THE POPULAR SONGS: PERCEPTION, MEANING AND PERSUASION

Abstract

In this work, we will study the recurrent forms of the use of figurativity associated to the sea in the popular songs in order to thematize the states of things of the world or the states of mind of the subjects. We perceive the need to understand why and how it is given in the songs texts the recurrent use of this figurativity to address the most diverse themes. We will examine the discursive procedures in the songs by analyzing the lyrics and *melos*, the musical elements of the song such as rhythm, melody, density, tempo, harmony, etc. As a working methodology we will use a theoretical-methodological model based on semiotics articulated to the rhetoric to analyze the selected songs

Keywords: song; sea; *melos*; figurativization.

Introdução

São muitas as representações do mar na criação verbal, nas artes dos sons e em muitos outros campos e linguagens artísticas. Nosso objeto de estudo neste texto é a canção e nela também o mar se apresenta

1 Doutor em Filologia e Língua Portuguesa, docente da Universidade federal do Recôncavo da Bahia no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas.

2 Doutor em Música, docente da Universidade federal do Recôncavo da Bahia no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas.

com grande força para tematizar, aludir, sugerir... enfim, funcionar como elemento simbólico que confere diversos sentidos em diferentes situações expressivas. Fazer um estudo exaustivo e de grande amplitude seria, por várias razões, inadequado neste nosso caso. Por isso optamos por trazer exemplos escolhidos especificamente para ilustrar a maneira como a construção verbal (letra) e a sonora (música em suas várias dimensões: melodia, harmonia, arranjo, etc: o que denominamos *melos*) articulam-se para a consecução de efeitos de sentido.

Um dos nomes mais associados à temática em questão é o do compositor Dorival Caymmi. Suas séries de *Canções Praieiras*, dentre outras em sua obra, fazem dele um cancionista fortemente associado à temática e imagética do mar, da praia, da pesca e de seu estado natal, a Bahia. Sua canção justamente intitulada “O Mar”³ condensa emblematicamente uma série de estados que esse elemento da natureza tem em sua potencialidade. O mar que alimenta com pesca farta é o mesmo que mata com a força de suas ondas. Entender e apreciar as formas como Caymmi apresenta essa capacidade de metamorfose em uma de suas canções mais conhecidas é o que buscamos com a análise que será apresentada mais detalhadamente a seguir.

Chico Buarque também comparece com uma canção que se soma à sua conhecida produção com importantes relações políticas, tanto de conteúdos quanto de contextos. “Tanto mar” faz referência à Revolução dos Cravos ou Revolução de 25 de abril, ocorrida em 1974, em Portugal, apondo o mar como elemento de distância e separação.

Distância física e política, uma vez que vivíamos um período de opressão ditatorial, bem diferente da euforia portuguesa de libertação naquele momento. Além disso, vale lembrar a presença do Oceano Atlântico na construção de

3 Primeiramente gravada em 1940, segundo CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi: o mar e o tempo. São Paulo: Ed. 34, 2001. P. 587.

uma relação centenária de encontros e embates entre esses dois países. Detalharemos essas leituras e escutas na análise que apresentamos.

Ao longo de uma história que se desenvolve por mais de cem anos, muitos exemplos da tematização escolhida para este texto aparecem em momentos e contextos variados. Essa história tem, por um lado, uma íntima relação com o desenvolvimento das mídias musicais e sua industrialização, por outro, uma forte ligação com os contextos sociais, históricos, locais em que foram geradas e também com as singularidades dos diferentes atores sociais ligados à sua produção.

São, portanto, múltiplos os exemplos que poderiam ser objeto de análises minuciosas, como “Wave” de Tom Jobim (1967) que nos legou mais um exemplo da multiplicidade de efeitos de sentido construídos sobre a metáfora do mar. Nessa canção o mar comparece com suas possibilidades de tematizar o inaudito, aquilo que não pode ser abarcado em sua totalidade pela visão (“os olhos já não podem ver”) menos ainda ser expresso através das limitações da linguagem verbal narrativa (“O resto é mar/ É tudo que não sei contar”). Também nos lança na aventura de sugerir interpretações das relações entre a urdidura das palavras e a fluidez da *melos* buscando impulso na “onda que se ergueu no mar” e entender a multiplicidade de metáforas que se constituem nesse clássico do cancionero do Brasil.

Em “Azul da Cor do Mar”⁴ de Tim Maia (1970) projeta-se a idéia de completude, de perfeição que compense os sofrimentos de vidas menos afortunadas.

Mais recentemente, podemos destacar “Todo azul do mar” (Flávio Venturini, 1990), ressaltando os versos “Foi assim/ Como ver o mar/ A primeira vez/ Que meus olhos/ Se viram no seu olhar” – o mar evidencia todo o alumbramento do amor e a imersão nele. Continua, então, nos versos “Quando eu dei por mim/

4 “Mas quem sofre sempre tem que procurar/ Pelo menos vir achar razão para viver/ Ver na vida algum motivo pra sonhar/ Ter um sonho todo azul/ Azul da cor do mar”

Nem tentei fugir/ Do visgo que me prendeu/ Dentro do seu olhar/ Quando eu mergulhei/ No azul do mar/ Sabia que era amor/ E vinha pra ficar". Temos, nesses versos a extrapolação da relação sujeito objeto, relação em que o próprio sujeito se expõe como objeto do mar, ou daquilo que o mar figurativiza na canção: o amor.

Mais recentemente ainda, na década de 2000, podemos citar "Sentimento bom" (Filosofia Reggae), em que temos os versos "O sol, a lua e as estrelas/ É tudo muito lindo/ O som no ar faz você dançar/ bonita melodia/ No tom/ eu canto livremente relaxando a minha mente/ A sós no mar podemos viajar/ No mar, um banho pra comemorar/ No mar, um banho pra purificar.

Em exemplos variados, podemos perceber o mar incorporando formas de representar a completude ou a incompletude; a distância; a transformação; o adjuvante ou o oponente. Algumas vezes, até mesmo, como imensidão que transborda de seu recipiente afetivo e compõe, com belas imagens poéticas, uma relação entre ciclos da natureza e sentimentos como em "Esfinge" de Djavan (1982) "O mar / Vazou de uma paixão / Atravessou meus olhos / Encheu a minha mão / Caiu no chão em doces gotas de amor / Evaporou na noite / Nublou o céu de estrelas / E derramou manhã".

Seriam muitos os exemplos possíveis. Plenos de eficácia ou não; passíveis das mais diferentes apreciações estéticas; relacionados a gostos e percepções diferenciadas por suas posições na altamente matizada relação entre canção, cultura e sociedade.

Podemos até, com certa licença, comparar este grande rol com um oceano de possibilidades. Por uma opção de recorte, mergulhamos numa pequena enseada composta pelos exemplos acima arrolados e pelas análises que realizamos nesse artigo. Caso contrário, o risco é grande. E, é dito comum na cultura popular, o mar pede respeito.

Retórica e Semiótica(s): modelo teórico-metodológico interdisciplinar

A análise do texto cancional convoca uma fundamentação e um modelo teórico-metodológico interdisciplinares, capazes de abordar grandezas linguísticas e não linguísticas. Utilizamos, como arcabouço teórico, a semiótica e associamos as categorias depreendidas à retórica. Nessa abordagem discursiva, tomamos o texto cancional como uma situação retórica específica em que os elementos verbais e não verbais são constitutivos desse fazer comunicativo.

Retórica

A retórica pode ser assimilada como a arte e o estudo das técnicas de persuasão. Para Meyer (2007), a retórica clássica está fundamentada em três filósofos: Platão, Quintiliano e Aristóteles, e a nova retórica tem como primeiro representante Chaim Perelman, com a publicação do *Tratado da Argumentação* (1958). Temos as seguintes concepções para a retórica clássica "(1) A Retórica é uma manipulação do auditório (Platão); (2) a Retórica é a arte de bem falar (Quintiliano); (3) a Retórica é a exposição de argumentos ou de discursos que devem ou visam persuadir (Aristóteles)". (MEYER, 2007, p. 21). Acerca da (4) Nova Retórica, a partir do *Tratado da Argumentação*, podemos dizer que está centrada no uso e no "[...] estudo das técnicas discursivas para provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses [...]" apresentadas. (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 4).

O sistema retórico estudado e desenvolvido por Aristóteles possui como base uma tríplice formação: *ethos*, *pathos* e *logos*.

O *ethos* (ἠθος) é a imagem do orador constituída pelo discurso. Caracteriza-se como a fonte de credibilidade e conseqüentemente como prova retórica não proposicional a partir de três elementos: a *phronesis*, a *arete* e a *eunoia*. “[...] Três são as causas que tornam persuasivos os oradores e a sua importância é tal que por ela persuadimos, sem necessidades de demonstrações. São elas a prudência, a virtude, e a benevolência.” (ARISTÓTELES, 1998 [s/d] p. 106).

O *pathos* refere-se à plateia ou à audiência de onde são suscitadas e mobilizadas as paixões. Prova de persuasão também não proposicional relacionada à disposição do auditório, ou seja, às emoções, às paixões que o discurso e o orador o levam a experimentar. Em retórica clássica temos catorze grandes paixões: a cólera, a calma, o temor, a confiança, a inveja, a impudência, o amor, o ódio, a vergonha, a emulação, a compaixão, o favor (obsequiosidade), a indignação e o desprezo. As paixões manifestam-se em relação àquilo que se coloca em perspectiva, o outro em questão, o “não eu” a que nos projetamos.

O *logos* (λογος) está ligado ao saber e ao discurso. É aquilo que se coloca como questão a ser tratada na situação retórica. O *logos* refere-se, assim, à tese que se expõe ao assentimento, ao objeto de negociação na referida situação retórica.

Definem-se, dessa forma, três tipos de provas técnicas ou artísticas de persuasão: “umas residem no caráter moral do orador; outras no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, 1998 [s/d], p. 49).

Semiótica(s)

A semiótica inscreve-se na problemática de estudos da linguagem, do texto, em sentido amplo, e de sua discursividade. A vertente semiótica, a partir da qual nos pautamos neste trabalho, constitui-

se como um projeto de ciência desenvolvido inicialmente pelo lexicólogo lituano Algirdas Julien Greimas e pelo Grupo de Investigações Semiociológicas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Essa teoria, pertencente ao estruturalismo francês, é bastante pertinente à análise pretendida pelo seu objetivo de buscar os possíveis efeitos de sentido em um texto, seja ele verbal, não verbal ou sincrético.

Semiótica Discursiva

A semiótica discursiva aborda o texto em três níveis de análise, constitutivos do percurso gerativo de sentido: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo.

O nível fundamental representa as categorias semânticas mínimas de uma narrativa. Depreende os sentidos fundamentais de um texto: vida x morte; liberdade x opressão; euforia x disforia etc. Nesse nível, temos caracterizados os temas em que se estruturam os demais níveis.

O nível narrativo, por sua vez, um segundo estrato de significação, considera as transformações dos atores e suas funções na narrativa. Assim, nesse nível, destacamos para esse trabalho:

a) As funções (actâncias): os atores desdobram-se em papéis actanciais – ações e qualificações em uma narrativa. Na esfera de ação: 1) *Destinador x destinatário* - relação actancial que se estabelece pela manipulação do primeiro em relação ao segundo, realizada pela comunicação entre eles. Destaquemos ainda o Destinador julgador, que sanciona, positiva ou negativamente, o sujeito em sua performance. 2) *Sujeito x Objeto* – um sujeito que realiza uma ação e um objeto que recebe a ação realizada pelo sujeito. Essa relação é caracterizada pelo desejo e busca pela conjunção do primeiro em relação ao segundo. 3) *Adjuvante x Antissujeito* – o primeiro caracteriza-se por realizar ações permitidas pela norma de um grupo e de

forma a auxiliar o sujeito; o *antissujeito*, caracteriza-se pela oposição ao sujeito na busca e no desejo em relação ao *objeto*.

b) Os programas narrativos do sujeito: o *programa narrativo de uso* – percurso em que o sujeito adquire modalizações (competências – poder, dever, querer, saber) para realizar sua *performance* em seu *programa narrativo de base* – a busca pelo objeto (conjunção – eufórica; disjunção – disfórica)

O nível discursivo é aquele que dá concretude, materialidade textual, aos níveis subjacentes a ele. Ele o faz pelo processo de actorialização, de temporalização e de espacialização (colocação em texto de ator, tempo, espaço).

Temos dois tipos de enunciação e cada uma delas gera um efeito de sentido particular. A enunciação enunciativa coloca em discurso (ator, tempo, espaço) considerando “eu/tu”, “aqui” e “agora”, possui, marcas textuais que se referem ao enunciador ou ao enunciatário. A enunciação enunciativa pressupõe um “ele”, “lá” e “então”, temos, nesse caso, a ausência de marcas lingüísticas que se referem aos sujeitos da comunicação. A passagem de um tipo de enunciação a outra é chamada de *debreagem* ou *embreagem*.

Outros pressupostos teóricos serão expostos, quando utilizados nos momentos de análise.

Semiótica Tensiva

Trata-se de um desdobramento da semiótica em uma aproximação à fenomenologia e à retórica. Nesse desdobramento, busca-se abordar o “sensível”, não apenas o inteligível. De acordo com Zilberberg (2011), a semiótica tensiva pretende apresentar um ponto de vista que realça as “grandezas afetivas”.

A abordagem ao sentido, nessa perspectiva, considera a percepção do sujeito em relação ao devir, manifestado nas formas do *pervir* – *vir paulatinamente*; e do *sobrevir* – *vir repentinamente*.

Considera-se ainda, nesse âmbito, o andamento dos devires, sua duração. Assim, na perspectiva do sujeito, temos as noções de surpresa “o que (já) é” e da espera “o que não é (ainda)”.

Assim, a semiótica tensiva situa-se no limiar entre a linguagem e a afetividade, e, para isso, pauta-se em uma abordagem fenomenológica, na percepção do sujeito, (seu estado) diante de um estado de coisas.

[...] Investiga-se, assim, a amplitude, a velocidade e a duração dos devires, para dessa forma abordar as dimensões subjetivas e tensivas do sujeito, de maneira que o “gerúndio”, vinculado ao acontecimento, converte-se em participio, vinculado ao estado. (ZILBERBERG, 2011, p. 23)

Semiótica aplicada à canção: depreendendo a “melos”

A canção mostra-se como um texto com contornos que sincretizam grandezas verbais e não verbais, produzindo efeitos de sentido específicos nessa intersecção. A semiótica aplicada à canção busca dar conta desses contornos.

Segundo os postulados de Tatit (1996, p. 11-12), a canção tem a melodia cantada, possivelmente, com origem na gestualidade da fala, ou seja, em aspectos da fala cotidiana em uso, considerando as entoações – ascendentes ou descendentes; as pausas; as modulações etc. Além dos elementos da prosódia, concorrem, ainda, como elementos suscitadores de efeitos de sentido aspectos literários, poéticos, rítmicos, melódicos, harmônicos, de densidade, timbrísticos etc.

Tatit (1994) destaca em seus estudos sobre a canção a frase, as unidades entoativas e os tonemas. As unidades entoativas são unidades do nível da célula na melodia, uma unidade mínima entoada em determinada altura na tessitura musical. Trata-se, assim, de uma “sílabas musical”. O nível superior é a frase musical, constituída por um conjunto de

unidades entoativas, cuja finalização é demarcada por um tonema.

Temos, conforme Tatit (1994) três maneiras distintas de integração letra x melodia: a figurativização, a tematização e a passionalização.

Figurativização é uma forma de integração da letra à melodia com uma tendência maior à aproximação da gestualidade da fala “[...] uma espécie de integração ‘natural’, entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa fala cotidiana de emitir frases entoadas [...]” (TATIT & LOPES, 2008, p. 17).

Tematização é um modo de integração típico da conjunção, da identidade, da celebração, da euforia. “[...] Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento [...]”. Temos, assim, a: “[...] aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração [...]” (TATIT & LOPES 2008, p. 18-19). Ainda, nesse modo de integração, o campo de tessitura da melodia se mostra restrito, apropriado para um modelo melódico horizontalizado.

Passionalização é caracterizada por uma verticalização na exploração do uso da tessitura musical, por um prolongamento das unidades entoativas e por uma consequente desaceleração no andamento da melodia “[...] Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista [...]”. Temos, assim, uma integração caracterizada pela busca, pela disjunção, pela alteridade, enfim, pela passionalização e, nesse modelo “[...] manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas,

sobretudo para definir os pontos de chegada [...]” (TATIT & LOPES 2008, p. 21).

Outra forma pela qual a tensão pode ser modulada nas frases musicais, e que consideramos em alguns pontos de nossa análise, é pela harmonia. Nesse âmbito, temos elementos como a tonalidade da canção – maior ou menor; os acordes que dão base à entoação – no que tange à configuração do acorde maior ou menor, com acréscimos de notas, enfim procedimentos que podem gerar um efeito de tensão ou de resolução na configuração musical, elementos que, no texto cancional, produzem efeitos de tensão e de expectativa ou de distensão e de resolução.

A todos os elementos musicais da canção denominamos “*melos*”, consideramos que são aspectos que se articulam na canção como forma de produção de efeitos de sentido, articulando-se à trilogia retórica *ethos*, *pathos* e *logos* ao considerarmos a canção como uma situação retórica.

À perspectiva da *melos*, acrescentemos o que postula Valéry (1991, p. 210) ao diferenciar o universo musical dos ruídos. Conforme este autor ao identificarmos um som musical “um diapasão” ou um “instrumento musical bem afinado” teríamos a sensação de um começo de uma atmosfera paralela àquela dolugar em que estamos fisicamente “[...] uma atmosfera seria imediatamente criada [...]”. Essa atmosfera para o autor é a configuração do “universo musical.

Podemos assimilar os aspectos abordados pelo autor como ambiências. Ambiência é uma palavra de origem grega *Periekhon*, a palavra é formada pela justaposição de *περι* (*peri*), significando “em torno”, “ao redor” e *ἐκχον* (*ekhon*), cujo sentido é “agarrar”. Seu significado, portanto, é “o que está ao redor”, “aquilo que me envolve”.

Assim, consideramos que a *melos*, articulada à letra em uma canção, cria uma ambiência específica, na qual faz convergir sentidos e onde se instala uma situação retórica: a articulação do *ethos*, *logos* e

pathos. Uma ambiência instaurada musicalmente pela *melos*, também assimilada por nós como uma prova de persuasão.

Figurativização do mar: “Tanto mar”, 1975/1978 (Chico Buarque)

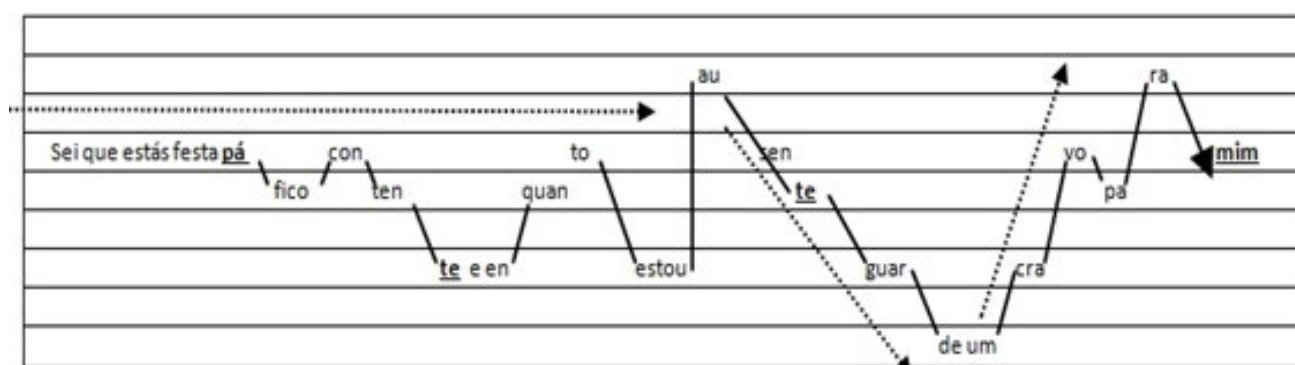
Essa canção faz referência à Revolução dos Cravos ou Revolução de 25 de abril, ocorrida em 1974 em Portugal, e à euforia que a Revolução representava diante da deposição de uma ditadura instaurada desde 1933. O Estado Novo era uma ditadura que durara 41 anos. Após a Revolução, ocorreu um período de grande agitação social, conhecido como PREC (Processo Revolucionário Em Curso), marcado por manifestações, ocupações, governos provisórios, nacionalizações e confrontos militares. A Revolução possuía, além de outras vertentes e orientações, um cunho ideológico de orientação socialista, e o dia 25 de abril ficou reconhecido como o dia da liberdade. Em novembro do mesmo ano, um golpe militar pôs fim à orientação de esquerda da Revolução. “Tanto mar” foi censurada em sua primeira versão (1975). Quando liberada, três anos depois, Chico Buarque

“Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim
Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim
Sei que há léguas a nos separar

Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar
Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim”⁵

Logos e melos

Acerca da configuração melódica da canção, ocorre uma integração entre letra e melodia baseada predominantemente na figurativização. Percebemos que o modelo que as unidades entoativas assumem busca aproximar-se da gestualidade da fala, visto que temos na canção um simulacro de diálogo entre o intérprete da canção (orador-narrador) e um português. A canção não possui introdução, o que evidencia esse simulacro. Observemos as unidades entoativas e os tonemas iniciais no diagrama a seguir:

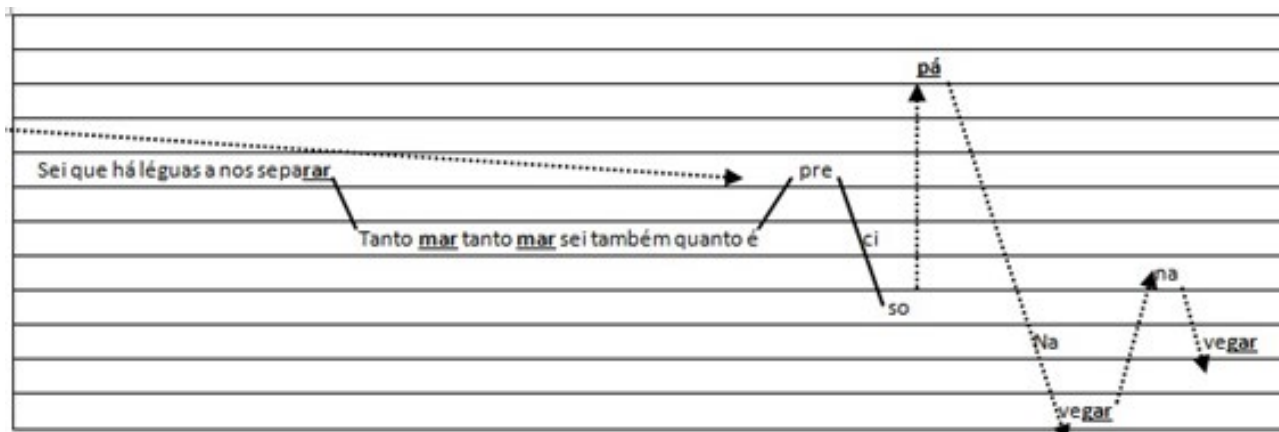


alterou sua letra a fim de que dialogasse mais proximamente com os eventos que se seguiram à Revolução em Portugal e a orientação ideológica que o país assumiu. Analisamos sua primeira versão.

⁵ Letra original, vetada pela censura; gravação editada apenas em Portugal, em 1975

As alturas em que as unidades entoativas distribuem-se configuram um desenho melódico bastante irregular, pois buscam exatamente impor a prosódia à canção. À medida que a canção avança, instrumentos vão sendo introduzidos, aumentando a densidade rítmica, conduzindo a canção para um modelo mais ritmizado, chegando a convocar um novo modo de integração entre letra e melodia: a tematização. Esse processo “figurativização – tematização” culmina numa espécie de simulacro de festa, com palmas, flautas, num regime eufórico

A canção segue com os versos “Eu queria estar na festa, pá/ Com a tua gente/ E colher pessoalmente/ Uma flor do teu jardim”. Nesse movimento retórico, temos a dimensão da modalização do “querer” pelo Destinator, o que impõe uma nova actância: a de sujeito na relação com o objeto “festa”, cuja isotopia é retomada pelo lexema “flor”, retomando o “cravo” que figurativiza a “festa”, a Revolução dos Cravos. Assim podemos depreender o Destinator também como sujeito. Em sequência, temos:



de aceleração do andamento da melodia.

Em relação à letra, tomemos o trecho: “Sei que estás em festa, pá/ Fico contente/ E enquanto estou ausente/ Guarda um cravo para mim”, o orador, no simulacro do diálogo, instala-se no texto da canção em primeira pessoa pela desinência verbo-número-pessoal “sei” e instala também seu interlocutor, com a figura de comunhão “pá”, lexema que conota um tratamento íntimo. Temos, então, as actâncias Destinator versus destinatário, introduzido pelo vocativo “pá” que revela a esfera qualificacional do destinatário: um português. Esse procedimento traz à tona também a temática da Revolução, aqui figurativizada como “festa”. O Destinator modalizado pelo “saber” evidencia sob um aspecto temporal sua ausência na festa “enquanto estou ausente”, remetendo ainda ao “cravo,” símbolo da Revolução. Ressaltemos que o lexema “enquanto”, representa uma espera e uma expectativa de um “devir” eufórico.

Nos versos: “Sei que há léguas a nos separar/ Tanto mar, tanto mar/ Sei também quanto é preciso, pá/ Navegar, navegar temos a manutenção da integração melódica da figurativização, de forte presença da gestualidade da fala, iniciando-se por uma concentração da tessitura musical, que vai se asseverando, seguida por uma ascendência brusca no tonema “pá”, indicando a prossecução, a chamada da atenção do destinatário e, por fim, a asseveração dos conteúdos em uma descendência. Destaquemos, ainda, as ascendências nos tonemas finais da estrofe, em que há a incidência de uma prossecução e a busca, o que convoca uma resposta “...navegar, navegar”.

O orador, assim, retoma o título da canção “Tanto mar”, representando a interposição da distância entre os dois países; numa relação de concessividade, o orador revela o saber de que é preciso “navegar”, percorrer as distâncias, a fim de alcançar a identidade com o destinatário.

O lexema “mar” figurativiza essa distância a ser percorrida pelo orador-Destinador-sujeito. Percebemos ainda que as alturas no início dos versos permanecem concentradas em duas alturas, porém, quando ocorre a convocação da necessidade de navegar essa concentração de altura se expande, no final dos versos, justamente em “pá” e “navegar”, movimentação que pode ser tomada como o movimento de se atravessar a distância, vencer o mar.

Em relação à harmonia, percebemos uma utilização bastante expressiva dos recursos harmônicos como elementos associados à construção dos efeitos de sentido envolvidos na narrativa como um todo. É uma canção que tem um centro tonal bastante bem definido (neste caso, em torno a um Sol maior) e que em determinados trechos faz do movimento de afastamento deste centro ou da alteração de acordes muito definidos desta tonalidade uma possibilidade de enfatizar sentidos construídos conjuntamente com a letra da canção. Justamente onde o narrador enfatiza os sentimentos de disjunção, metaforizando o mar como elemento da separação, trecho em que a letra afirma: “Sei que há léguas a nos separar / tanto mar, tanto mar / sei também quanto é preciso, pá”. Nesta parte da canção, observamos a presença de acordes “estranhos” à tonalidade de Sol Maior (Si bemol; Fá maior; Fá menor e Mi bemol), associados às notas Fá natural, Mi bemol e Si bemol; também não constituintes da estrutura da tonalidade Sol maior. Convém frisar que esse efeito de deslocamento se dá, não por qualidades intrínsecas das notas, mas sim, pelo contraste entre contextos sonoros que são inicialmente afirmados (neste caso, a tonalidade de sol maior) e posteriormente colocados em contraste em relação a outros.

Observa-se, ainda na letra, uma interdiscursividade com a célebre frase de Fernando Pessoa “navegar é preciso, viver não é preciso”

acerca das navegações portuguesas, frase também atribuída ao general romano Pompeu que, por volta de 70 a.C., fora incumbido da missão de transportar o trigo das províncias para a cidade de Roma. Com essa frase, ele teria encorajado a tripulação a realizar a viagem. Assim, em um procedimento retórico pautado na interdiscursividade, temos a relação concessiva de transposição da adversidade do figurativizada pelo “mar” que o Destinador, então, também categorizado como sujeito da busca, teria de realizar.

Em “Lá faz primavera, pá/ Cá estou doente/ Manda urgentemente/ Algum cheirinho de alecrim”, a “primavera” figurativiza o reflorescimento de algo, nesse caso, a partir da revolução ela se faria. O “mar” figurativiza também as diferenças de estações do ano, colocadas em paralelo ao estado do sujeito “cá estou doente”. Faz-se, assim, referência à estação do ano no Hemisfério Norte à época da Revolução, porém, em relação ao orador essa primavera está associada a um procedimento de disjunção espacial “lá”. O orador revela sua condição disfórica e a necessidade de um “cheirinho de alecrim”, planta medicinal, também associada a Portugal.

Ainda por meio desse movimento retórico, a abordagem de um “lá” podemos inferir que o orador se dirige a dois auditórios, Portugal e o ouvinte da canção, o Brasil.

Assim, no jogo espacial “lá” e “cá”, o orador tem como auditório, também, alguém próximo a ele “lá faz primavera, pá” x “cá estou doente”. Assim, instala-se textualmente o auditório brasileiro, a quem o orador de fato quer influenciar.

A canção está permeada pela dimensão da espera. Citemos o andamento da canção desacelerado, pautado pela gestualidade da fala, indicativo de um sujeito que aguarda o objeto que se movimenta em um sobrevir que, enfim, chega, no final da canção. Destaquemos o aumento da densidade musical no final da canção e o simulacro

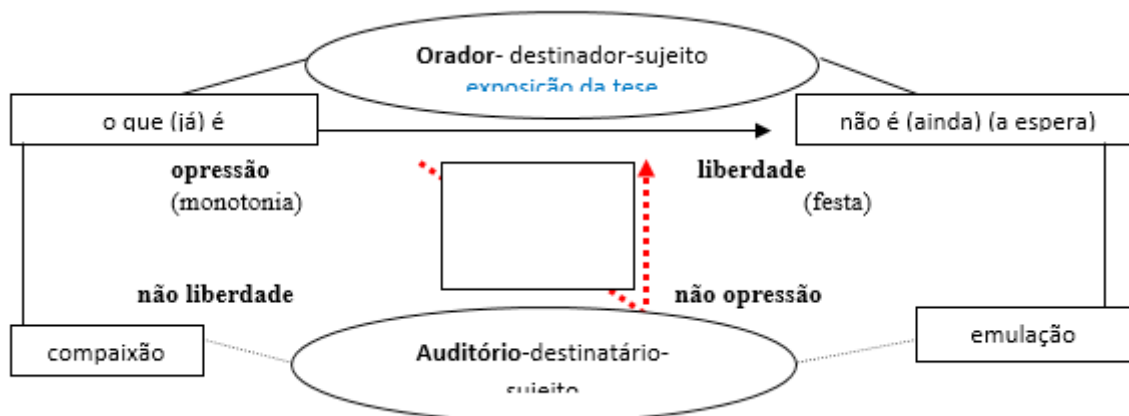
de festa. Dessa forma, no início da canção, temos apenas a voz do orador, com uma baixa densidade musical, entretanto no andamento, temos uma euforia que vai se encadeando, a canção vai ganhando musicalidade, densidade, enfim, chega à euforia, que culmina na festa que encerra o texto.

Destaquemos o “mar” e sua figuratividade, nesse texto, o mar tematiza a distância a ser percorrida, carrega temas como a adversidade, a disjunção, aquilo que impede o sujeito da conjunção com seu objeto, causador de uma performance disfórica que se traduz na espera.

Evidenciemos ainda a ambiência criada pela *melos*, na convergência da musicalidade articulada à letra: o andamento desacelerado, a concentração das alturas das unidades entoativas e as graves ascendências e descendências ao final de alguns versos como em “navegar”. Assim a *melos* cria uma ambiência de monotonia e de espera e também de expectativa por uma movimentação nesse mar: “navegar, navegar”.

a ausência da festa e a espera empreendida pelo orador. Podemos ainda depreender um *ethos* de um orador constituído pela modalização do “saber”, que busca na inspiração da festa do seu destinatário “pá” a esperança de que também ocorrerá no Brasil uma festa tal qual ocorrera em Portugal. Destaca-se, na dimensão da actância de sujeito, a falta – evidenciada pela modalização do orador por um “querer” a “festa”, ou seja, o fim da ditadura, o fim da “opressão” que dará lugar à “liberdade”.

A partir da articulação do *logos* à *melos* e de ambos ao *ethos*, podemos depreender o *pathos* da emulação suscitado na relação da espera pela “festa”, que sobrevém na dimensão do Destinador-sujeito. Em contraposição, na dimensão da disforia, temos a paixão da compaixão na relação com o sujeito, disjunto de seu objeto, e em estado afetado por essa disjunção. Temos, então, a seguinte representação da configuração discursiva:



Ethos e pathos

O orador, exercendo as actâncias destinador-sujeito, constitui um *ethos* permeado pela tristeza, considerando a exposição das dimensões interoceptivas: “renitente”, “carente”, “doente”, “ausente”. Esse estado do orador é exposto por uma construção argumentativa da causalidade:

Figurativização do mar: “O Mar”, 1940 (Dorival Caymmi)

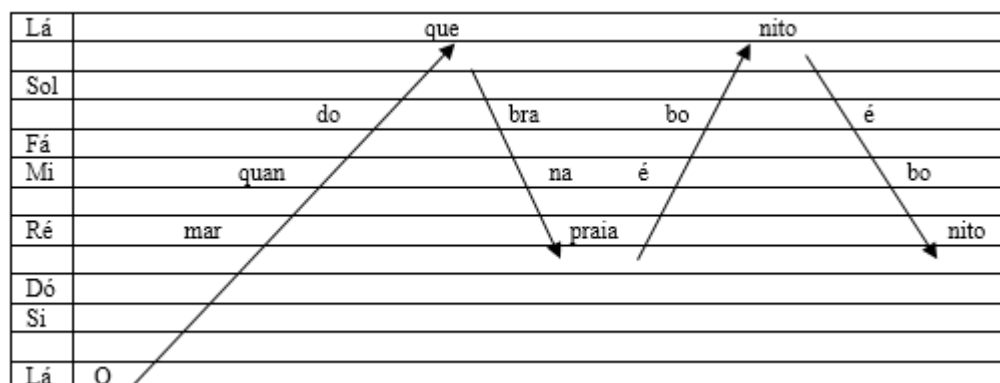
O autor dessa canção é um expoente compositor que trabalha com a temática do mar e dos sujeitos que vivem em função dele. São histórias sobre o mar, sobre os pescadores, sobre os saveiros etc. Para este trabalho selecionamos a canção “O mar”.

O mar quando quebra na praia
 É bonito, é bonito
 O mar... pescador quando sai
 Nunca sabe se volta, nem sabe se fica
 Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos
 Nas ondas do mar
 O mar quando quebra na praia
 É bonito, é bonito
 Pedro vivia da pesca
 Saia no barco
 Seis horas da tarde
 Só vinha na hora do sol raiá
 Todos gostavam de Pedro
 E mais do que todas
 Rosinha de Chica
 A mais bonitinha
 E mais bem feitinha
 De todas as mocinha lá do arraiá

Pedro saiu no seu barco
 Seis horas da tarde
 Passou toda a noite
 Não veio na hora do sol raiá
 Deram com o corpo de Pedro
 Jogado na praia
 Roído de peixe
 Sem barco sem nada
 Num canto bem longe lá do arraiá
 Pobre Rosinha de Chica
 Que era bonita
 Agora parece
 Que endoideceu
 Vive na beira da praia
 Olhando pras ondas
 Andando rondando
 Dizendo baixinho
 Morreu, morreu, morreu, oh...
 O mar quando quebra na praia
 É bonito, é bonito

Logos e melos

Nessa canção, o orador instala-se no discurso por meio de uma debreagem enunciativa, enunciação sem marcas dos interlocutores no enunciado. O mar (ele), na praia (lá), quando (então). “O mar quando quebra na praia/ É bonito, é bonito”. O “mar” é instalado como um ator na narrativa e tem sua esfera qualificacional exposta “é bonito, é bonito”. Em relação à *melos*, nesse trecho, destaquemos as entoações:



Inicialmente, destaquemos as alturas das unidades entoativas, saltos e exploração da tessitura musical e a combinação e a duração dessas alturas, criando um simulacro de ambiência do mar. Podemos perceber as durações e as alturas assemelhando-se aos sons do mar e das ondas. Essa ambiência criada pela *melos* traz o efeito de sentido de presença do ator “mar” na narrativa que se iniciará.

Ressaltemos que, com a mesma configuração melódica, temos a continuidade da narrativa, porém no primeiro verso a harmonia assenta-se na tonalidade de “Ré”, a partir do segundo verso, essa tonalidade é aumentada em meio tom “Ré#” (sustenido). Assim, a isotopia que engendra a ambiência do mar (alturas e durações) ganha mais um elemento: a harmonia, criando um efeito de sentido de “cheia” do mar, a subida da maré. Indica-se, assim, o horário de os pescadores irem ao mar buscar o seu sustento e de suas famílias.

Dessa forma, com a mesma configuração melódica (modelo) das unidades entoativas, porém com a harmonia e entoação aumentadas em meio tom, instala-se um novo ator (o pescador) em contraste ao já instalado “mar”. Notemos que o pescador é instalado justamente quando a maré está alta, na ambiência criada pela *melos*, quando o mar se transforma.

Re# Lá#7 Re#
O mar... pescador quando sai/
Lá#7 Ré# Lá#7 Ré#
Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos
Lá#7 Ré# Lá#7 Ré#
Nunca sabe se volta, nem sabe se fica
Lá#7 Ré# Lá7
Nas ondas do mar

O orador reitera, a seguir, o ator “mar” com a mesma configuração melódica, mas retornando à harmonia e as alturas iniciais: Ré:

Si																ra
Lá	Pe-dro	vi-a	pes-ca	-i-a	bar-co	ho-ras	tarde	vi-nha	ho-ra	sol						
Sol																
Fá#		vi-	da	sa-	no	seis	da	só	na	do						
Mi																iar

Ré Lá7 Ré
O mar quando quebra na praia
Lá7 Ré
É bonito, é bonito

Até este momento na canção, temos a integração “letra x melodia” sob o signo da passionalização, instalando os atores da narrativa: o mar; o pescador (como um sujeito coletivo que busca seu sustento no mar); gente (aqueles afetados pelo mar -viúvas e mães). Essa passionalização revela, ainda, a instabilidade do mar, considerando a modulação harmônica e de alturas das unidades entoativas.

A narrativa tem sequência na individualização dos atores “pescador” (agora Pedro) e “gente” (agora Rosinha de Chica): “Pedro vivia da pesca/ Saia no barco/ Seis horas da tarde/ Só vinha na hora do sol raia/ Todos gostavam de Pedro/ E mais do que todas/ Rosinha de Chica/ A mais bonitinha/ E mais bem feitinha/ De todas as mocinha lá do arraia.

Nesse movimento na canção, temos uma nova configuração de integração “letra x

melodia”. Agora, temos a tematização, a euforia, a junção cotidiana dos sujeitos com seus respectivos objetos “Pedro x pesca”; “Rosinha x Pedro”. A configuração actancial dos sujeitos na esfera qualificacional é também evidenciada: “Pedro” “querido por todas”; “Rosinha” “mocinha, bonitinha, bem feitinha”. Ressaltemos, a junção, a aceleração, a pouca duração das unidades entoativas e a repetição delas. Conforme podemos observar no diagrama abaixo:

Com a mesma configuração melódica, o orador passa a expor um programa narrativo de Pedro e de Rosinha, um programa narrativo de disjunção em que ambos os sujeitos têm suas performances disfóricas. Inicia-se com a performance de Pedro: “Pedro saiu no seu barco/ Seis horas da tarde/ Passou toda a noite/ Não veio na hora do sol raia/ Deram com o corpo de Pedro/ Jogado na praia/ Roído de peixe/ Sem barco sem nada/ Num canto bem longe lá do arraia.”

Em sequência, inicia-se a performance de Rosinha de Chica: “Pobre Rosinha de Chica/ Que era bonita/ Agora parece/ Que endoideceu/ Vive na beira da praia/ Olhando pras ondas/ Andando rondando/ Dizendo baixinho/ Morreu, morreu, morreu, oh...”

Destacamos que a narração das performances disfóricas permanece sob a integração da tematização, da junção, porém quando se expõe a percepção do sujeito Rosinha acerca da morte de Pedro retorna-se à integração da passionalização e

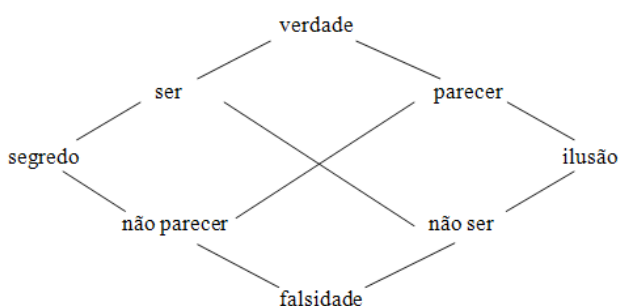
à ambiência do mar impõe-se, ao sujeito Rosinha e também ao próprio orador.

Convém ressaltar que na entoação dos lexemas “morreu, morreu, ah” temos o acorde de “Ré”, seguido de uma alteração para o acorde de “Ré com sétima” evidenciando a disjunção e a percepção da separação imposta pelo mar. Assim, sob a passionalização, o narrador volta a reiterar a isotopia da ambiência do mar: “O mar / quando quebra na praia/ É bonito, é bonito” mais uma vez assentado na tonalidade de “Ré” natural.

Percebemos, desse modo, o mar como um ator que exerce diversas actâncias, tanto em uma esfera qualificacional, quanto em uma esfera de ação: ele é bonito, mas também perigoso; pode ser o adjuvante que provê o sustento, mas também o antissujeito que tira a vida e separa pessoas, deixando viúvas e mães sem os filhos; por fim, pode ser o Destinador que modaliza os sujeitos com o poder/ dever – se alimentar, viver sob o signo da conjunção; mas pode também ser o Destinador julgador que sanciona positiva ou negativamente seus sujeitos.

Sobre os demais atores coletivos “gente” e “pescador” na narrativa individualizados como “Pedro” e “Rosinha”, podemos dizer que em relação ao mar (e aos seus desdobramentos actanciais) são configurados mais como sujeitos “à” (em posição passiva) que sujeitos “de” (em posição ativa).

O mar assim exerce uma exuberância de sentidos que impõe aos demais sujeitos uma subordinação às suas transformações actanciais. Acerca dessas configurações actanciais do mar nessa canção, cumpre destacar as categorias veridictórias da semiótica discursiva, conforme Tatit (2003, p. 196).



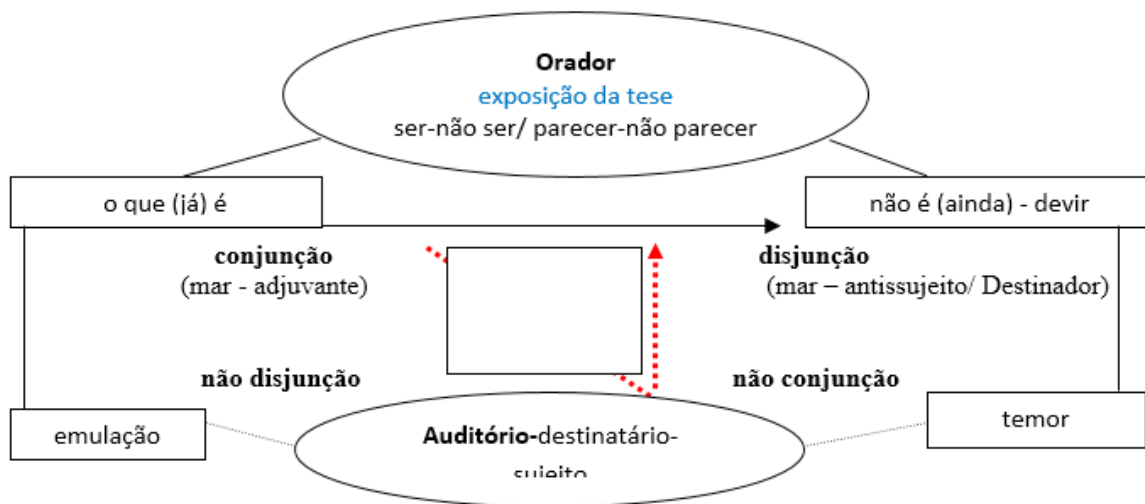
Podemos depreender que as actâncias que o mar assume (ou pode assumir no âmbito do devir) podem ser demonstradas no quadro acima. Ele pode ter suas actâncias percebidas como verdadeiras quando puder, ao mesmo tempo, ser e parecer; serão ilusórias quando apresentarem o par parecer e não-ser; serão secretas ao se articularem, simultaneamente, ser e não-parecer; e não sendo e nem parecendo, as actâncias podem ser tomadas como falsas. Desse modo, o ator mar, conforme exposição e narrativa do orador, consegue articular em suas actâncias arranjos diversos desse estatuto, dado o seu caráter volúvel. Esse caráter é evidenciado, tanto na letra, quanto na *melos*, conforme pudemos demonstrar. A manifestação actancial do mar no âmbito do devir fica imprecisa, dependendo do arranjo que se realize no estatuto veridictório. Ele é adjuvante ou antissujeito? Destinador modalizador ou julgador? Na peroração, conclusão da narrativa, ele retorna em sua configuração “é bonito, é bonito” reinstalando-se o mistério em relação às actâncias a serem manifestadas no devir.

Ethos e Pathos

Destaquemos em relação ao *ethos* do orador uma configuração do saber parcial sobre “é bonito quando quebra na praia”, de ser conhecedor das histórias dos sujeitos relacionados ao mar, mas desconhecedor das dimensões possíveis do devir do mar. Coloca, assim, o *docere* (o ensinar), como função persuasiva e constitui um *ethos* pautado na benevolência, na prudência, na virtude, considerando que alerta, preocupa-se em alertar, e mostra saber o que expõe.

Acerca do *pathos*, podemos dizer que se mobilizam a emulação em relação actância do mar configurada como adjuvante e também do temor, considerando as actâncias

Destinador julgador e de antissujeito. Podemos representar essa situação retórica cancional da seguinte forma: o e da imprecisão do que seja o mar além de bonito.



Considerações finais

A partir de nossas análises e exposições, convém, inicialmente, expor como concebemos a situação retórica cancional, considerando as provas retóricas que se articulam nela.

análise de forma mais completa. Assim, podemos representar o uso do mar nas canções aqui expostas e como recorrência figurativa, da seguinte forma:

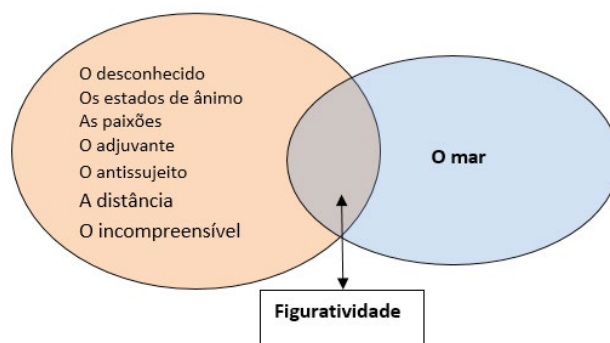
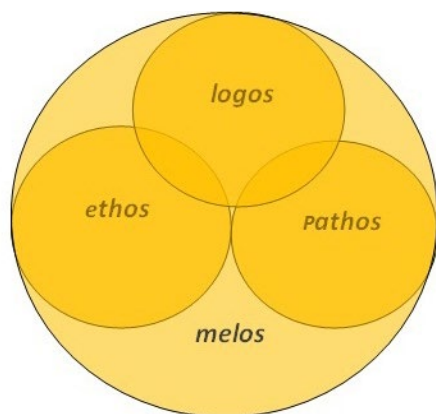


Figura 1: Situação retórica cancional/Articulação da trilogia retórica associada à melos

Acerca do “mar” como recurso figurativo, podemos propor, considerando as diversas possibilidades, conforme observamos, serve como suporte a diversas metaforizações. O mar é colocado, assim em intersecção com os estados de ânimo dos sujeitos ou com o estado de coisas percebido. Podemos depreender essa afirmativa, tanto pelas análises empreendidas, como pela breve demonstração que fizemos ao expor algumas canções, na introdução de nosso artigo e em nossas

Assim, a percepção de um estado de coisas e a consciência desse estado, coloca o mar, conforme observamos, em intersecção com essa percepção, como forma de expor uma a percepção que em linguagem objetiva e natural, puramente denotativa, talvez não fosse possível descrever tais fenômenos. Dessa forma, a figuratividade do mar é utilizada para descrever essas perspectivas.

Desse modo, é recorrente a necessidade de neutralizar essa figuratividade para, ao menos, aproximar-se da percepção do sujeito e daquilo que ele tenta expor por meio dessa figuratividade.

Fenomenologicamente, essa percepção do mar como um recurso possível de figuratividade para

abordar aquilo que em uma linguagem puramente denotativa não seria tarefa fácil, certamente, está associada à percepção do sujeito diante do mar: a percepção da imensidão do mar, diante de um sujeito diminuto relacionalmente; a percepção dos mistérios que o mar abriga; a percepção da dimensão histórica do mar, diante da finitude do sujeito que o contempla; a percepção da impotência do sujeito, diante da força do mar; a percepção da não possibilidade, sequer, de contemplação do mar por inteiro, tendo em vista que a capacidade visual que temos diante do mar é sempre de um recorte de perspectiva; a percepção da ambiência e imersão que o mar provoca, diante do sujeito, considerando toda a atmosfera que o mar é capaz de produzir, uma ambiência que submerge o sujeito em todos os seus sentidos paladar, tato, visão, audição, entre tantas possibilidades de percepção, entre tantas outras possibilidades perceptivas de se conceber, apreender, viver essa relação com o mar.

A utilização do mar, figurativamente, para tantos fins é reveladora da percepção do sujeito em sua pequenez, de nós mesmos, sujeitos diminutos, diante do mar. O mar aparece, dessa forma, como um ator criador de tensões ou distensões em nossas próprias narrativas. Enfim, percebemos que o mar, revela nas canções abordadas desde a introdução, a percepção que se tem dele na intersecção com aquilo que muitas vezes queremos expressar e temos dificuldade de em uma linguagem puramente denotativa conseguiríamos fazer.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998 [s/d].
- _____. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CARMO JR., José Roberto do. *A voz: entre a palavra e a melodia*. In: *Teresa: Revista de literatura brasileira*. Vol. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003.
- EGGS, Ekkehard. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso, a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1966.
- LOPES, Ivã Carlos & TATTI, Luiz. *Ordem e desordem em fora de ordem*. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*. Vol. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Elos de Melodia e Letra: análise de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MEYER, Michel. *A Retórica*. São Paulo: Ática, 2007.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: A nova retórica*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- TATTI, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*, São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- _____. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Musicando a Semiótica – ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. Abordagem do texto. In: FIORIN, Luiz José. (org). *Introdução à Linguística I*. Objetos teóricos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Lopes; Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Recebido em 21 de junho de 2017

Aprovado em 14 de agosto de 2017