



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**ANTONIO LUANN FERREIRA TAVEIRA**

**A AMBIVALENTE FIGURA “SOL” NAS LETRAS DE CANÇÕES DO PESSOAL DO  
CEARÁ**

**FORTALEZA**

**2016**

ANTONIO LUANN FERREIRA TAVEIRA

A AMBIVALENTE FIGURA “SOL” NAS LETRAS DE CANÇÕES DO PESSOAL DO  
CEARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

T234a Taveira, Antonio Luann Ferreira.  
A ambivalente figura "sol" nas letras de canções do Pessoal do Ceará / Antonio Luann Ferreira Taveira. –  
2016.  
76 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Linguística, Fortaleza, 2016.  
Orientação: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

1. Figuratividade. 2. Semiótica Discursiva. 3. Pessoal do Ceará. I. Título.

CDD 410

---

ANTONIO LUANN FERREIRA TAVEIRA

A AMBIVALENTE FIGURA “SOL” NAS LETRAS DE CANÇÕES DO PESSOAL DO  
CEARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

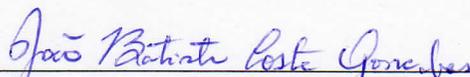
Aprovada em: 03 / 06 / 2016.

BANCA EXAMINADORA



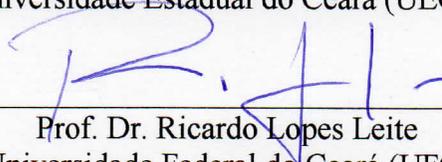
---

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)



---

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)



---

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*Aos meus pais, Lizete e Aldo*

*À minha avó, Sebastiana*

*À minha noiva, Renata.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. José Américo Bezerra Saraiva, pela disponibilidade, atenção e dedicação na orientação dessa pesquisa.

Aos professores Ricardo Lopes Leite e João Batista Costa Gonçalves, pelo rigor e coerência na leitura dessa dissertação.

Às pesquisadoras Iara Rosa Farias e Carolina Lindenberg Lemos, pela disponibilização de literatura.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos indispensável para realização dessa empreitada.

Enfim, a todos os *actantes* dessa *transformação de estado* que resultou na *conjunção* com o *objeto-valor*, a um só tempo, *eufórico* e *intenso* e *extenso*.

*O parecer constitui, apesar de tudo,  
nossa condição humana.*

A. J. Greimas

## RESUMO

Nosso trabalho busca investigar os contextos-ocorrências da figura *sol* nas letras de canções do Pessoal do Ceará da década de 1970 ou, mais especificamente, perceber a variação de significação dessa figura em função da aspectualização proposta por Saraiva (2008) para, ao final, propor um mapeamento do percurso desse enunciador-geral Pessoal do Ceará a partir do revestimento figurativo concretizado nos textos. Para tal tarefa, utilizamos o aporte teórico-metodológico decorrente das pesquisas empreendidas por Algirdas Julien Greimas e seus seguidores no âmbito do Grupo de Investigações Semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em especial a compreensão da construção da significação, tanto na produção como na interpretação, via percurso gerativo do sentido. Como constam das análises das letras de canções dos três primeiros discos de Ednardo, Fagner e Belchior, os conteúdos e valores manifestados pela figura *sol* oscilam entre euforia e disforia, se consideradas as relações narrativas e as configurações discursivas em questão. Fato que, entre outras coisas, permite recompor o percurso do enunciador Pessoal do Ceará e, conseqüentemente, avaliar a função da figuratividade nesses textos.

**Palavras-chave:** Sol. Figura. Pessoal do Ceará.

## RÉSUMÉ

Notre travail cherche à investiguer les contextes-occurrences de la figure *soleil* dans les paroles des chansons du Pessoal do Ceará dans les années 1970 ou, spécifiquement, apercevoir la variation de signification de cette figure en fonction de l'aspectualisation proposée par Saraiva (2008), pour à la fin proposer un schéma du parcours de cet énonciateur-général Pessoal do Ceará à partir du revêtement figuré concrétisé dans les textes. Pour accomplir cette tâche, nous avons utilisé l'apport théorique et méthodologique résultant des recherches réalisées par Algirdas Julien Greimas et ses suiveurs du Groupe de recherche sémio-linguistique de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, spécialement la compréhension de la construction de la signification, tantôt dans la production, tantôt dans l'interprétation, selon le parcours génératif de la signification. Comme on vérifie dans les analyses des paroles de chansons des trois premiers disques de Fagner, Ednardo et Belchior, les valeurs et les contenus manifestés par la figure *soleil* oscille entre l'euphorie et la dysphorie, si on considère les relations narratives et les configurations discursives concernées. Ce fait permet, entre autres, d'arranger le parcours de l'énonciateur Pessoal do Ceará et, par conséquent, évaluer la fonction de la figurativité dans ces textes.

**Mots-clés:** Soleil. Figure. Pessoal do Ceará.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 A TEORIA SEMIÓTICA DO TEXTO</b> .....	16
<b>2.1 A noção de texto</b> .....	18
<b>2.2 As etapas, níveis ou gramáticas</b> .....	19
<b>2.3 Da figura</b> .....	21
<b>2.3.1 A contribuição de L. Hjelmslev</b> .....	21
<b>2.3.2 Greimas e o estudo do lexema “tête”</b> .....	23
<b>2.4 Da figuratividade</b> .....	24
<b>2.4.1 Das figuras ao mundo: a imanência</b> .....	25
<b>2.4.2 Do mundo às figuras: a transcendência</b> .....	31
<b>3 ANÁLISES</b> .....	34
<b>3.1 Avião de papel</b> .....	36
<b>3.2 Alazão [Clarões]</b> .....	40
<b>3.3 Rodagem</b> .....	43
<b>3.4 Terral</b> .....	46
<b>3.5 Retrato Marrom</b> .....	48
<b>3.6 Beco dos baleiros ou Papéis de chocolate</b> .....	50
<b>3.7 Caso comum de trânsito</b> .....	53
<b>3.8 Fotografia 3x4</b> .....	56
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	59
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	61
<b>ANEXOS</b> .....	64

## 1 INTRODUÇÃO

Nosso trabalho insere-se, de forma ampla, nos estudos concernentes ao exame da construção de sentido na canção popular brasileira. De modo específico, investiga-se a figura *sol* em letras de canções do Pessoal do Ceará para depreender como as relações enunciativas manifestam valores, esquemas narrativos e temas subjacentes à atualização desse elemento nos textos analisados.

A tese de Saraiva (2008), intitulada “Pessoal do Ceará: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade”, constituiu o ponto de partida das nossas indagações. Nela o autor examinou, sob o escopo da Semiótica Discursiva, um conjunto de dez canções (melodia e letra) do chamado “Pessoal do Ceará”, grupo de cancionistas cearenses que migraram para o Centro-Sul do País, no princípio da década de 1970. Entre os resultados alcançados, destacamos que tal estudo constatou a emergência de uma *imagem-fim* ou *enunciador geral* que perpassa os textos examinados, dando identidade ao percurso do grupo e justificando a designação a ele atribuída, cujas razões já haviam suscitado muita controvérsia na mídia e, inclusive, entre os integrantes do próprio grupo.

Essa *imagem-fim*, ao contrário do que se poderia pensar, não constitui um todo homogêneo e imutável ao longo das canções analisadas. São, na verdade, *imagens-fim*, porque o autor conclui que elas podem ser apreendidas como fases de um devir contínuo em que a existência de uma *imagem-fim* depende da existência da outra, porque é uma decorrência dela, no sentido de que se constitui a partir dela, prolongando-a, afirmando-a ou negando-a. Mais que isso, Saraiva (2008) propõe uma classificação, ou aspectualização, das fases do percurso desse sujeito, relacionando-as com a principal instância doadora de valores, o discurso Tropicalista: a *saída*, a *chegada*, o *retorno nostálgico* e a *permanência combativa*, todas girando em torno do núcleo passional do *desespero*.

É justamente nesse contexto em que se colocam nossas reflexões. Por meio da análise das letras dos textos cancionais, propomo-nos a perceber a variação de significação da figura *sol* em função da *aspectualização* proposta por Saraiva para, ao final, propor um mapeamento do percurso desse enunciador geral Pessoal do Ceará a partir do revestimento figurativo concretizado nos textos. Concentrar-nos-emos exclusivamente nas letras pois

acreditamos que o material linguístico das canções possibilita a reconstrução do efeito de sentido global forjado pelo cancionista.

A manifestação dos conteúdos via figura *sol*, assim nos parece, define relações enunciativas de caráter ora contratual ora polêmico. Por isso, julgamos que o levantamento das ocorrências desta figura em textos cancionais e o exame de seu comportamento semiótico podem revelar significações e nuances de significações capazes de nos auxiliar na reconstrução de posições enunciativas que atribuem, por uma razão ou outra, importância fundamental ao *sol*.

Para tal tarefa, utilizaremos, essencialmente, o aporte teórico-metodológico decorrente das pesquisas empreendidas por Algirdas Julien Greimas, membro-fundador do Grupo de Investigações Semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Greimas e Courtés (2008) propõem como ferramenta para compreensão da construção da significação, tanto na produção como na interpretação, aquilo que costumamos chamar *percurso gerativo de sentido*.

Tal construto teórico-metodológico é dividido em fases ou etapas ou gramáticas: primeiramente, temos o nível fundamental, no qual o sentido é visto como uma oposição semântica elementar; logo após há o nível narrativo, que apresenta a organização textual como relações entre sujeito e objeto e entre sujeitos; e finalmente temos o nível discursivo, no qual são observadas as configurações temáticas e figurativas subjacentes ao plano do conteúdo dos textos. Greimas e Courtés (2008) chamam os dois primeiros níveis de *estruturas semionarrativas*, ao passo que o terceiro nível é o das *estruturas discursivas*, divisão que nos parece interessante e rentável aos nossos propósitos, sobretudo quando pensamos que tentaremos reconstruir os posicionamentos discursivos via figurativização, ou noutras palavras, o revestimento das estruturas semionarrativas por meio da instauração de um sujeito-enunciador que promove os processos de discursivização sintática e semantização discursiva.

O leitor desavisado, de pronto, poderia indagar: qual o lugar da Linguística nessa história? Ora, voltemos ao *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure, exatamente no capítulo III (2012, p. 47): “pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social*; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos *Semiologia*” (grifos do autor). É evidente que o “sonho” saussuriano não apenas foi realizado, mas multiplicado de acordo com vários pontos de vista, como ele mesmo diria. Senão, o que seriam a Semiótica Discursiva de Greimas e os Estudos Semio-Culturais de Iúri Lotman? Mais à frente, assevera o mestre genebrino: “a tarefa da

linguística é definir o que faz da língua um sistema especial no conjunto dos fatos semiológicos” (2012. p. 48), deixando claro, inclusive, que é necessário, ao fazer daquele que se propõe estudioso da linguagem humana, considerar a *langue* dentro do quadro geral dos sistemas semióticos. Assim, cremos que nossas inquietações não fogem da esteira mesma daquele que estabilizou e consolidou o que hoje podemos chamar ciência linguística.

No *Dicionário de Semiótica* (2008, p. 433-444), Greimas e Courtés afirmam que uma Semântica (leia-se Semiótica) deve ser: gerativa, sintagmática e geral. Não entraremos em maiores detalhes sobre os estatutos “gerativos” e “geral”, visto que em seções posteriores haverá espaço, e tempo, suficientes para isso. Interessa-nos, aqui, falar sobre o que autores denominam *sintagma*. Nesse sentido, eles são claros quando explicam que a semiótica não deve explicar as unidades lexicais que entram na feitura das frases, mas a produção e interpretação do sentido. *Lato sensu*, é possível mesmo apreender sintagma, nesse contexto, como *texto*, posto que constitui a realização do eixo paradigmático via discursivização, isto é, a *semiose* textual sintagmatizante. Logo, pensamos que nossa pesquisa contribui de alguma forma para aclarar, descrever ou explicar melhor os mecanismos e procedimentos utilizados pelo texto para dizer o que diz (BARROS, 2010).

Muito já se pesquisou acerca do Pessoal do Ceará. E, ao que parece, os conteúdos estão longe do esgotamento científico, dada a riqueza que emana da obra desses artistas das terras alencarinhas. Volta e meia, o tema surge mesmo no noticiário televisivo, como vemos nas peripécias de um Belchior “fugitivo”. Para além das polêmicas midiáticas, vale ressaltar que a obra *Alucinação* (1976) desse ilustre sobralense foi eleita pela crítica, e pelo público, como o melhor disco cearense de todos dos tempos, em pesquisa realizada em 2012 pelo *Jornal OPovo*.

Mas a produção do “Pessoal” não se limitou à década de 1970 e início de 1980. Em 2013, por exemplo, Ednardo comemorou junto com seus pares, Rodger Rogério e Teti, os quarenta anos do lançamento do LP “Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem”. Na oportunidade, houve inclusive a gravação de um DVD do show celebrativo, com data prevista para lançamento em nosso ano corrente. Sem falar, claro, nos compositores e intérpretes da contemporaneidade, que beberam na fonte dos “malditos da canção popular”, como alguns querem alguns.

Além do trabalho de Saraiva (2008), três outros estudos são representativos dos esforços de resgatar a importância desse grupo cearense no cenário cancional brasileiro. Primeiro, a dissertação de Guedes (2012) na qual a autora investigou o fazer musical de um dos seus membros, Rodger Rogério. Segundo, a tese de Rogério (2011), com o estudo da formação

do *habitus* dos músicos que participaram do movimento. E por último, a tese de Mendes (2013) sobre o investimento vocal e *ethos* do posicionamento do Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro.

Guedes (2012) buscou compreender o fazer musical de Rodger Rogério identificando os elementos que tornam singular sua obra a partir da análise de letras, ritmos, canções, gêneros, arranjos e instrumentos musicais utilizados nas gravações.

Traçando considerações sobre a expansão do mercado fonográfico e o recrudescimento da censura com a ditadura militar, seu trabalho revelou na obra de Rodger Rogério uma singularidade marcada pela compatibilização das profissões de médico e músico e a consequente pluralidade na feitura das canções. Porém, ao observar a produção de um único compositor, esse trabalho não permite a reconstrução de uma imagem coletiva do movimento, um dos nossos objetivos nessa pesquisa.

É preciso dizer ainda que Guedes (2012) se debruçou sobre a experiência do artista, desde sua infância até década de 1970, demonstrando que as composições, fruto do consumo e produção de cultura em uma época de modernização socioeconômica da América Latina pós-II Guerra Mundial, expressam fortes traços de hibridação cultural provenientes de uma pluralidade de apropriações que se manifestam entre o rural e o urbano, o local e o estrangeiro, a tradição e a modernidade, o erudito e o popular.

Não pretendemos, ao contrário do que fez Guedes, partir de considerações “externas” aos limites das canções, como do contexto sócio-histórico, político ou cultural, para somente posteriormente cotejar a análise dos conteúdos veiculados por essas canções. Afirmamos aqui que o nosso ponto de vista parte das composições cancionais para um possível vislumbre do além-texto. Uma posição imanentista, como querem alguns, mas que nos garante efetuar, de fato, um trabalho pertence à ciência da linguagem.

Rogério (2011), por sua vez, investiga a importância da viagem na formação do *habitus* músicos que participaram do movimento. A palavra “músicos”, porém, presente inclusive no título de seu trabalho, já revela que a pesquisa segue um caminho diferente do nosso.

Se trataremos da letra das canções, partindo, portanto, essencialmente do material linguístico, Rogério, pelo contrário, segue o caminho de uma análise de cunho mais sociológico. Utilizando a praxiologia de Pierre Bourdieu com os conceitos de *habitus*, capitais e campo, Rogério concluiu que o deslocamento geográfico dos músicos (Norte-Sul) foi determinante não só na mudança do *habitus*, mas na própria posição dos agentes no campo musical.

Por meio de entrevistas semiestruturadas e depoimentos dos próprios músicos – Manassés Lourenço de Sousa, Raimundo Fagner Cândido Lopes e Rodger Franco de Rogério – Rogério (2011) conclui que, apesar de partirem de origens sociais diferentes e definirem trajetórias distintas, a viagem geográfica operou transformações significativas em suas condições de músicos e, por conseguinte, em suas posições sociais.

Outra tese de doutoramento também nos interessa: o trabalho de Mendes (2013) sobre o investimento vocal e *ethos* do posicionamento do Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro. Tendo como aporte teórico a Análise do Discurso de linha francesa, tal como delineada por Dominique Maingueneau, esse estudo analisa a construção do *ethos* na articulação do investimento vocal com a intenção de revelar a importância do conceito de cenografia para a definição desse grupo de compositores e cantores.

Além do exame das canções propriamente ditas, Mendes também buscou argumentos nas declarações dos artistas a jornalistas e, evidentemente, em conceitos próprios da área fonoaudiológica. Dentro das conclusões, temos que o investimento vocal “estranho” é referenciado por figuras como “faca” e “berro”, pela representação de sua produção por cordas vocais de aço e pela desqualificação do canto do outro.

Ao contrário da autora, porém, que investigou a reciprocidade entre as dimensões do “cantar” e do “cantado”, restringir-nos-emos apenas às letras das canções para a reconstrução das posições enunciativas ou, mais especificamente ainda, apenas às figuras manifestadas, explícita ou implicitamente, via cobertura lexemática.

O trabalho de Saraiva (2008), entretanto, é o que mais se aproxima do ponto de vista adotado por nós nessa pesquisa. Tendo como objetivo central averiguar se havia uma imagem-fim de enunciador geral que perpassava as composições do Pessoal do Ceará selecionadas, dando identidade ao percurso do grupo e justificando a designação referida, o autor examinou um conjunto de dez canções (melodia e letra).

Para examinar a melodia se valeu da teoria semiótica da canção, elaborada pelo semioticista-músico Luiz Tatit, que apresenta um conjunto de categorias passíveis de aplicação tanto no exame do plano da expressão quanto no plano do conteúdo. O resultado foi a percepção de que a dimensão linguística e musical concorre para a construção de um efeito de sentido único, além da constatação da pertinência da designação atribuída ao grupo.

Acreditamos que considerar somente a letra das canções (fissura) não impossibilita a reconstrução do efeito de sentido global. Pelo contrário, mostraremos como um elemento do nível discursivo das canções por nós analisadas, a figura *sol*, permite reelaborar o percurso geral

do enunciador-sujeito Pessoal do Ceará, trazendo à luz, inclusive, posicionamentos discursivos na esfera cancional brasileira que ora dele se afastam ora se aproximam, se consideramos, por exemplo, algumas das composições dos integrantes da Tropicália.

Considerando essas produções ou, até mesmo, os estudos mais recentes de Saraiva (2011), há algumas questões que não parecem suficientemente esclarecidas: seria o investimento tímico da figura do *sol* constante nas canções do sujeito-enunciador Pessoal do Ceará, como sugere o autor? É possível reconstituir as etapas do percurso desse sujeito via observação do valor investido na figura em questão? As etapas ou formas de vida previstas por Saraiva dão conta da diversidade narrativas que emergem dos textos? Esses questionamentos, acreditamos, nos ajudarão a perceber as relações enunciativas implicadas pela valoração figurativas nos textos.

Assim sendo, no capítulo *Teoria Semiótica do Texto* apresentamos algumas questões epistemológicas concernente à Semiótica Discursiva, como princípio da imanência, a noção de texto... Além de apresentarmos a constituição do percurso gerativo do sentido: recurso do qual nossas reflexões se valem fartamente.

Em *Da figura à figuratividade*, fazemos uma retomada da noção de *figura* desde Hjelmslev até Zilberberg, resenhado os textos fundamentais e agrupando os pontos de vistas convergentes, imanentes ou transcendententes.

E partindo desse contexto, chegamos à análise das letras de canções do Pessoal do Ceará nas quais a figura *sol* tem destacada importância. Momento esse em que reunimos as variantes temáticas, narrativas e axiológicas referentes à tal figura para organizar as estruturas de significação subjacentes ao conjunto dos textos analisados. Para, finalmente, recompor o sistema de valoração ajuntado às diversas convocações da figura *sol* e perceber, conseqüentemente, sua relação com o percurso do sujeito-enunciador do Pessoal do Ceará.

Em meio a todos esses questionamentos, pesquisar o legado do Pessoal do Ceará, acreditamos, é preservar o patrimônio do grupo de compositores conterrâneos que até hoje mais exerceu influência na esfera cancional brasileira, reconstruindo, com nos diz Carvalho (2013), por meio de suas obras, os referenciais de nossa cultura. E, sendo assim, muito ainda deve ser feito por todos nós.

## 2 A TEORIA SEMIÓTICA DO TEXTO

Como afirma Hénault (2006), se Greimas foi, desde o início dos anos 1960, o continuador de Saussure e Hjelmslev no estudo das significações, sua teoria da linguagem, contudo, ganhou contornos de refinamento analítico-discursivo específicos, como veremos a seguir.

Passando pela primeira síntese com a *Semântica Estrutural* (1966), fortemente influenciada pelas referências a Hjelmslev e a Bröndäl; pela transposição dos conteúdos ao desligar-se dos relatos estritamente figurativos e estudar todas as espécies de discursos; até chegar ao modelo consolidado com a publicação dos dois Dicionários de Semiótica (1979, 1986), fica evidente a dinamicidade de uma corrente teórico-metodológica que não se recusa a tratar de novos problemas epistemológicos, que se impõem a qualquer estudioso que trate da linguagem.

Antes de iniciar a exposição sobre algumas categorias e subcategorias que compõem o modelo utilizado pela Semiótica da Escola de Paris, parece-nos importante compreender o sentido, ou melhor, a significação de cada um dos termos que compõem a famosa expressão *percurso gerativo do sentido*. Isso porque cada um desses elementos revela os princípios sobre os quais a teoria se funda.

Interessante, inicialmente, considerar que a utilização da denominação “percurso” não estava presente desde o início das formulações de Greimas e seus seguidores, como se poderia suspeitar. Na primeira publicação de *Semiotique – dictionnaire raisonné de la théorie du langage*<sup>1</sup> (1979), Greimas e Courtés já ressaltavam que o termo era pouco utilizado até então. Devemos considerar ainda, como nos dizem os mesmos autores, que “percurso”, nessa acepção, não pode ser compreendido somente como disposição linear dos elementos. É preciso compreender também o aspecto *progressivo* que une um ponto a outro, via instâncias intermediárias, como acontece com os conectores de isotopias no nível discursivo, alvo de nossas reflexões mais adiante

A ideia de *progressividade* do “percurso”, por sua vez, remete diretamente à noção de “gerativo”. Muitos, aqui, se confundem, pois querem definir esse conceito tomando de empréstimo as definições da gramática gerativa de Noam Chomsky. Se se considerar “gerativo”

---

<sup>1</sup> Semiótica – dicionário explicativo da teoria da linguagem

no sentido de uma economia geral da teoria, da relação de seus elementos uns com os outros na geração de níveis subsequentes, fazendo *progredir* o percurso para níveis mais abstratos e simples, seria ainda possível alguma tentativa de aproximação das ditas *estruturas de superfície* e *estruturas profundas* aos níveis de significação propostos por Greimas. Por outro lado, se se considerar que as últimas são esquemas de natureza puramente sintática, parece inviável a comparação.

Isso dizemos porque a Semiótica Discursiva é fundamentalmente uma teoria da significação e do sentido, logo, uma teoria de base semântica. O que já era evidente no título da primeira publicação do lituano: *Semântica Estrutural* (1966). Segundo, porque, como nos diz Greimas e Courtés (2008, p. 243), o objetivo agora é explicar todas as semióticas (e não apenas as línguas naturais) e forjar modelos capazes de gerar discurso, e não frases, como nos estudos de caráter gerativista.

Sobre o “sentido”, apesar de reconhecer, com humildade, sua impotência intelectual perante tal definição, Greimas arrisca duas acepções: uma como elemento que fundamenta a atividade do homem enquanto *intencionalidade*; e outra como instância sobre a qual só se pode falar sob a forma de uma significação articulada. Ambas, como vemos, indicando o limiar entre o ponto de vista do semioticista e do filósofo.

Ao fazer essa breve exposição sobre cada um dos termos da expressão *percurso gerativo do sentido*, acabamos por indicar os três pilares sobre os quais se assenta nossa Semântica ou Semiótica. Ele deve ser: gerativa, sintagmática e geral (GREIMAS; COURTÉS, 2008). Gerativa, como vimos, porque cada nível fornece as invariantes para a etapa subsequente. E geral, pois admite a ideia da unicidade do sentido, ou seja, um mesmo plano do conteúdo pode ser manifestado por diferentes planos de expressão. Resta falar da característica “sintagmática”.

Designa-se pelo nome **sintagma** uma combinação de elementos co-presentes em um enunciado (frase ou discurso), definíveis, não apenas pela relação do tipo “e... e” que permite reconhecê-los, mas também por relações de seleção ou de solidariedade que mantêm entre si, bem como pela relação hipotáxica que os liga à unidade superior que constituem.

[...]

O conceito de sintagma, uma vez dotado de uma definição puramente relacional, é aplicável a todos os planos da linguagem e a unidades de diferentes dimensões. [...] falar-se-á de **sintagmas narrativos**, constituídos de vários enunciados narrativos que se pressupõem uns aos outros... (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 469, grifos dos autores)

É perceptível, nesse contexto, que a Semiótica da Escola de Paris trabalha com um conceito de sintagma expandido ou ampliado. Não se restringe ao nível da frase nem mesmo à exclusividade das relações do tipo *in praesentia*, como fala Saussure no *Curso de Linguística Geral* (2012). Agora sintagma é, a um só tempo, *combinação* e *seleção*, resultado de operações de natureza “puramente relacional”.

É essa transformação conceitual que permite falar dos *sintagmas narrativos*, que não são outra coisa senão os textos propriamente ditos. A teoria deve explicar, assim sendo, a produção e a interpretação do discurso, e não as unidades lexicais que participam da feitura das frases (FIORIN, 2009, p. 16).

## 2.1 A noção de texto

Conhecidas são as querelas entre alguns que se dizem formalistas e outros que se denominam funcionalistas. Os primeiros, via de regra, são acusados de esvaziamento ou morte da história por privilegiarem a análise das relações internas e inerentes ao sistema, excluindo a dinamicidade dos eventos humanos. Os segundos, pelo excesso de subjetivismo e, mesmo, por confundirem a análise textual com outras coisas que não a ciência. A polêmica é de tal ordem que atinge inclusive a vertente estruturalista, como vemos a seguir.

Nessa perspectiva [estruturalismo], ficam excluídas as relações entre língua e sociedade, língua e cultura, língua e distribuição geográfica, língua e literatura ou qualquer outra relação que não esteja absolutamente relacionada com a organização interna dos elementos que constituem o sistema linguístico. (COSTA, 2012, p. 115)

No que diz respeito às críticas sofridas pelo estruturalismo, e mesmo pelo formalismo, se consideramos aqui como um de seus representantes L. Hjelmslev, parece existir um desconhecimento, por alguns leitores, dos princípios fundamentais sobre os quais se assentaram os modelos em questão. Senão vejamos:

Uma *língua* pode ser definida como uma paradigmática na qual os paradigmas manifestam-se por todos os sentidos, e um *texto* pode ser definido de maneira análoga como uma sintagmática cujas cadeias são manifestadas por todos os sentidos. [...] Na prática, uma língua é uma semiótica na qual todas as outras semióticas podem ser traduzidas, tanto todas as outras línguas quanto todas as estruturas semióticas concebíveis. Essa tradutibilidade resulta do fato de que as línguas, e apenas elas, são capazes de formar qualquer sentido [...]. (HJELMSLEV, 1971, p. 137-138)

Ora, o que observamos acima senão uma definição de texto para o dinamarquês que, segundo muitos, realizou um projeto de “exacerbação algebrizante” dos postulados saussurianos? E, além disso, uma noção de texto inovadora até então, posto que já o compreendia como possibilidade de manifestação “por todos os sentidos”, ou seja, texto não é apenas aquele de natureza verbal, mas também não-verbal ou sincrética. O que Hjelmslev diz, nesse momento, é da possibilidade de tradução – *tradutibilidade* – de textos de várias linguagens via texto linguístico.

Greimas (2008) adota a noção de texto de Hjelmslev e acrescenta o conceito de textualização: linearização e junção com plano da expressão. Como o percurso gerativo do sentido é um modelo que contempla somente o plano do conteúdo das linguagens, é o texto a entidade necessária para que tal sentido ou significação se manifeste (plano da expressão). Equivalente à representação semântica do discurso, portanto, o texto posiciona-se no que chamamos nível da manifestação, posterior ao nível discursivo, por pressuposição lógica.

Barros (2010) vai além e afirma que o texto é o próprio objeto de estudo da semiótica greimasiana, cabendo ao semioticista, *pari passu*, descrever e explicar o que ele diz e como faz para dizer o que diz. Para a mesma autora, texto também só pode ser definido de forma complementar: como organização interna de elementos, “todo de sentido”; e como objeto de comunicação que une destinador e destinatário.

A definição proposta por Barros é bastante coerente e sensata, além de valiosa para o propósito que temos ao desenvolver nossa pesquisa. Considerar a *comunicação* entre destinador e destinatário é levar em conta que os sujeitos estão inseridos em determinado contexto sócio-histórico, o que inevitavelmente atribui sentido às produções humanas: é realizar a dita análise externa do texto. Examinar os procedimentos e mecanismos que estão na base textual, por sua vez, é empreender a análise interna ou estrutural do texto. A semiótica tenta unir esses dois caminhos.

## **2.2 As etapas, níveis ou gramáticas**

Já falamos brevemente da epistemologia que cerca o modelo teórico-metodológico do percurso gerativo do sentido e da noção de texto utilizada pela teoria por nós eleita. Devemos falar agora da constituição do *percurso gerativo do sentido*.

Em linhas bem gerais, podemos afirmar que é dividido em três etapas ou níveis ou gramáticas: fundamental, narrativo e discursivo. Vale ressaltar, contudo, que, quando as estruturas discursivas se unem a um plano da expressão, surge o texto, compondo ainda outro nível, o nível da manifestação.

Cada uma dessas estruturas é constituída por uma sintaxe e uma semântica.

Na Semiótica, a sintaxe contrapõe-se à semântica. Aquela é o conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos; esta, os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos. Observe-se, no entanto, que não se trata de uma sintaxe puramente formal, ou seja, não se opõem sintaxe e semântica como o que não é dotado de significado e o que tem significado. Um arranjo sintático é dotado de sentido. Por conseguinte, a distinção entre esses dois componentes reside no fato de que a semântica tem uma autonomia maior do que a sintaxe, o que significa que se podem investir diferentes conteúdos semânticos na mesma estrutura sintática. (FIORIN, 1999)

Quando Fiorin se refere aos “arranjos investidos de conteúdos”, na verdade, está indicando a valorização axiológica ou o termo complexo da categoria tímica que é utilizado para valorizar os microuniversos semânticos: *euforia*, o termo positivo dos contrários; e *disforia*, termo negativo dos contrários (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 192).

No nível fundamental do percurso, observamos a construção do sentido através da percepção de uma oposição fundamental. É ela que ordena os conteúdos dos textos em um plano de abstração mais alto. E se dissemos que cada estrutura do modelo possui uma sintaxe e uma semântica, aqui não seria diferente: cada um dos termos contrários da oposição, de acordo com o texto no qual se manifestam, apresentam uma valoração *eufórica* ou *disfórica* a depender das escolhas do enunciador geral do texto-enunciado. O investimento axiologizante, por outro lado, não é de natureza estática ou imutável. Ele se modificará, ou não, ao longo do texto a depender da modulação sintática construída.

Essas relações altamente abstratas que podem sintetizar produções inteiras, todavia, necessitam de mais adensamento semântico: é o que ocorre no nível narrativo.

Primeiro, devemos considerar o sentido particular do termo quando da utilização pela Semiótica de Paris. “Narrativo” não indica uma tipologia textual, como se poderia imaginar. Para Greimas (2008), despreendido do sentido restritivo das formas figurativas das narrativas-ocorrência, “narrativo” está ligado à *narratividade*, considerado como um princípio organizador de qualquer discurso.

Por isso, nesse patamar, entende-se que há uma narrativa mínima sempre que existir uma transformação de estado. É de se perceber, logo, a ocorrência de dois tipos de enunciado: os de *estados* e os de *fazer*. Nos enunciado de estados, temos um sujeito que está em conjunção

ou disjunção com objeto-valor. Nos enunciados de fazer, ocorre a presença do sujeito-do-fazer que operará a transformação no estado inicial do sujeito-de-estado: se em conjunção, passará à disjunção, e vice-versa.

Essa articulação de sujeitos e objetos em *narrativas* foi o que possibilitou a postulação da sequência canônica ou, como diz Fiorin (1999), uma sintagmantização da narrativa ou mesmo o simulacro das fases da ação do homem no mundo. Manipulação, competência, performance e sanção são elas: a sintaxe desse nível.

Quanto à semântica, cabe dizer dos *objetos modais* e do *objeto-valor*. Os objetos-modais (o querer, o dever, o poder, o saber) são as categorias modelizadas pelo sujeito para a obtenção do fim último das narrativas, ou seja, o objeto-valor.

No nível discursivo, observamos o revestimento das estruturas abstratas (sêmio-narrativas) pelo processo de adensamento e concretização e complexificação do sentido. É quando o sujeito da enunciação toma as combinatórias e as converte em discurso, como o nome mesmo sugere. Isso ocorre, basicamente, via três processos, a sintaxe dessa gramática: actorialização, temporalização e espacialização. Além dos processos de projeção da enunciação no enunciado, como as debreagens e as embreagens.

Os percursos figurativos e isotópicos são responsáveis pela semântica desse nível: as *figuras* remetendo aos elementos do mundo natural e os temas à organização racional dessas figuras. O conceito de *figura*, de forma especial, nos interessa em nossa pesquisa.

## 2.3 Da figura

### 2.3.1 A contribuição de L. Hjelmslev

Os *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem* (2013 [1961]), do linguista Louis Hjelmslev, foi talvez a primeira obra a se debruçar, na literatura semiótica, sobre o conceito de *figura*. Apresentado no capítulo “Signos e Figuras”, estava atrelado às discussões amplas sobre a natureza da linguagem.

Partindo das observações sobre a regra de transmissão e a limitação dos inventários de análise via processo dedutivo, Hjelmslev pôs à prova a definição de linguagem como *sistema de signos*. Realista e imprecisa, segundo o próprio autor, parece interessar apenas na medida em que signo é definido como signo *de* alguma outra coisa, ou seja, por uma *função*.

É também nesse contexto que o autor afirma que “signo algum tem significação se considerado isoladamente”, introduzindo o princípio da legitimidade relativa:

[...] segundo o ponto de vista fundamental que adotamos de uma análise contínua à base das funções no texto, não existem significações reconhecíveis outras que não as significações contextuais. Toda grandeza, e por conseguinte todo signo, se define de modo relativo e não absoluto, isto é, unicamente pelo lugar que ocupa no contexto. Portanto, tornar-se absurdo distinguir entre as significações puramente contextuais e as que poderiam existir fora de todo contexto [...] (HJELMSLEV, 2013, p. 50)

É por essas e outras razões que o linguista dinamarquês abandona uma tentativa de análise em signos e busca um exame de grandezas menores, e em menor número, atendendo ao princípio de se analisar conteúdo e expressão separadamente, paralelamente à observação do segundo pilar do empirismo – a exaustividade:

Tais não-signos que entram como parte de signos num sistema de signos serão denominados *figuras*, denominação puramente operacional que é cômodo introduzir. A linguagem, portanto, é tal que a partir de um número limitado de figuras, que podem sempre formar novos arranjos, pode construir um número ilimitado de signos. (HJELMSLEV, 2013, p. 51, grifo nosso)

Como vemos, é da *relação* entre figuras que surgem os signos. Esta constatação, por sua vez, exige a relativização do conceito tradicional de língua/linguagem. Se anteriormente era definida como resultado da relação entre signos (unidades mínimas de significação); agora os próprios signos é que são consequências da relação entre os não-signos, isto é, *figuras*. Estas, por sua vez, grandezas de menor extensão e que se apresentam em número bastante limitado.

A definição de língua como “sistema de signos” encontra sustentação, assim, apenas na relação da língua com suas funções externas, pois, conforme sua estrutura interna, ela constitui um “sistema de figuras que podem servir para formar signos” (HJELMSLEV, 2013, p. 52).

De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 208), L. Hjelmslev utiliza o termo *figura* para designar os elementos que constituem, separadamente, quer o plano da expressão quer o plano do conteúdo. Mais especificamente, reserva o nome *figuras* exclusivamente para as combinações de *femas* e *semas*, como também para suas diferentes organizações. O incômodo terminológico quando se trata de semióticas não-linguísticas, entretanto, torna preferencial falar em *figuras da expressão* e *figuras do conteúdo*, como revelam os próprios autores.

### 2. 3. 2 Greimas e o estudo do lexema “tête”

Apesar da importante conceituação empreendida por Hjelmslev, coube a Greimas a operacionalização dessa reflexão. É o que observamos em sua obra *Semântica estrutural* (1966/1973) ou, mais precisamente ainda, no capítulo “A significação manifestada”.

Tendo como ponto de partida o conjunto das proposições que comportam o lexema “tête” (cabeça) no dicionário de Littré, o autor lituano busca reconhecer as articulações sêmicas situadas dentro desse campo lexemático. É daí que surge a definição de semema como resultado da relação entre núcleo sêmico ( $N_s$ ) e sema contextual ( $C_s$ ):

$$\text{semema} \quad S_m = N_s + C_s$$

Partindo dessa constatação, Greimas organiza as proposições relativas ao lexema em questão, constituindo um *corpus* que se definem pela presença de dado núcleo sêmico ( $N_s$ ). Assim surge a classificação das *figuras simples e complexas*: aquelas caracterizadas por um núcleo sêmico constituído de relações hierárquicas que não ultrapassam a dimensão de lexemas, como no exemplo “lavar a cabeça”; e estas últimas por relações que se estendem a dois ou mais lexemas de um sintagma, como “cabeça dura”.

#### **figura simples**

$$N_s = s_1 \rightarrow s_2$$

#### **figura complexa**

$$N_s = (s_1 \rightarrow s_2) \rightarrow s_3$$

Com isso, percebemos que se o núcleo não constitui uma unidade isolada, tampouco é uma somatória de semas: resulta, na verdade, de um arranjo sêmico manifesto por uma estrutura elementar ou por agrupamentos mais complexos, que unem semas de sistemas diversos com relativa independência.

O objetivo do semioticista lituano, todavia, não se restringiu apenas às análises sêmicas e suas consequentes definições de natureza estrutural. Como observamos desde o início, uma concepção maior de *discurso* já se anunciava:

[...] [discurso] que é não somente o lugar de encontro do significante e do significado, mas também o lugar de encontro de distorção da significação provocadas pelas exigências contraditórias da liberdade e das imposições da comunicação pelas oposições das forças divergentes da inércia e da história. (GREIMAS, 1973, p. 57)

É tendo em vista o discurso como essa instância heteróclita, que o autor busca uma definição de *classema*. Utilizando o mesmo método empregado para o estudo do núcleo sêmico (Ns), Greimas mostra, com fineza de raciocínio, que uma sequência de discurso (sememas manifestados) pode ser organizada justamente a partir da base classemática:

$$S_q = (N_2 + N_1) C_{s_1}$$

Fato que, evidentemente, reconhece o importante papel do contexto na construção da significação, já que baliza a análise de uma sequência de discurso não mais por núcleo sêmico pré-estabelecido, mas sim pela própria atualização dos conteúdos no discurso:

A partir de agora, podemos nos dar conta do papel que desempenha o contexto, considerado como unidade de discurso superior ao lexema: constitui um nível original de uma nova articulação do plano do conteúdo. Com efeito, o contexto, no instante mesmo em que se realiza no discurso, funciona como um sistema de compatibilidades e incompatibilidades entre as figuras sêmicas que ele aceita ou não reunir, já que a compatibilidade reside no fato de que dois núcleos sêmicos podem combinar-se com um mesmo sema contextual. (GREIMAS, 1973, p. 71)

Por isso, Greimas afirma e defende a necessidade de um estudo independente dos semas contextuais, ou melhor, classemas, posto que pertencem ao nível semântico global, responsável pela manutenção isotópica dos textos. É o que veremos adiante.

## 2. 4 Da figuratividade

Como sabemos, o conceito de *figuratividade* não tem origem dentro escopo da teoria semiótica. Essa categoria, de natureza descritiva, é proveniente da teoria estética, que distingue a arte “figurativa” da arte “não-figurativa” ou abstrata. Restritiva ao domínio particular da expressão plástica, nesse sentido, a arte figurativa indica uma imitação ou representação do mundo por meio de suas formas; enquanto que a arte não-figurativa almeja uma explicação ou tradução da experiência entre sujeitos e realidade sensível.

O conceito semiótico de figuratividade, porém, é ampliado a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, designando a propriedade produção e restituição das significações parcialmente análogas às nossas experiências perceptivas mais concretas (BERTRAND, 2000, p. 144). Grosso modo, é a característica que um texto apresenta de simular a experiência sensível, via percurso figurativo, fazendo com que o enunciatório o tome como verdadeiro, ou não. Além da possibilidade de produção de efeito catártico<sup>2</sup>, em alguns casos.

#### **2. 4. 1 Das figuras ao mundo: a imanência**

Os estudos sobre a figuratividade propriamente dita, no entanto, ainda não estavam presentes no *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I* (1979), como veremos mais adiante. É somente com a publicação do *Le Bulletin 20* (1981) que eles ganham destaque.

Dedicada exclusivamente à questão, constatamos nessa publicação, desde o texto de Jacques Geninasca, a urgência da investigação sobre o conceito de figuratividade, ou mesmo elaboração de uma teoria, posto que muitos analista do discurso se atem a textos de natureza figurativa.

Quotidiennement confronté aux problèmes que posent l'élaboration et le traitement des figures du monde naturel (choses, personnes, décors, actions, en termes traditionnels), le praticien de l'analyse du discours qui a'attaques aux textes des littératures, orales ou écrites, éprouve, plus que quiconque, l'urgence d'une théorie du figuratif inscrite dans le cadre d'une modele general du discours. (GENINASCA, 1981, p. 5)

J. Geninasca deixa clara a posição imanentista que o fenômeno apresenta dentro da semiótica de linha francesa. Para ele, as figuras do mundo, ao contrário do que se poderia imaginar, não são simulacros de uma presença impossível – não têm por finalidade primeira “conferir ao texto o grau desejável de reprodução do real”, mas são instrumentos do pensamento.

Logo, depreendemos que as pesquisas sobre a figuratividade, à época, investigavam os elementos do discurso como simulacros do mundo “real”, tendo como premissa a classificação dos textos em figurativos e não-figurativos: os primeiros sendo aqueles em que se identificam as figuras do mundo real, como as crônicas, romances, contos de fadas, mitos etc.;

---

<sup>2</sup> Cf. Fiorin (1999, p. 105-106)

os últimos, aqueles que não fazem remissão direta às figuras do mundo real, como os discursos de natureza teórica e explicativa.

“Le sentier e la cascade, deux figures ‘spontanément’ aspectualisées” é outro artigo que compõe essa edição do *Bulletin*. De autoria de François Bastide, há aqui o primeiro questionamento dessa classificação. Ao analisar a divulgação dos resultados de um artigo, o autor demonstrou que os textos científicos apresentam, sim, uma figuratividade mínima, contrapondo a tese primeira de que o discurso da ciência era isento de qualquer figuratividade.

Com isso, ficou clara a necessidade de revisão dessa classificação, como veremos mais adiante.

Mais dois outros trabalhos compõem o número 20 do *Bulletin*: “Des centaures aux sphinx”, de Peter Frolicher, e “La double spatialité em peinture”, de Félix Thurlemann. No primeiro deles, P. Frolicher, por meio de um exemplo de G. Apollinaire, demonstra que o sentido e a coerência do discurso poético não depende da homogeneidade figurativa, ou seja, da manutenção isotópica ou das coordenadas dêiticas. No segundo, Félix Thurlemann se debruça sobre o papel da figuratividade no interior do discurso pictural.

Prova de que a figuratividade entrou para o rol dos desafios encarados pelo semioticista foi também a realização do *Seminário Semiótico* (1982-1983). Sob direção de Greimas, o evento culminou na publicação das *Actes Semiotiques 26* (1983), na qual diversos pesquisadores enveredam pela tentativa de compreensão do papel da figuratividade na construção dos textos.

Constituído de breves artigos, em geral com quatro páginas, cada autor buscou desenvolver um ponto de vista particular sobre o fenômeno: Jean-Marie Floch abordando a iconicidade plástica; a construção do ponto de vista do observador à cargo de Jacques Fontanille; François Rastier e Françoise Bastide na construção da referencialidade; a simbolização no texto, com Joseph Courtés; a espacialidade nos romances sob a pena de Denis Bertrand. Além de um texto final de Greimas, no qual elenca os problemas surgidos nas discussões e projeta caminhos para novos trabalhos, tendo em vista que “le problème de la figurativité productrice de la syntaxe discursive n’a pu être traité cette année dans le cadre du séminaire” (1983, p. 51).

Sobre a validade e importância dessas pesquisas, nos diz Farias (2010, p. 4):

O que se depreende do conjunto dos textos é uma busca de entender o papel das figuras na criação da ilusão de realidade e de referente, tornando os discursos verossímeis. Porém, notou-se, também, que é possível observar ainda, por meio da figuratividade,

a construção do valor dos objetos e sua circulação numa cultura. Entender o arranjo das figuras do texto ia além das questões da construção do efeito de realidade.

Como podemos concluir, os problemas teóricos e práticos propostos orbitavam ao redor do percurso gerativo de sentido. Noutras palavras, a figuratividade estava intrinsecamente relacionada ao “ao percurso temático, à construção da isotopia figurativa e sua relação com a isotopia temática, ao papel da construção da verdade e da verossimilhança do texto e à produção da impressão referencial. (FARIAS, 2010, p. 5)

Apesar de Greimas reconhecer a importância dos estudos sobre a figuratividade, o Dicionário de Semiótica (2008) não apresenta um verbete específico para esse termo. Lá encontramos apenas as seguintes entradas: figura, figurativização e figurativo.

É justamente nesse momento que visualizamos uma primeira definição de figura dentro do escopo da semiótica greimasiana: figura como designação dos conteúdos que correspondem às figuras do plano da expressão da semiótica natural, ou do mundo natural<sup>3</sup>.

Por isso, o nível figurativo do discurso, tomado no percurso gerativo de sentido, surge como uma instância caracterizada por novos investimentos, instauração de figuras do conteúdo, que se adicionam ao nível abstrato (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 209). Ao passo que subcomponente temático, ou nível abstrato, é um investimento de natureza puramente conceitual, organizador e categorizador das figuras do mundo natural.

Seja um discurso-enunciado S U O, no qual o sujeito e objeto não são senão posições sintáticas, a figurativização ocorre no momento em que o objeto (O) é reconhecido pelo enunciatário como figura, ou seja, a partir do investimento semântico.

Em outros termos, se narrativamente há a disposição de um sujeito em disjunção com objeto (“poder”, por exemplo), a figurativização recobre essa posição sintática com uma cobertura lexemática (“dinheiro”, por exemplo), quando tratamos de línguas naturais, que tem um correspondente perceptível no mundo natural (FIORIN, 2009, p. 91). Logo,

Ao contrário de classificar o conjunto dos discursos em figurativos e não-figurativos (abstratos), fica evidente, portanto, que o trabalho do semioticista é descrever e explicar a figurativização como subcomponente da semântica discursiva, além de revelar os procedimentos de que lança mão o enunciatário para figurativizar seu enunciado. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.210)

---

<sup>3</sup> Se Fiorin (2009, p. 91) deixa claro que essa denominação não se refere apenas ao mundo efetivamente existente, mas inclusive ao mundo natural construído, Greimas e Courtés (2008, p. 324-225) asseveram que o mundo natural é uma estrutura “discursiva” apresentada na relação entre sujeito e objeto, ou seja, uma linguagem figurativa (enunciado) construída pelo sujeito humano e decifrável por ele. Os próprios estudiosos europeus ressaltam que essa conceituação objetiva uma explicação semiótica mais geral às noções de referente ou de contexto extralinguístico, que frequentemente são empregadas no sentido estrito nas teorias linguísticas.

Ainda segundo Greimas e Courtés (2008, p. 211), a instalação figurativa é responsável pela transformação dos processos em ações, dos sujeitos em atores e, por conseguinte, da ancoragem espaço-temporal. Sendo assim, a figurativização é definida pela particularização do subcomponente abstrato (temático) por meio dos três processos de discursivização: actorialização (antropônimos), espacialização (topônimos) e temporalização (cromônimos). Apenas a regularidade de tal percurso figurativo, por sua vez, na dimensão do discurso, faz surgir isotopias figurativas.

É necessário ressaltar também os dois processos de figurativização elencados pelos autores: a figuração, isto é, instalação de figuras semióticas; e a iconização, que consiste no revestimento exaustivo das figuras, produzindo o efeito de ilusão referencial.

O encadeamento isotópico das figuras, ou percurso figurativo é em parte livre e em parte obrigatório. Se consideramos o desdobramento de dado tema assumido discursivamente, a sequência figurativa será definida por essa escolha: modos de ação, espacialização e temporalização devem ser coerentes com a figura elegida. Pelo contrário, todavia, algumas figuras podem sugerir mais de um tema, fazendo surgir o fenômeno da pluriisotopia.

É bom dizer que os “elementos do mundo natural”, ou figuras, não remetem à realidade sensível e concreta propriamente dita. “Mundo”, aqui, são construções de papel, forjadas *na e pela* linguagem do homem. E, para tanto, constitui uma das categorias do percurso gerativo do sentido formulado por Greimas e seus seguidores.

O emprego do termo, ou melhor, do seu derivado “figuratividade” releva aspectos diferentes, por sua vez. Como observamos no *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II* (1986), ocorre uma reavaliação da distinção entre figurativo e não-figurativo. Zilberberg responsável pela construção do verbete, ao propor a adoção dos conceitos *figurativo* e *figural*, passa a entender a questão como gradação e não mais como oposição.

Como consequência disso, entende-se que a *figuralidade* é uma propriedade inscrita em todos os textos, pois sempre apresentam uma figuratividade mínima. Nesse momento, a teoria semiótica já passou por reformulações e considera que as figuras são elementos que estão aquém e além do percurso. São as contribuições acerca da tensividade, articulando dois eixos coordenados: a extensidade e a intensidade.

Ao nosso ver, entretanto, as ideias de Zilberberg apenas complementam os postulados da semiótica *standard* ou clássica, visto que no próprio Dicionário de Semiótica (2008, p. 209) Greimas e Courtés já afirmavam:

Tomando o percurso gerativo global, o nível figurativo do discurso aparece como uma instância caracterizada por novos investimentos – instalação de figuras de conteúdo – que se acrescentam ao nível abstrato.

Assim como *figura*, a noção de isotopia não tem sua origem na teoria semiótica do texto. Tomada de empréstimo das ciências naturais, Greimas transferiu-a para seu modelo, não sem antes “aclimatá-la” em seu novo domínio e dotá-la de rigorosa e cuidadosa definição específica, evidentemente.

Ainda fortemente ligado às análises sêmicas empreendidas nas décadas de 1960 e 1970 por B. Pottier e, mesmo por Greimas, inicialmente isotopia designava a iteratividade classemática, ao longo de uma cadeia sintagmática, que confere ao enunciado a característica da homogeneidade. Conceito, pelo que se depreende da terminologia empregada, restrito ao nível do lexema.

Sobre o sentido de *iteratividade* no percurso gerativo, Greimas e Courtés explicam:

**1. Iteratividade** é a reprodução, no eixo sintagmático, de grandezas idênticas ou comparáveis, situadas no mesmo nível de análise. Ela se diferencia, então, da recursividade, caracterizada pela repetição das mesmas grandezas, situadas, estas, em níveis diferentes de uma mesma hierarquia. (2008, p. 278, grifo dos autores)

Tomado na análise sêmica estrutural, noutras palavras, seria repetição de determinado traço (/animado/, /sexualidade/, por exemplo) quando da aparição de vários itens lexicais. Uma abordagem estrutural da isotopia, portanto, que vai do elemento ao conjunto.

Os próprios autores, todavia, ampliaram esse conceito posteriormente. Não mais limitado a iteratividade dos classemas, ele se constitui como uma recorrência de categorias sêmicas que, reconhecida entre o componente figurativo e o componente temático, distinguirão correlativamente isotopias figurativas, que sustentam configurações discursivas, e isotopias temáticas, situadas em um nível mais profundo (GREIMAS; COURTÉS, 2008, 276).

Foram a partir desses estudos de Greimas e outros semioticistas que uma nova maneira de se pensar os vários sentidos do texto surgiu. Se antes as possibilidades de interpretação eram provenientes do enunciatário, agora são resultado do trabalho discursivo do enunciador. Noutras palavras, a disposição das figuras no enunciado, ou mais especificamente ainda, a presença uma figura chamada “conector de isotopias” é quem possibilita a passagem da leitura para planos distintos, já que convoca semas de natureza diversa.

Intriga-nos, entretanto, a exemplificação dos autores a respeito de uma receita culinária. Segundo eles, nesse caso, como em outros, a isotopia figurativa não tem nenhum correspondente no nível abstrato. Enquanto que, logo a seguir, falam da referência muito geral à isotopia do culinário (2008, p. 276). Aos nossos olhos, uma contradição textual e, mesmo, com o princípio da *geratividade* do modelo. Como nosso objetivo aqui não é aprofundar questionamentos ao modelo *standard*, e sim fazer convergir pontos teóricos para a análise de letra de canção, passemos adiante.

Paralelamente à abordagem isotópica estrutural, há uma interpretativa: do conjunto ao elemento (BERTRAND, 2000, p. 190). Conforme o autor, a primeira concepção tende a entender que a significação está, de certo modo, pré-estabelecida no próprio texto (imutável e fechada). Mais ainda, que desconsidera as operações de construção do sentido pela atividade de enunciação do leitor.

Essa nova definição, segundo Bertrand, consiste justamente em ressaltar as atividades de leitura, conjungindo hipóteses indutivas e dedutivas na construção da significação. A coerência de texto consistiria, portanto, em suposição isotópica.

É interessante observar, contudo, que Greimas e Courtés já atentavam para a questão, ao contrário do que se poderia imaginar:

6. Do ponto de vista do enunciatário, a isotopia constitui um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto, uma vez que ela permite elidir ambiguidades. Acrescentemos, enfim, que, para um dado texto, não parece que o número de leituras possíveis seja infinito: ele simplesmente está ligado ao caráter polissêmico dos lexemas, cujas virtualidades de exploração são em número finito. (2008, p. 278)

Pelo que vimos, a função da figuratividade, ao menos ao longo dos anos 1980, era mobilizar a crença do enunciatário por meio dos efeitos de veridicção provocados.

Com a publicação do livro *Du Sens II (1983)*, entretanto, Greimas aprofundou ainda mais algumas questões relativas à figuratividade. Na análise do conto “La ficelle”, de Maupassant, mostrou, a partir dos traços sêmicos das figuras convocadas, que as descrições são organizadas hierarquicamente entre os atores do enunciado, obedecendo uma lógica espaço-temporal.

Mas o que nos interessa principalmente, nessa publicação, são as reflexões acerca das modalidades do *crer* e do *saber*, presentes em “Le savoir et le croire: un seul univers cognitif”. Ao demonstrar que as duas se fundamentam no mesmo universo cognitivo, Greimas passa a examinar o tipo de racionalidade articuladas em cada caso. É nesse momento que surge a ideia de *raciocínio figurativo*.

... le discours figuratif, une fois déréférencialisé, se trouve disponible et apte à se lancer à la quête des significations autres, anagogiques, l'exercice du niveau figuratif parvenant à créer, dans des conditions qui restent à déterminer, un nouveau "réfèrent" qu'est le niveau thématique.

Pourtant, ce n'est pas tellement l'articulation syntagmatique du discours figuratif qui mérite notre attention – celle-ci reste "causale", logique ou fiduciaire selon le cas – mais plutôt son aptitude à projeter une double référence, la première *en profondeur* et créatrice d'une isotopie thématique plus abstraite, et la seconde, *en latéralité*, développant une nouvelle isotopie figurative parallèle" (1983, p. 131)

É essa articulação entre uma racionalidade paradigmática e sintagmática que Greimas chamou *modelo figurativo de raciocínio*.

Em 1987, Greimas publica seu último livro: *De l'imperfection*. Constituído de artigos que tratam da relação entre sujeito e objeto, ou melhor da sua percepção e relação, a ênfase aqui está na ruptura da linearidade cotidiana. É nela que encontramos a já clássica citação de Greimas:

A figuratividade não é um simples ornamento das coisas, ela é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade do além-sentido. (2002, p. 78)

É partir desse momento que se inicia nos estudos semióticos uma investigação da figuratividade como “tela do parecer”.

Como vemos, o conceito de figuratividade sofreu transformações ao longo da teoria, seja com a publicação do *Bulletin*, das *Actes* ou mesmo do *Dicionário II*. Mudanças essas que vinham sendo gestadas em *Du sens II*. Foi, porém, a partir da publicação de *De l'imperfection* (1987), que os rumos dos estudos tomaram posições distintas e teve lugar um exame das origens e efeitos da figuratividade no sujeito.

#### **2. 4 .2 Do mundo às figuras: a transcendência**

Resultado dos desdobramentos da obra *De l'imperfection* (1987), de Greimas, a partir dos anos 1990 e início dos 2000 instaura-se uma nova forma de se pensar a questão: é a emergência de outra forma de raciocínio do discurso e de suas relações com a percepção. Como nos diz Farias (2002), é o momento em que os estudos sobre figuratividade tornaram-se ponte para o questionamento do papel categorizador da linguagem.

A partir daí, buscou-se entender as relações entre a percepção e o sentido e qual o papel da figuratividade, ocasionando discussões sobre a semiótica enquanto processo e sobre as correlações entre as duas macro-semióticas naturais: o mundo e a língua. (FARIAS, 2002, p. 181)

É válido dizer, então, que nesse momento acontece um retorno à fenomenologia de Husserl (1950) e Merleau-Ponty (1971; 1989), na qual a percepção é entendida como instauradora do sentido.

Vários pesquisadores passaram a investigar o esquema de funcionamento da figuratividade. Exemplo disso são os trabalhos de Keane (1991) e Bertrand (2000).

Keane defende que a percepção das figuras do mundo é anterior a qualquer categorização. E demonstra sua afirmação no exame de um texto de Ítalo Calvino, relacionando figuratividade e campo visual. A autora postula, para tanto, dois tipos de figuratividade: a superficial, presente nos textos em geral; e a profunda, forjada na captação das figuras do mundo via percepção.

Os estudos de Keane ressoaram no Brasil. Ana Claudia de Oliveira, a saber, em seu texto “A estesia como condição do estético”, defendeu que a teoria que Greimas já abordava a questão em *Semântica estrutural* e, que após *Semiótica das Paixões* e *De l'imperfection* estavam postas as condições de exame da função da percepção na elaboração dos objetos estéticos.

Outra importante referência, nesse momento das reflexões, é o trabalho de Bertrand (2000), *Semiótica literária*, no qual dedica três capítulos (5, 6, 7) de sua obra à revisão do conceito de figuratividade no interior da teoria do sentido.

Fica patente, a partir dos estudos de Keane e Bertrand, que o objetivo agora é a busca das origens e efeitos da figuratividade sobre o sujeito. Uma ressalva deve ser feita, porém. Esse exame da profundidade da figuratividade ou, até mesmo, da relação entre corpo e sentido, constitui um rompimento com princípio da imanência caro à tradição greimasiana, ao nosso ver. Dizemos isso porque a investigação da origem da figuratividade, nesse contexto, é tomada como consequência da dimensão sensível (crença biológica e percepção do corpo).

Isso explica porque muitos semioticista empreenderam estudos sobre a figuratividade em áreas como biologia, física e psicologia. (cf. Seminário Intersemiótico, “Modes du sensible et formes sémiotique: II. L'autonomie du figuratif: Polysensorialité, synesthésie, syncrétisme et semiotique du corps, 1998-1999 ; *Seminário Narrativité et discursivité en éthosémiotique*, 1998-1999)

Ao falar em “tela do parecer”, Greimas, contudo, deixou claro que se tratava de um problema de contrato veridictório, de simulacro do real, ou mesmo de intersubjetividade discursiva. Diferentemente desses estudos de viés transcendente, nos quais a percepção origina a figuratividade, apenas posteriormente debreada no enunciado.

Na contramão dessa guinada encabeçada por Keane, Fontanille e Zilberberg (2001 [1998]) propõem um tratamento discursivo da questão. Para esses autores, o ponto de partida da investigação deve ser a própria linguagem, por meio da discussão de conceitos que balizam a figuratividade.

Beividas (2003), por sua vez, fazendo coro a Fontanille e Zilberberg, radicaliza essa concepção e afirma que não há percepção sem linguagem, a percepção pura: é a proposição do conceito de *semiocepção*. Com isso o autor quer deixar claro que não há sujeito fora da linguagem, posto que a percepção já é um ato semiótico.

Ao cabo dessa retomada, nos é permitido afirmar que o conceito de figuratividade sofreu importantes transformações ao longo da teoria, mas que é necessário, por parte dos pesquisadores, não descuidar dos princípios fundamentais que balizam a prática semiótica. Por isso elegemos a primeira síntese, ou viés imanente, para realização das análises que se seguem.

### 3 ANÁLISES

*"A l'intérieur d'une démarche qui se veut empirique, la pratique de l'analyse apparaît comme le lieu de réflexion privilégié de la théorie sur elle-même : qu'on le veuille ou non, elle correspond à l'épreuve de vérité – ou d'efficacité – pour les modèles hypothétiques dont elle-même dépend." J. Geninasca*

Ao examinar as letras das canções presentes na contracapa e encarte dos *long play's* (LP's) dos principais representantes do movimento denominado Pessoal do Ceará, buscando recompor um percurso enunciativo via figura *sol*, como propomos em capítulos anteriores, esperamos que nosso trabalho se afine com o discurso de Jacques Geninasca e promova, senão o exame da eficácia teórico-epistemológica do conceito, já comprovada vastamente na literatura, ao menos uma reflexão sobre a figuratividade e as relações enunciativas: esse é o nosso horizonte de expectativa.

Inclusa no panorama geral das investigações sobre a construção do sentido que se desenvolvem, desde o primeiro semestre de 2009, quando da fundação do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará (SEMIOCE), essa vinculação hierárquica, por si só, já revela muito sobre a forma – e não fôrma – como abordamos nosso objeto de estudo. Ainda assim, alertamos, de início, que nossa pesquisa é de cunho estritamente qualitativo, com base na análise discursiva dos textos em questão, visto que não lançamos mão de instrumental estatístico nem medimos o número de ocorrências do fenômeno alvo de nossas discussões.

De acordo com essa tomada de posição metodológica, é importante atentar ao que dizem Greimas e Courtés (2008, p. 263):

A **abordagem indutiva** é considerada, por seus defensores, como mais próxima dos dados da experiência, como refletindo melhor a “realidade”. Contudo, mesmo sendo capaz de explicar um objeto semiótico autônomo, a indução não fornece base suficiente para o fazer comparativo ou tipológico [...] Por esse motivo, parece que a abordagem indutiva pode ser utilizada unicamente em operações localizadas, e seus resultados devem ser inscritos em um quadro dedutivo, de maior generalidade. (grifos dos autores)

Se um de nossos objetivos é perceber as variações axiológicas em torno da figura *sol*, as palavras desses autores não podem – nem devem – ser ignoradas. Evitando os extremos e tendo como meta o equilíbrio, nosso raciocínio, como na maioria das vezes ocorre em

semiótica, é essencialmente hipotético-dedutivo. Logo, buscamos, através da observação cuidadosa, da antecipação hábil e da intuição científica, alcançar um conjunto de postulados que governam o fenômeno pelo qual estamos interessados (KAPLAN, 1972, p. 12).

Dizemos isso por três razões fundamentais. primeiro, porque constatamos uma possibilidade de continuação do estudo de Saraiva (2011): a figura “sol” é ajuntada de *fórias* diversas nas canções do Pessoal do Ceará. Segundo, porque testaremos, por inferência dedutiva, sua ocorrência nas letras das canções que compõem nossa amostra de pesquisa. E, por último, porque formulamos uma hipótese para essa questão: em função das configurações discursivas, narrativas e/ou fundamentais relativas à figura em questão, podemos acompanhar, aspectualmente, a reconstrução das etapas concernentes ao percurso enunciativo dos cancionistas retirantes.

É mister deixar claro, todavia, que os escritores do *Dicionário de Semiótica* (2008) não se posicionam contra o método da indução, como alguns podem imaginar. Eles apenas afirmam, ao contrário, que a oposição tradicional entre dedução e indução parece já superada no campo da ciência moderna.

O *corpus* a seguir analisado foi extraído das canções do movimento Pessoal do Ceará que apresentam a figura *sol* como tendo relevada importância referentemente às outras figuras convocadas nessas letras, ou seja, canções nas quais, por uma ou outra razão, essa figura ganha contornos semióticos decisivos para a reconstrução do percurso do sujeito enunciativo Pessoal do Ceará, seja por sua configuração isotópica, papel narrativo ou síntese axiológica.

Tomamos os três primeiros discos de José Ednardo Soares Costa Sousa, Raimundo Fagner Cândido Lopes e Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes. De Ednardo, *meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* (Continental, 1973), juntamente com Rodger Rogério e Teti; *O romance do pavão misterioso* (RCA, 1974); e *Berro* (RCA, 1976). De Fagner: *Manera FruFru Manera* (PolyGram, 1973); *Ave Noturna* (Continental, 1975); e *Raimundo Fagner* (CBS, 1976). E de Belchior: *Belchior* (Chantecler, 1974), *Alucinação* (PolyGram, 1976) e *Coração Selvagem* (WEA, 1977).

Ainda que não garantam exaustividade descritiva, evidentemente, acreditamos que nossos dados permitem uma segura e pertinente reflexão, pois selecionamos discos lançados no período de maior difusão desses compositores/intérpretes cearenses no mercado fonográfico nacional. Além, claro, do atendimento às exigências decorrentes da escolha metodológica feita por nós, como explicitamos acima.

### 3.1 Avião de papel

Vai meu filho vai  
Que Deus lhe dê  
Boa sorte, fortuna e felicidade  
Não tem segredos  
Vai que esta província muito tem a ver  
Com a cidade  
Um pouco mais alargada talvez  
Mas não tenha medo não

Só não esqueça que esse céu de anil  
É muito grande pra voar  
E mesmo assim avião de papel  
Não é fácil de se pilotar

Só não esqueça de voltar pra ver  
O que restou desse lugar  
Que o sol e a chuva  
E os homens práticos  
Vão modificar

Vai meu filho vai  
Que eu lhe dou essa medalha assim  
Como seu avô me deu  
Mas a força maior, você sabe  
Está em você que nasceu

Só não se esqueça de vir para abraçar o mar  
E nós que vamos vivendo  
Descendentes diretos do galã lusitano - o Moreno  
A gente sente saudades

PS: É labareda, brasa e cinza

(EDNARDO, in *O Romance do Pavão Misterioso*, 1974)

A canção *Avião de papel* está presente no segundo disco de Ednardo, intitulado *O Romance do Pavão Misterioso* (1974). O título da canção, por si só, sugere alguns caminhos possíveis para o exame aqui realizado. Contudo, é apenas no desenrolar das estrofes que confirmamos tal hipótese, como veremos mais adiante.

A leitura do conjunto da letra nos permite, inicialmente, afirmar que ocorre aqui a inesperada utilização da estrutura de um outro gênero no interior da canção: trata-se de uma

carta, posto que, entre outras coisas, clara é a interlocução entre dois sujeitos (mãe-pai e filho). Além, evidentemente, da presença da sigla “PS”, comumente utilizada em exemplares desse gênero.

O efeito de sentido decorrente dessa mistura de estruturas do plano da expressão, ao lado do diálogo no plano do conteúdo, pede seja examinado. Entre missiva e letra de canção, emerge uma situação de interlocução longe da trivialidade, visto que adensada de sentimentos, de “saudades”.

Os dois personagens envolvidos no ato comunicativo encontram-se, discursivamente, na iminência de uma separação: de um lado, um pai ou uma mãe e, de outro, um filho. Isso percebemos porque os primeiros versos indicam uma benção dada àquele que parte: “Vai meu filho vai / Que Deus lhe dê / Boa sorte, fortuna e felicidade”. Mais que isso, narrativamente, o sujeito 1 (mãe-pai) *quer* que o sujeito 2 (filho) entre em conjunção com objetos de natureza eufórica (/boa sorte/, /fortuna/, /felicidade/), numa tentativa de dotá-lo de *competência* para a empreitada que se anuncia.

Além da benção, o sujeito 1 (mãe-pai) trata de “acalmar” o sujeito 2 (filho), explicando que entre a “província” e a “cidade” não existem grandes ou significativas diferenças, apenas uma maior tamanho (“mais alargada”): é a continuação da competencialização do sujeito 2, dessa vez, via conjunção com /saber/. A *cidade*, logo, não é o *contrário* de *província*, como se poderia suspeitar; ela constitui um *contraditório*. Relações que podem ser sintetizadas na fórmula a seguir:

$$\text{PN} = \text{F} [(S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)]$$

Em que PN significa programa narrativo; F, função;  $\rightarrow$ , transformação;  $S_1$ , sujeito 1;  $S_2$ , sujeito 2;  $\cap$ , conjunção; e  $O_v$ , objeto valor.

A amenização da *angústia* - “Mas não tenha medo não” - do sujeito 2 em face da partida, todavia, é encerrada logo na segunda estrofe da canção. Por meio de metáforas como “céu de anil” e “avião de papel”, o sujeito 1 alerta sobre as dificuldades do voo, ou melhor, do percurso que então se inicia: “E mesmo assim avião de papel / Não é fácil de se pilotar”. No plano discursivo, acontece o desencadear de uma isotopia paralela àquela primeira, da *viagem física*, atualizada em face dos semas convocados pelas figuras *céu*, *voar*, *avião de papel* e *pilotar*. Podemos compreender, desse modo, que a *viagem* empreendida pelo sujeito 1 é também de natureza *cancional/musical*.

Da amenização da angústia, na primeira estrofe, e da parada da amenização da angústia na segunda estrofe, passamos à afirmação ou ao recrudescimento da angústia na terceira estrofe. O sujeito 1, nesse momento, alerta sobre as modificação pelas quais passará o espaço 1 (a província), afirmando que não restará tanto a se ver. A transformação de estado do espaço 1, por sua vez, é realizada por três sujeitos: “sol”, “chuva” e “homem práticos”.

É justamente nessa altura da letra, então, que surge a figura *sol*, foco maior de nosso interesse. Ao lado de “chuva” e “homens práticos”, podemos afirmar que essa figura se constitui como agente da mudança do espaço inicial (província): são esses actantes que vão modificar inapelavelmente o espaço primeiro, com ou sem a partida do filho. O foco do sujeito 1 (mãe-pai) parece, assim, ser o desejo de manutenção da conjunção afetiva do sujeito 2 (filho) com esse espaço e com os que nele vivem (verdadeiro vínculo afetivo almejado). O tema da inevitabilidade da mudança, então, se coloca em contraponto com o desejo de certa permanência de natureza afetivo-passional, isto é, o sujeito 1 deseja que o sujeito 2 mantenha o vínculo afetivo com sua terra e sua gente, embora saiba que a província será modificada com o passar do tempo e com a distância, assim como os sujeitos também o serão.

Tudo isso compõe com o título: *avião de papel* seria metáfora, como dissemos antes, do sujeito (ingênuo, despreparado, frágil etc.) que sai de um lugar seguro para aventurar-se na vida. Trata-se do motivo da aventura, da saída para o *lugar-outro* e das transformações inevitáveis dos objetos e dos sujeitos que se separam por conta dessa saída.

A resignação do sujeito 2 em face da inevitabilidade da partida é patente na última estrofe, quando percebemos uma tentativa de manipulação do sujeito 1, com o objetivo apenas de um possível reencontro pós-partida. Apela-se por tentação, pois o sujeito 1 poderá “abraçar o mar” e seus “descendentes”. Esse último objeto modal, “descendentes”, também estabelece uma persuasão via identificação entre sujeito 1 e 2, os “descendentes diretos do galã-lusitano – o Moreno”. E, por fim, como dissemos no início, o tom de saudade se reafirma: “A gente sente saudade”.

O fim, entretanto, não constitui um término, pois logo após o verso “A gente sente saudade”, encontramos um lembrete, ou mais que do isso, a sigla “PS”. Abreviação, com ou sem ponto, de *postscriptum*, segundo o Dicionário Houaiss (2009), indica que uma informação importante foi esquecida na missava já assinada, mas que, ainda assim, não pode ser omitida. “PS: é labareda, brasa e cinza”.

Como podemos observar, a disposição das três figuras – labareda, brasa e cinza – constitui uma gradação, isto é, uma passagem do estado de maior calor (labareda) à negação do

calor (cinza). Essa gradação centrada no sema “calor” é o que convoca novamente a figura do “sol” e, paralelamente, faz remissão ao percurso do sujeito 2. O título do primeiro disco de Ednardo se intitula justamente *meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*, sugerindo, como “labareda, brasa e cinza”, que a viagem provoca esse desgaste no sujeito que parte.

Assim, podemos dizer que em *Avião de Papel* a figura *sol* apresenta valoração disfórica, atua como agente transformador de estados e convoca o tema da *mudança/transformação*. Seguindo o caminho previsto por Saraiva (2012), fica claro, então, que essa letra representa a etapa da *partida*.

### 3.2 Alazão [Clarões]

De qualquer jeito é cedo  
De qualquer jeito há medo  
De qualquer jeito  
A força vem do braço  
Ou da palavra sai  
Corre  
Toca o alazão, meu pai  
Na poeira cinzenta, o sol  
E o cavalo vai  
Na poeira cinzenta, o sol  
E o cavalo vai

Estrela branca na testa, alazão  
Me veste de perneira e gibão  
Arranca meu sorriso do chão  
Abre os meus braços na imensidão

Qualquer solução é pressa  
Qualquer dinheiro é pouco  
Qualquer desejo é reza  
Qualquer promessa só da boca sai  
Corre  
Toca o alazão, meu pai  
Na poeira cinzenta, o sol  
E o cavalo vai  
Na poeira cinzenta, o sol  
E o cavalo vai

Há um direito e um torto, cavalo ê  
Eu não estou bem morto, cavalo ê  
Corre na areia, no vento, cavalo ê  
No mato seco do tempo, cavalo ê  
Pula da torre da igreja  
Pula por cima da mesa

(EDNARDO; BRANDÃO, in *O Romance do Pavão Mysteriozo*, 1974)

A canção “Alazão”, ou “Clarões”, também está presente no disco *O Romance do Pavão Mysteriozo* (1974). Aqui, novamente reaparece a figura do “sol”, em alto relevo.

Composição do próprio Ednardo e de seu companheiro Brandão, os versos da canção indicam um sujeito em movimento, em pleno ato de descolamento entre espaços; que

pode representar, se assim o quisermos, uma continuidade narrativa em relação à trama da canção anterior, *Avião de Papel*.

De início, as figuras “cedo” e “medo” no primeiro e segundo versos, “De qualquer jeito é cedo / De qualquer jeito há medo”, retomam o tom de angústia evidenciado anteriormente: é o receio da partida da terra natal, do afastamento do colo materno-paterno. O sujeito-enunciador deste discurso, agora o filho, anuncia a hora da partida, prematura em sua avaliação, e se declara dominado pela paixão do *medo*.

Conjugados, o estado de alma (medo) e o estado de coisa (precocidade da partida) constituem-se objetos definidores do sujeito que “sai”. Sujeito esse que bem poderia ser aproximado do filho lançado à aventura sem o preparo necessário, como ocorre em “Avião de Papel”. Com a diferença de que, nesta última, a avaliação negativa da competência do sujeito que “sai”, isto é, a constatação de seu despreparo, vem de fora (da mãe-pai); ao passo que, em “Alazão”, é o próprio sujeito-enunciador que constata as lacunas em sua competência.

No entanto, tais lacunas não parecem ter força bastante para inviabilizar a *saída*. Apesar do medo e da precocidade da partida, o sujeito empreende um processo de busca (ou de fuga?) como que tangido pela forte intensidade de um *querer* e/ou de um *dever fazer*, que o manipulam, *querer* e *dever* estes manifestados pelas figuras: “força vem do braço”, “palavra sai”, “corre” e “toca o alazão”. Os verbos que acompanham essas figuras (vem, sai, corre e toca), todos no presente, concentram num repente, ou pontualizam, a partida, de tal modo que, ao contrário do que vemos em “Avião de Papel”, não há aqui mais espaço-tempo para súplicas dos que ficam, ou melhor, para tentativas de manipulação do sujeito retirante. A mão do sujeito que fica (pai) “toca o alazão”: o momento da partida torna-se rapidamente passado, resta agora apenas a viagem, a travessia, a aventura, *com braços abertos na imensidão*.

Mas esse percurso narrativo, ou nova empreitada, não se realizará tão facilmente, como se poderia suspeitar. Surgem as dificuldades e, com elas, nosso foco de interesse maior. Durante o deslocamento entre os dois espaços, há antissujeitos do retirante: “a poeira cinzenta”, que confunde a visibilidade, e, mais que isso, o “sol”. Cumpre aqui lembrar que a figura “poeira cinzenta” faz parte da configuração da seca ou, pelo menos, de uma configuração que nega o úmido. Em sendo assim, tais configurações nos remetem a paisagens em que o “sol” tem papel narrativo preponderante, funcionando como uma espécie de *destinador-mor* ao instaurar um estado de coisa e certos fazeres dele decorrentes.

Aliás, é sob tal figura que se organiza toda uma isotopia figurativa que abrange não só “poeira cinzenta”, “alazão”, “perneira e gibão”, mas também, insistindo nessa leitura

isotopante, “sorriso” arrancado “do chão”. Neste último caso, admitindo-se que “chão” pode ser encarado como um actante que resiste a um fazer, cuja conclusão demanda violência, haja vista que “arrancar” é “tirar, arrebatar, extrair, fazendo uso da força”, de acordo com o dicionário Houaiss (2009), pode-se inscrever em seu significado contextual a propriedade semântica “resistência a doar”, passível de ser interpretada como “infertilidade” na isotopia da seca, já esboçada pelas outras figuras cujo centro regente isotópico reside no *sol*.

É o *sol*, podemos então dizer, elemento figurativo disfórico, o maior dificultador da viagem, mas que, ainda assim não alcança realização plena em seu objetivo, posto que o *cavalo vai*. Nessa leitura isotópica, “cavalo” com *estrela na testa* (alazão) é adjuvante do sujeito que parte, aquele com *perneira e gibão*. Adjuvantes que se constituem, por sua vez, de objeto modal para o sujeito da partida e assumem, assim, uma função narrativa de *anti-anti-sujeito* para o sujeito que “sai”.

O tom de angústia é novamente retomado nos versos que seguem: “Qualquer solução é pressa / Qualquer dinheiro é pouco / Qualquer desejo é reza / Qualquer promessa só da boca sai”. E, por fim, uma estrofe na qual o sujeito retirante afirma sua resistência: “Eu não estou bem morto”; e de pronto, puxa as rédias do alazão: “cavalo ê”.

### 3.3 Rodagem

com meu gibão medalhado  
e o peito desfeito em pó  
sob o sol do sertão  
passo poeira  
    cidade  
    saudade  
    janeiro e  
    assombração  
nosso sinhô! que vontade...  
meu deus! ai! que légua...  
eh! mundão...  
me larguei nessa viagem  
por ser a rodagem  
pro seu coração

afina os ouvidos  
e os olhos luzia  
que eu venho de longe  
“oropa frança e bahia”  
semana que entra  
no primeiro dia (domingo)  
eu te encontro  
na feira luzia

(BELCHIOR, in *Belchior*, 1974)

Seguindo o exame das letras selecionadas para nossa pesquisa, *Rodagem* se aproxima, de certo modo, da segunda por nós analisada, *Alazão*, de Ednardo. A seguir veremos alguns argumentos que nos permitem fazer essa afirmação.

*Rodagem* está presente no primeiro, e homônimo, *long play* de Belchior, apesar de alguns insistirem na rotulação “mote e glosa” para este disco.

Como já sugere o substantivo, *rodagem* aponta para movimento ou deslocamento, negando, então, já de início, estaticidade. Como veremos, os percursos figurativos nos dão elementos de sobra para isso concluir.

O primeiro verso da canção interessa, entre outras coisas, pela seleção dos vocábulos *gibão* e *medalhado* pelo cancionista: “com meu gibão medalhado”. Ora, como vimos em *Alazão*, aquele sujeito-retirante também se “veste de perneira e gibão” e recebe uma

“medalha”, sugerindo assim, no mínimo, alguma semelhança com o sujeito de *Rodagem*. Aproximação que se confirma ainda mais nos versos seguintes.

Fazendo uso de seu *gibão medalhado* é que o sujeito de *Rodagem* enfrenta o “sol do sertão”, a figura norteadora de nossa pesquisa. O *sol*, como se pode depreender, atua como elemento de espacialização da *rodagem* do sujeito. Mas não uma simples composição de cenário, como se poderia suspeitar. A figura em questão é impactante e decisiva no percurso do sujeito porque se apresenta, mais uma vez, carregada de foria desfavorável ao último.

É o *sol*, sim, elemento que dificulta o movimento ou deslocamento do sujeito, aquele *desfaz seu peito em pó*: de natureza disfórica, então, nesse caso. E, como observamos de outras figuras utilizadas no corpo da canção, o que constituiria apenas *rodagem*, mero descolamento, se transforma em *viagem*, peripécia repleta de dificuldades e espantos:

passo poeira  
cidade  
saudade  
janeiro e  
assombração

(BELCHIOR, in BELCHIOR, 1974)

Aqui merece destaque outro aspecto da composição de Belchior: o cuidado ou esmero no trato gráfico das letras. Com versos todos iniciados em minúscula, sem ponto final, e com uma disposição espacial peculiar, a letra de *Rodagem* lembra poemas do movimento concretista, tão em voga à época. Os versos citados acima, por exemplo, em decorrência da organização do plano da expressão, provocam um efeito de sentido de *velocidade*, em plena coerência com tema da *viagem*.

O tom angustiado presente em “Alazão”, de Ednardo, também aqui ganha destaque. O sujeito-retirante, dessa vez, faz súplicas diretas, com uso de interjeições, ao destinador-mor em face das dificuldades e perigos do *sertão* atravessado:

nosso sinhô! que vontade...  
meu deus! ai! que légua...  
eh! mundão...

(BELCHIOR, in BELCHIOR, 1974)

Assim como o sujeito de “Alazão”, o de “Rodagem” lida com a abertura para o indefinido, para a “imensidão” das léguas a cumprir e do mundo a percorrer. O percurso daquele sujeito, no entanto, está marcado pela incoatividade, o momento da partida, por uma demora no

espaço paratópico, isto é, no espaço da qualificação do herói, espaço da doação do *poder-fazer*, patrocinada pela mãe-pai, que lhe concede a medalha e a bênção. “Rodagem”, por sua vez, traz um sujeito algo competente (“gibão medalhado”) para o *fazer*, situado no espaço utópico, espaço da performance principal do herói, que, neste caso, é a própria viagem, espaço onde reina a figura sol, a tudo determinando.

Cumprir observar que essa figura não tem o dom de conter o sujeito performático porque o *querer* deste é intenso o bastante para sustentar sua busca (“que vontade”), apesar de a convergência do estado de alma (“peito desfeito em pó” e “saudade”) com o estado de coisa (“poeira” e “janeiro”) concorrerem para a constituição de um antissujeito efetivamente contendor e de um sujeito que em última instância deveria *não-poder*. É possível, inclusive, interpretar essas quatro figuras como pertencentes à configuração regida pelo *sol*, em que duas delas mantêm vínculo etimológico: pó e poeira (esta última presente também em “Alazão”).

E seguem mais três versos findando a longa primeira estrofe, e primeira parte da canção, não sem antes apresentar mais uma figura de suma importância para compreensão global do texto. É essa figura, *coração*, o desencadeador isotópico que dota de maiores possibilidades de interpretação a letra em análise, como também houve nas duas canções anteriores: “me larguei nessa viagem / por ser a rodagem/ pro seu coração”.

*O coração*, substantivo de feições abstratas, ao menos nesse caso, abre caminho para uma leitura de outro tipo de *viagem*, para além do deslocamento físico. É *viagem* pela busca da mulher amada, ou melhor, pela busca de seus sentimentos, de seu interior, paralelamente ao descolamento entre os espaços anteriormente citados.

Leitura isotópica essa última que ganha força, e validade, sobretudo, quando lemos os versos que compõem a estrofe final. Se anteriormente a interlocução do sujeito-retirante se estabeleceu com a “entidade-mor”, desta vez, o interlocutário é mesmo a mulher amada (luzia), destino último da *rodagem*.

Diferentemente do tom de identificação com os elementos do espaço inicial do deslocamento forjado em “Avião de papel”, “descendentes diretos do galã lusitano – o Moreno”, o sujeito-enunciador de *Rodagem* parece desejar uma identificação com valores mais amplos, os *valores de universo*: “que eu venho de longe / ‘oropa frança e bahia”.

### 3.4 Terral

Eu venho das dunas brancas  
Onde eu queria ficar  
Deitando os olhos cansados  
Por onde a vida alcançar

Meu céu é pleno de paz  
Sem chaminés ou fumaça  
No peito enganos mil  
Na Terra é pleno abril

Eu tenho a mão que aperreia, eu tenho o sol e areia  
Eu sou da América, sul da América, South America  
Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará  
Aldeia, Aldeota, estou batendo na porta prá lhe aperriá  
Prá lhe aperriá, prá lhe aperriá

Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará  
A Praia do Futuro, o farol velho e o novo são os olhos do mar  
São os olhos do mar, são os olhos do mar  
O velho que apagado, o novo que espantado, vento a vida espalhou  
Luzindo na madrugada, abraços corpos suados na praia falando amor

(EDNARDO, in *meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*, 1973)

Outra canção que compõe nosso *corpus* é “Terral”, composição de Ednardo. O disco – *meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* (1973) - no qual se encontra, porém, não é apenas de sua autoria: é frutos dos esforços conjuntos com mais dois outros parceiros, Rodger Rogério e Amelinha.

Em “Terral”, observamos a continuação do percurso do sujeito-enunciador do Pessoal do Ceará, desta vez, porém, superada as dificuldades da viagem (“Alazão” e “Rodagem”). Constitui-se de mais uma situação de interlocução, ainda que diferente das anteriormente descritas.

O momento agora, ou seja, a temporalidade envolvida na letra diz respeito a uma etapa posterior mesmo à chegada no novo espaço, como depreendemos pela utilização do verbo “venho” e pelas avaliações feitas pelo sujeito retirante na primeira estrofe. Logo após anunciar sua origem, “Eu venho das dunas brancas”, e lamentar a partida - antes desejada - do torrão

natal, “Onde eu queria ficar”, o interlocutor trata de revelar seu desencanto com as novas paragens:

Meu céu é pleno de paz  
Sem chaminés ou fumaça  
No peito enganos mil  
Na Terra é pleno abril

(EDNARDO, in *meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*, 1973)

Esse desencanto é nítido, evidentemente, pela comparação figurativa entre os dois espaços em questão: aqui e lá. Enquanto o primeiro é “céu pleno de paz”, discursivamente eufórico; o segundo tem *chaminés* e *fumaça*, figuras de natureza disfórica na canção.

Se observadas mais de perto, ainda, as figuras *chaminés* e *fumaça* representam uma negação de *céu pleno*, já que as primeiras evocam semas como opacidade; e as segundas, transparência. É daí, entre outras coisas, claro, que decorre o *arrependimento* da partida da terra natal e a reconhecimento de que o sujeito retirante se deixou levar por *enganos mil*.

Apesar disso, o interlocutor empreende, nos versos da estrofe seguinte, uma afirmação de sua identidade, onde justamente visualizamos a figura foco de nosso interesse. Tomado por essa necessidade, ao fazer isso, o interlocutor realiza uma revisão ou atualização da foria envolvida na figura *sol*, como veremos adiante.

“Eu tenho a mão que aperreia, eu tenho o sol e a areia”, esse é o verso que inicia a terceira estrofe. Como observamos, os elementos convocados pelo interlocutor – mão, sol, e areia – representam, narrativamente, objetos modais: são eles que permitem ou dotam o sujeito da competência necessária para conjunção com a *identidade* desejada. É aqui que ocorre, então, uma modificação axiológica da figura *sol*: se nas canções anteriores era disfórica, agora é eufórica.

A mudança fórica, nesse caso, ocorre em função da necessidade de afirmação da identidade do sujeito<sup>4</sup>, como vemos nos versos a seguir: “Eu sou da América, sul da América, South America / Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará”.

---

<sup>4</sup> Ainda que não componha o conjunto da canções selecionadas para nossa pesquisa, merece nota uma composição de Raimundo Fagner e Fausto Nilo, “Fim do mundo”. Presente no compacto *Cavalo Ferro* (1972), lá encontramos novamente a figura *sol* relacionada a afirmação da identidade do sujeito, ainda que com contornos fóricos distintos: “Filhos nascidos do sol, da noite, da lua”.

### 3. 5 Retrato Marrom

Ai meu coração sem natureza  
Vê se estanca essa tristeza que ilumina o escuro bar  
O nosso amor é um escuro bar  
Suspiro azul das bocas presas

O medo em minha mão que faz tremer a tua mão  
Sacode o coração, joga fumaça em meu pulmão  
Silente esquina no Brasil  
Nos verdes mares, calma lama, num desespero sem canção

Guarda o teu olhar de ave presa  
Na toalha de uma mesa  
Sem mirar a luz do sol, não há calor na luz do sol  
O fim da festa é uma certeza

Te vejo em minha vida como um retrato marrom  
São lembranças perdidas de um passado, e tudo bom  
Brilha um punhal em teu olhar  
Sinto o veneno do teu beijo

Era moderno o meu batom, batom, batom, batom ...

(RODGER ROGÉRIO; FAUSTO NILO, in *Ave noturna*, 1975)

A canção “Retrato Marrom” está presente no segundo álbum de Raimundo Fágner, *Ave Noturna*. Lançado em 1975, até hoje é considerado, pela crítica especializada, como o melhor disco do compositor e cantor cearense.

Mesclando canções românticas e outras com forte acento regional, foi também a obra que alavancou a carreira de Fagner no cenário musical brasileiro, rendendo-lhe inclusive a escolha de “Beco dos Baleiros” como trilha sonora na tele-novela *Ovelha negra*, transmitida pela TV Tupi em 1975. Além das composições do próprio cantor, o álbum conta faixas Belchior, Fausto Nilo, Luiz Gonzaga, Cacá Diegues, entre outros.

“Não há calor na luz do sol”: é isso o que o locutor afirma na canção. De início, constatamos, então, que a figura *sol* não apresenta a mesma configuração da canção anterior, “Terral”. Mas vejamos com vagar como isso acontece.

O título da canção, “Retrato marrom”, pela combinação dos elementos no sintagma, sugere algo que não é recente, muito menos novo. O adjetivo *marrom* evoca, para tanto, nessa situação, o envelhecimento e, logo, o passado ou anterioridade.

O primeiro verso rompe com uma interjeição e um pedido um tanto quanto desesperado: “Ai meu coração sem natureza / Vê se estanca essa tristeza que ilumina o escuro bar”. O que nos permite afirmar, junto a outros elementos da letra, que esse sujeito se encontra em estado de conjunção com a tristeza. Isso em termos narrativos, evidentemente.

Se consideramos a construção discursiva do texto, todavia, a questão não é assim tão simples: é o que nos indica o encadeamento figurativo. Pelo menos duas isotopias estão aqui presentes. Vejamos a primeira delas.

A mais evidente e de reconhecimento imediato é a isotopia amorosa. Figuras como “meu coração”, “nosso amor”, “suspiro azul” e “teu beijo” não deixam dúvidas quanto a isso. O sujeito que diz “eu”, nessa leitura, está angustiado ou, até mesmo, desesperado. Isso porque “o fim da festa é uma certeza” ou, noutras palavras, porque a separação da amada é já uma realidade: “Te vejo em minha vida como um retrato marrom”.

E é justamente nesse ponto que observamos a importância da figura “sol”. Disforicamente valorada – “não há calor na luz do sol” –, essa figura parece representar o sujeito transformador de estado: é o *sol* que ilumina de tristeza o escuro bar, recôndito dos amantes, e que provoca a partida da amada. É o *sol*, então, no final das contas, quem colocou o sujeito que diz “eu” na canção em disjunção com a /felicidade/, como observamos pela escolha do tempo verbal no último verso: “Era moderno o meu batom, batom, batom, batom...”

Entretanto, outra isotopia também se descortina na canção, como dissemos. “Bocas presas” e “num desespero sem canção” são expressões que não deixam dúvidas. Ao lado da leitura primeira, assim, se revela uma construção figurativa que indica uma reflexão sobre a própria canção, ou sobre essa migração cancional. O sujeito que partiu de seu espaço inicial, a “silente esquina do Brasil”, agora se encontra com um *pulmão* repleto de *fumaça*, isto é, encontra-se atingido pelo novo ambiente. E a prova de esse contato ou ambientação não foi positiva é justamente a valoração disfórica do *sol*, como observamos na primeira leitura isotópica.

Vimos, conseqüentemente, que em torno da figura *sol* é que se organizou sua os percursos figurativos da letra de “Retrato Marrom”. Além disso, constatamos a oposição da valoração fórica de uma mesma figura, quando levamos em consideração a exame da letra anterior, “Terral”.

### 3. 6 Beco dos baleiros ou Papéis de chocolate

Em minha rua  
Não há noite nem dia  
Não há vida nem há morte  
Não há pranto nem cantar

A minha rua  
Não é cheia nem vazia  
Não tem destino nem sorte  
Nem morte nem viajar

Em minha rua  
Não há chuva nem há frio  
Não há calor nem estio  
Não há rio, não há mar

Nenhuma lua  
Nenhum sol nenhum segredo  
Não há glória não há medo  
Não há cor nem há olhar

Em qualquer parte  
Na calçada ou no batente  
Eu me deito, eu me sento  
E pego meu violão

Em qualquer parte  
Talvez não seja direito  
Eu me sento, eu me deito  
Preparo meu coração

Deixo que o vento  
Traga estampas coloridas  
Em papéis de chocolate  
Pra cobrir minha canção

Deixo que o vento  
Traga a morte que eu não tive  
Traga a noite que não vive  
Dentro do meu coração

(PETRUCIO MAIA; ANTONIO BRANDÃO in *Ave noturna*, 1975)

“Não”, quinze vezes repetido. É essa a tônica que, de início, nos é revelada em “Beco dos baleiros” ou “Papéis de chocolate”, presente no segundo disco de Fagner, *Ave noturna* (1975). Mas precisamos saber qual o alvo dessa *negação*.

Antes disso, porém, outras relações precisam ser estabelecidas para a compreensão do sentido global da letra. A começar pelo título, ou melhor, pelos títulos: *Beco dos baleiros* ou *Papéis de chocolate*. O primeiro deles, evidentemente, compõe o anúncio da *especialização* que virá nos versos seguintes. Enquanto que o segundo, pelos temas envolvidos, se comunica com o primeiro: claro, o que mais se espera de um beco dos baleiros são seus produtos à venda, metonimicamente resumidos pelos papéis de chocolate.

A *especialização* anunciada pelo título, por sua vez, ganha força e vez nas quatro primeiras estrofes da canção, como se percebe já pelo primeiro verso das três primeiras estrofes: “Em minha rua”, “A minha rua” e “Em minha rua”. A construção discursiva desse espaço, todavia, não é simplesmente deduzível pelas características a ele pertencentes.

Ao contrário da construção comum de cenários no qual são descritos atributos pertencentes a dado espaço, o *beco dos baleiros* é apresentado justamente por aquilo que *não* possui:

Não há noite nem dia  
Não há vida nem há morte  
[...]  
Não é cheia nem vazia  
Não tem destino nem sorte

(PETRUCIO MAIA; ANTONIO BRANDÃO in *Ave noturna*, 1975)

Ou seja, é forjado pela *negação* de predicativos (figuras) que a ele poderiam, eventualmente, serem atribuídos: não-noite, não-dia, não-vida, não-morte, não-cheia, não-vazia, não-destino, não-sorte etc. Sendo que a natureza figurativa desses elementos negados também não pode ser desprezada.

Lado a lado, cada um deles representa seu oposto ou *contrário*, visto que existe uma relação de pressuposição recíproca entre esses dois termos de um mesmo eixo semântico, no qual cada um pressupõe a presença do outro, e vice-versa (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 99).

Toda essa *disjunção* com os objetos postos, porém, está a serviço de um propósito maior: a constituição do *eu-enunciador* dessa canção. Ao traçar o espaço *sem chuva, nem frio*,

*sem rio, nem mar*, surge um *eu* também marcado por relações disjuntivas, ou noutras palavras, pela *ausência*.

E é nesse momento que vale destacar, uma vez mais, a presença da figura *sol*. A não-euforia e não-disforia a ela ajuntada compõe o conjunto dos objetos que, por negação, indicam a conjunção do sujeito com uma espécie de arqui-objeto de natureza, no mínimo, não-eufórica: a *ausência*. É por isso que a debreagem enunciativa predomina nos versos de *Beco dos baleiros*, inundando a letra de efeito subjetivante, como vemos pelo uso dos verbos em primeira pessoa (“me deito”, “me sento”, “preparo”, “pego”) e pelos uso dos pronomes possessivos (“minha”, “meu”).

Queremos dizer, então, como afirmou Greimas (1983), que a descrição do espaço aqui fornece os elementos para a compreensão do percurso e hierarquia concernentes ao sujeito-enunciador dessa letra: é projeção em profundidade da figurativização de superfície, como diria o lituano.

Seguindo na análise da letra, algumas questões ainda merecem nossa atenção. Na quinta e sexta estrofes, observamos a ação direta do sujeito acima referido, aquele que procura um lugar *na calçada ou no batente*, que pega *seu violão*. Se consideramos essa canção como representativa do percurso do sujeito-enunciador Pessoal Ceará, como dissemos anteriormente, e como constatamos do percurso figurativo evidente em sua composição - cantar, viajar, sol, violão, canção -, nos é permitido afirmar que ela representa o momento da chegada dos cancionista ao novo espaço, aquele prometido pela antiga instância doadora de valores, como assevera Saraiva (2012). O que não deixa dúvidas, entre outras coisas, já que vemos a utilização da expressão *estampas coloridas*, em clara referência ao Movimento Tropicalista.

### 3.7 Caso comum de trânsito

Faz tempo que ninguém canta uma canção falando fácil, claro, fácil, claramente das coisas que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar. Você fica perdendo o sono, pretendendo ser o dono das palavras, ser a voz do que é novo. E a vida, sempre nova, acontecendo de surpresa, caindo como pedra sobre o povo!

E, à tarde, quando eu volto do trabalho, mestre joaquim pergunta assim pra mim:

— Como vão as coisas, como vão as coisas, como vão as coisas, menino?

E eu respondo assim:

— Minha namorada voltou para o norte, ficou quase louca e arranhou um emprego muito bom. Meu melhor amigo foi atropelado voltando para casa... (Caso comum de trânsito, caso comum de trânsito, caso comum de trânsito!)

Pela geografia aprendi que há no mundo um lugar onde um jovem como eu pode amar e ser feliz... Procurei passagem, avião, navio... Não havia linha praquele país. (Não havia linha, não havia linha, não havia linha praquele país.)

Deite ao meu lado. Dê-me o seu beijo. Toda noite o meu corpo será teu. Eles vêm buscar-me na manhã aberta: a prova mais certa que não amanheceu. (Não amanheceu, não amanheceu, não amanheceu, menina! Não amanheceu, não amanheceu, não amanheceu ainda!)

(BELCHIOR, in *Coração Selvagem*, 1977)

“Caso comum de trânsito” é uma composição do próprio Belchior presente em seu terceiro álbum, *Coração Selvagem* (1977).

Como não poderíamos deixar de dizer, aquilo que primeiro salta aos olhos de quem de que se depara com a letra é sua organização espacial-gráfica. Ao contrário da tradição cancionista que sempre se valeu de versos e estrofes na composição do *cantar*, “Caso comum de trânsito” apresenta uma configuração peculiar: ao contrário da estrofe, aqui temos o parágrafo; ao contrário do verso, a prosa.

Característica marcante nas letras do sobralense, como vemos em várias outras canções suas (Rodagem), o trabalho com a plano da expressão, por si só, merecia bem mais atenção do que podemos, nesse momento, dispensar, visto que ocupa lugar decisivo na

composição do sentido global dos textos de Belchior. Mas nos reservamos ao direito de discorrer apenas às questões incontornáveis ao nosso objetivo.

A canção se inicia numa situação de interlocução entre dois sujeitos. O primeiro, o sujeito 1, alega, enunciativamente, que “faz tempo que ninguém canta uma canção falando fácil, claro” e, logo em seguida, apregoa, enunciativamente, ao sujeito 2: “Você fica perdendo o sono, pretendendo ser dono das palavras, ser a voz do que é novo”.

Disso compreendemos, juntamente a outros elementos da letra, que há uma contraposição entre duas formas de cantar: um cantar 1, representado pelo enunciador da canção e figurativizado por “fácil”, “claro” e “comum; e um cantar 2, marcado pelo “novo”

Se consideramos o conjunto da obra de Belchior, e seus constantes diálogos cancionais, como veremos a frente em “Fotografia 3x4”, nos é permitido afirmar que o “dono das palavras”, nessa situação, é mesmo o sujeito enunciador da Tropicália, aquele que impulsou a partida da terra natal, a migração. Principalmente quando vemos, em parágrafo mais à frente na canção, o desencanto com a promessa de “amor e felicidade”

Pela geografia aprendi que há no mundo um lugar onde  
um jovem como eu pode amar e ser feliz... Procurei  
passagem, avião, navio... Não havia linha praquele país.  
(Não havia linha, não havia linha, não havia linha praquele  
país.)

(BELCHIOR, in *Coração Selvagem*, 1977)

Mas o tom meta-cancional não acaba por aí. Belchior trata de exemplificar, concretamente, seu *cantar* “fácil” e “claro”. É então que uma nova situação de interlocução se estabelece. Desta vez, entre o sujeito enunciador e um outro sujeito, “mestre joaquim”.

O uso de minúscula em “joaquim”, assim como em vocábulos de “rodagem”, é significativo em termos semânticos para a canção. Lado a lado com banalização da “morte do melhor amigo”, contribui reafirmar a trágica trivialidade da situação narrada: ora foi apenas um “caso comum de trânsito”! E é assim que Belchior, ao constituir essa fala título da canção, mostra qual o objeto de seu cantar: *as coisas que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar*.

O desencanto anunciado anteriormente não constitui, todavia, impulso ao retorno nostálgico (SARAIVA, 2012), como vemos em algumas canções de Ednardo (Longarinas). O sujeito enunciador da canção ainda tem esperança, por isso permanece e resiste. E a figura “sol” é justamente a prova disso. Apesar de não explícita no corpo da canção, quando o sujeito afirma

que não amanheceu ainda”, sua presença é atualizada, funcionando, euforicamente, como objeto-modal contra ação transformadora de sujeito denominado “eles”.

### 3. 8 Fotografia 3x4

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei  
Jovem que desce do Norte pra cidade grande  
Os pés cansados e feridos de andar légua tirana  
E lágrima nos olhos de ler o Pessoa  
e de ver o verde da cana  
Em cada esquina que eu passava um guarda me parava  
Pedia os meus documentos e depois sorria  
Examinando o 3/4 da fotografia  
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha  
Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade,  
(disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade  
São Paulo violento... corre o Rio que me engana  
Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei...

Mesmo vivendo assim não me esqueci de amar  
Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar  
Mas a mulher que eu amei não pode me seguir...  
Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem  
Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem  
Do norte e vai viver na rua  
A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia  
É pela dor eu descobri o poder da alegria  
E a certeza de que tenho coisas novas pra dizer  
A minha história é talvez igual a tua  
Jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua  
E que ficou desnordeado - como é comum no seu tempo  
E que ficou desapontado - como é comum no seu tempo  
E que ficou apaixonado e violento como você  
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você  
Que me ouve agora  
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você

(BELCHIOR, in *Alucinação*, 1976)

“Fotografia 3x4” é uma canção presente no segundo disco de Belchior, *Alucinação* (1976). Vale dizer, álbum aclamado pela crítica e pelo público como o melhor disco cearense de todos os tempos, conforme já afirmamos anteriormente.

O título da canção, “Fotografia 3x4”, já nos lança num espaço discursivo no qual alguns elementos são evocados. Esse tipo de fotografia, em plano muito próximo, pela sua forma e função em nossa sociedade, está relacionado à identificação de sujeitos no meio social

do qual fazem parte. Identificação/identidade, ou melhor, *processo de identificação* que desempenha importante papel nessa letra.

Dividida em duas grandes estrofes, como constatamos no nível da manifestação textual, na primeira parte da canção temos um sujeito que revisita seu próprio percurso de deslocamento: “Eu me lembro muito bem do dia em que cheguei/ Jovem que desce do Norte para cidade grande”. É o momento no qual o sujeito avalia cognitivamente seu “andar” para, no final das contas, sancionar esta performance.

As figuras convocadas para compor a síntese do percurso do sujeito indicam que o deslocamento não foi fácil, muito menos tranquilo: “pés cansados e feridos”, “légua tirana”, “lágrimas nos olhos” confirmam o que dizemos. Elementos todos de natureza disfórica, nesse contexto, desempenham o papel de prenunciar a presença de um antissujeito, o *guarda*, que exige do sujeito retirante seus documentos, sua identificação, sua 3x4.

A segunda parte da canção, ou segunda estrofe, apresenta uma configuração diferente, como constatamos logo pela concessão “*Mesmo* vivendo *assim não* esqueci de amar” (grifos nossos). Se na primeira estrofe predominam as *debreagens enuncivas* (“jovem”, “desce”, “ler”, “ver”, “pesa”, “cai”), na segunda é a interlocução entre sujeitos que ganha vez e, conseqüentemente, as *debreagens enunciativas* (“esqueci”, “amei”, “me”, “meu”, “descobri”, “tenho”, “minha”).

Nessa altura da letra, o compositor baiano Caetano Veloso, líder da movimento Tropicália, é interpelado por meio da citação direta:

Veloso, ‘o sol (não) é tão bonito’ pra quem vem  
Do Norte e vai viver na rua

(BELCHIOR, in *Alucinação*, 1976)

Evidentemente com a função de polemizar, é aqui que notamos a figura “sol”. Sua valoração axiológica nesses versos é distinta daquela atribuída pelo sujeito de “Alegria, alegria”. Nessa canção de Caetano, o “sol” surge como um *adjuvante* do sujeito, não atuando propriamente no seu *querer* ou no seu *dever* (SARAIVA, 2012, p.460).

Nos versos de Belchior, porém, a situação não é a mesma. Por meio da incisão direta do *não* modificando a predicação atribuída à figura *sol*, percebemos que o investimento axiológico também se modifica: o *sol* de Belchior, nesse caso, é, no mínimo, *não-eufórico*. Logo, o contrato fiduciário com a antiga instância doadora de valores, o destinador-manipulador tropicalista, se rompe.

É a partir desse momento que se acentua o tom persuasivo. Ao afirmar que “Minha voz é talvez igual a tua”, o sujeito enunciador de “Fotografia 3x4” realiza um sincretismo nos planos de interlocução com vista à conseguir a adesão do interlocutário/enunciatário.

Essa relação interdiscursiva polêmica com o sujeito de “Alegria, alegria”, por sua vez, desencadeia ainda uma outra, retroativamente. Se o sujeito interlocutor de “Fotografia 3x4” é *parado em cada esquina*, na canção “Divino maravilhoso” Caetano Veloso também alerta para a cuidado com “alegria” “ao dobrar a esquina”:

Atenção  
Ao dobrar uma esquina  
Uma alegria,  
Atenção, menina  
Você vem?  
Quantos anos você tem?

Como nos diz Saraiva (2012, p. 463), a canção *Fotografia 3x4* tem um papel de destaque na construção da imagem-fim do sujeito-enunciador Pessoal porque retoma todas as suas fases, além de representar um desejo, fundamentado nessa identidade comum, de constituir-se porta-voz de todos os outros sujeitos que migram em função da canção.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui empreendido mostrou, como afirmamos desde o início de nosso trabalho, que a riqueza de conteúdos relativa à obra dos compositores e intérpretes cearense que formaram o chamado Pessoal do Ceará está longe de seu esgotamento científico. Possibilidades de investigação se apresentam a todo momento como um estímulo a qualquer interessado pelos fenômenos da linguagem ou, mesmo, pelo resgate de valores caros à reconstrução de nossa identidade cancional.

Nesse contexto, vale sintetizar alguns resultados obtidos das análises das letras das canções. Nas três primeiras, observamos que a figura *sol* foi investida de conotação *disfórica*. Por exemplo, enquanto em *Avião de Papel* atua como actante na inevitável transformação do espaço natal do *sujeito que parte*, em *Alazão* e *Rodagem* essa figura funciona como um dificultador ou *antissujeito* de um personagem que já se encontra na *viagem*, atravessando *poeira, cidade e saudade*.

Em *Terral*, apesar do *arrependimento* da partida do espaço inicial, a figura *sol*, ao lado de outras, funciona como objeto modal na tentativa de afirmação de uma identidade: “Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará”. Logo, revestida de foria positiva. Enquanto que em *Retrato marrom* a situação é diametralmente oposta. Revestida de valores disfóricos, a *figura* retoma o tom das letras iniciais mas, agora, em referência não mais ao sujeito *angustiado* com a partida, e sim *deprimido*, como está estampado em seu estado de alma: “Ai meu coração sem natureza”.

*Beco dos baleiros* e *Caso comum de trânsito*, por sua vez, organizam a própria narratividade em função da não-euforia e não-disforia atribuídas ao *sol*, como que preparando o espaço para *Fotografia 3x4*, na qual, pela relativização figurativa, se alcança a síntese do percurso do sujeito enunciador Pessoal do Ceará.

Como consequência disso, observamos, como suspeitávamos no princípio, que a configuração temática, o papel narrativo, e o valor dessa figura dependem da relação enunciativa implicadas nas letras, como a identificação de formas de vida que ora se aproximam ora se rejeitam: lembremos das referências nas canções do Pessoal do Ceará ao Movimento da Tropicália, por exemplo.

A forma investida na figura *sol* sofre influência, portanto, da etapa do percurso do sujeito-enunciador Pessoal do Ceará presente em cada canção: saída, chegada, retorno nostálgico, ou permanência combativa. O que nos leva a acreditar que o signo presente nas canções sofrem alterações no seu plano do conteúdo ou, melhor, se constitui distinto do anterior e, logo, original, ainda que fundado na dependência dos primeiros.

Como consequência disso, entendemos que a figuratividade em questão, além da construção de percursos temáticos diversos, promove o estabelecimento de narrativa subjacente àquele inicial: é o momento no qual vislumbramos, pela configuração isotópica da figura *sol*, a imagem-fim do percurso de um sujeito cancional.

Disso tudo, resta ainda dizer da necessidade de continuação dos estudos sobre a figuratividade no interior da teoria semiótica, porque esse conceito ainda se revela como decisivo para a compreensão do sentido global dos textos. Isso sem esquecer, claro, o princípio que deve balizar o rigor de nossa prática: a imanência.

## REFERÊNCIAS

- ACTES SEMIOTIQUES-BULLETIN. *La figurativité, II*, Paris, v. VI, n. 26, 1983
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2010.
- BELCHIOR, Antônio Carlos Gomes Fontenelle Fernandes. *Belchior*. Continental, 1974, LP.
- \_\_\_\_\_. *Alucinação*. Polygram, 1976, LP.
- \_\_\_\_\_. *Coração Selvagem*. Polygram, 1977, LP.
- CARVALHO, Gilmar de. *O Ceará do Ednardo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.
- COSTA, Marco Antonio. Estruturalismo. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Manual de Linguística*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- EDNARDO, José Soares Costa Sousa. *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*. Continental, 1973, LP.
- \_\_\_\_\_. *O romance do pavão misterioso*. (VIK) RCA Victor, 1974, LP.
- \_\_\_\_\_. *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976, LP.
- FAGNER, Raimundo Cândido Lopes. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973, LP.
- \_\_\_\_\_. *Ave noturna*. Continental, 1974, LP.
- \_\_\_\_\_. *Raimundo Fagner*. Continental, 1974, LP.
- FARIAS, Iara Rosa. *Nos caminhos da figuratividade*. Cadernos de Semiótica Aplicada. [online]. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3320>. Editores Responsáveis: Renata Coelho Marchezan e Ude Baldan. Volume 8, Número 2, Araraquara, dezembro de 2010, p. 1-18. Acesso em 20/06/2014.
- \_\_\_\_\_. *Das figuras do mundo às figuras do discurso: uma visão semiótica da percepção*. 248 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FIORIN, José Luiz. *Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva*. DELTA. São Paulo, v. 15, n. 1, fev. 1999. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010244501999000100009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010244501999000100009&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 20 de junho de 2014.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2009
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983, p. 115-134.
- \_\_\_\_\_. *Da imperfeição*. 1ª ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002, 160 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. 1re édition. Paris: Hachette, 1986.
- GUEDES, Jordianne Moreira. *O fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do pessoal do Ceará*. 173 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.
- HÉNAULT, Anne. *História concisa da semiótica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- HJELMSLEV, Louis. *Ensaio Linguísticos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, CD-ROM.
- KAPLAN, Abraham. *A conduta na pesquisa: metodologia para as ciências do comportamento*. São Paulo: Herder, 1972.
- KEANE, T. *Figurativité et perception*. In : Nouveaux Actes Sémiotiques. Limoges, n. 17, 1991.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do Trabalho Científico*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1992
- LE BULLETIN, Paris, n. 20, 1981.
- MENDES, Maria das Dores Nogueira. *O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará*. 337 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le primat de la perception*. Grenoble: Cynara, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1971.
- MOLES, Abraham. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROGÉRIO, Pedro. *A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como Pessoal do Ceará*. 169 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SARAIVA, José Américo Bezerra. *Pessoal do Ceará: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade*. 356 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

\_\_\_\_\_. “Sol”: uma figura em disputa. *Estudos Semióticos*. [on-line]. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 1, São Paulo, junho de 2011, p. 1–9. Acesso em 20/06/2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

## **ANEXOS**

## LETRAS DO PESSOAL DO CEARÁ

### **Avião de papel**

(EDNARDO, in *O Romance do Pavão Misterioso*, 1974)

Vai meu filho vai  
Que Deus lhe dê  
Boa sorte, fortuna e felicidade  
Não tem segredos  
Vai que esta província muito tem a ver  
Com a cidade  
Um pouco mais alargada talvez  
Mas não tenha medo não

Só não esqueça que esse céu de anil  
É muito grande pra voar  
E mesmo assim avião de papel  
Não é fácil de se pilotar

Só não esqueça de voltar pra ver  
O que restou desse lugar  
Que o sol e a chuva  
E os homens práticos  
Vão modificar

Vai meu filho vai  
Que eu lhe dou essa medalha assim  
Como seu avô me deu  
Mas a força maior, você sabe  
Está em você que nasceu

Só não se esqueça de vir para abraçar o mar  
E nós que vamos vivendo  
Descendentes diretos do galã lusitano - o Moreno  
A gente sente saudades

PS: É labareda, brasa e cinza

### **Alazão [Clarões]**

(EDNARDO; BRANDÃO, in *O Romance do Pavão Misterioso*, 1974)

De qualquer jeito é cedo  
De qualquer jeito há medo  
De qualquer jeito  
A força vem do braço  
Ou da palavra sai  
Corre  
Toca o alazão, meu pai  
Na poeira cinzenta, o sol  
E o cavalo vai  
Na poeira cinzenta, o sol  
E o cavalo vai

Estrela branca na testa, alazão  
Me veste de perneira e gibão  
Arranca meu sorriso do chão  
Abre os meus braços na imensidão

Qualquer solução é pressa  
Qualquer dinheiro é pouco  
Qualquer desejo é reza  
Qualquer promessa só da boca sai  
Corre  
Toca o alazão, meu pai  
Na poeira cinzenta, o sol  
E o cavalo vai  
Na poeira cinzenta, o sol  
E o cavalo vai

Há um direito e um torto, cavalo ê  
Eu não estou bem morto, cavalo ê  
Corre na areia, no vento, cavalo ê  
No mato seco do tempo, cavalo ê  
Pula da torre da igreja  
Pula por cima da mesa

## **Rodagem**

(BELCHIOR, in *Belchior*, 1974)

com meu gibão medalhado  
e o peito desfeito em pó  
sob o sol do sertão  
passo poeira  
    cidade  
    saudade  
    janeiro e  
    assombração  
nosso sinhô! que vontade...  
meu deus! ai! que légua...  
eh! mundão...  
me larguei nessa viagem  
por ser a rodagem  
pro seu coração

afina os ouvidos  
e os olhos luzia  
que eu venho de longe  
“oropa frança e bahia”  
semana que entra  
no primeiro dia (domingo)  
eu te encontro  
na feira luzia

## **Terral**

(EDNARDO, in *meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*, 1973)

Eu venho das dunas brancas  
Onde eu queria ficar  
Deitando os olhos cansados  
Por onde a vida alcançar

Meu céu é pleno de paz  
Sem chaminés ou fumaça  
No peito enganos mil  
Na Terra é pleno abril

Eu tenho a mão que aperreia, eu tenho o sol e areia  
Eu sou da América, sul da América, South America  
Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará  
Aldeia, Aldeota, estou batendo na porta prá lhe aperriá  
Prá lhe aperriá, prá lhe aperriá

Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará  
A Praia do Futuro, o farol velho e o novo são os olhos do mar  
São os olhos do mar, são os olhos do mar  
O velho que apagado, o novo que espantado, vento a vida espalhou  
Luzindo na madrugada, abraços corpos suados na praia falando amor

## **Retrato Marrom**

(RODGER ROGÉRIO; FAUSTO NILO, in *Ave noturna*, 1975)

Ai meu coração sem natureza  
Vê se estanca essa tristeza que ilumina o escuro bar  
O nosso amor é um escuro bar  
Suspiro azul das bocas presas

O medo em minha mão que faz tremer a tua mão  
Sacode o coração, joga fumaça em meu pulmão  
Silente esquina no Brasil  
Nos verdes mares, calma lama, num desespero sem canção

Guarda o teu olhar de ave presa  
Na toalha de uma mesa  
Sem mirar a luz do sol, não há calor na luz do sol  
O fim da festa é uma certeza

Te vejo em minha vida como um retrato marrom  
São lembranças perdidas de um passado, e tudo bom  
Brilha um punhal em teu olhar  
Sinto o veneno do teu beijo

Era moderno o meu batom, batom, batom, batom ...

### **Beco dos baleiros ou Papéis de chocolate**

(PETRUCIO MAIA; ANTONIO BRANDÃO in *Ave noturna*, 1975)

Em minha rua  
Não há noite nem dia  
Não há vida nem há morte  
Não há pranto nem cantar

A minha rua  
Não é cheia nem vazia  
Não tem destino nem sorte  
Nem morte nem viajar

Em minha rua  
Não há chuva nem há frio  
Não há calor nem estio  
Não há rio, não há mar

Nenhuma lua  
Nenhum sol nenhum segredo  
Não há glória não há medo  
Não há cor nem há olhar

Em qualquer parte  
Na calçada ou no batente  
Eu me deito, eu me sento  
E pego meu violão

Em qualquer parte  
Talvez não seja direito  
Eu me sento, eu me deito  
Preparo meu coração

Deixo que o vento  
Traga estampas coloridas  
Em papéis de chocolate  
Pra cobrir minha canção

Deixo que o vento  
Traga a morte que eu não tive  
Traga a noite que não vive  
Dentro do meu coração

### **Caso comum de trânsito**

(BELCHIOR, in *Coração Selvagem*, 1977)

Faz tempo que ninguém canta uma canção falando fácil, claro, fácil, claramente das coisas que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar. Você fica perdendo o sono, pretendendo ser o dono das palavras, ser a voz do que é novo. E a vida, sempre nova, acontecendo de surpresa, caindo como pedra sobre o povo!

E, à tarde, quando eu volto do trabalho, mestre joaquim pergunta assim pra mim:

— Como vão as coisas, como vão as coisas, como vão as coisas, menino?

E eu respondo assim:

— Minha namorada voltou para o norte, ficou quase louca e arranjou um emprego muito bom. Meu melhor amigo foi atropelado voltando para casa... (Caso comum de trânsito, caso comum de trânsito, caso comum de trânsito!)

Pela geografia aprendi que há no mundo um lugar onde um jovem como eu pode amar e ser feliz... Procurei passagem, avião, navio... Não havia linha praquele país. (Não havia linha, não havia linha, não havia linha praquele país.)

Deite ao meu lado. Dê-me o seu beijo. Toda noite o meu corpo será teu. Eles vêm buscar-me na manhã aberta: a prova mais certa que não amanheceu. (Não amanheceu, não amanheceu, não amanheceu, menina! Não amanheceu, não amanheceu, não amanheceu ainda!)

### **Fotografia 3x4**

(BELCHIOR, in *Alucinação*, 1976)

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei  
Jovem que desce do Norte pra cidade grande  
Os pés cansados e feridos de andar légua tirana  
E lágrima nos olhos de ler o Pessoa  
e de ver o verde da cana  
Em cada esquina que eu passava um guarda me parava  
Pedia os meus documentos e depois sorria  
Examinando o 3/4 da fotografia  
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha  
Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade,  
(disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade  
São Paulo violento... corre o Rio que me engana  
Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei...

Mesmo vivendo assim não me esqueci de amar  
Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar  
Mas a mulher que eu amei não pode me seguir...  
Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem  
Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem  
Do norte e vai viver na rua  
A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia  
É pela dor eu descobri o poder da alegria  
E a certeza de que tenho coisas novas pra dizer  
A minha história é talvez igual a tua  
Jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua  
E que ficou desnortado - como é comum no seu tempo  
E que ficou desapontado - como é comum no seu tempo  
E que ficou apaixonado e violento como você  
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você  
Que me ouve agora  
Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você

## **Fim do mundo**

(RAIMUNDO FAGNER; FAUSTO NILO, in *Cavalo Ferro*, 1972)

Faça comigo, cantoria de alegria  
Juro que sou assim  
Do fim do mundo, do fim  
Faça comigo, um embarque sem retorno  
Juro que sou assim  
Do fim do mundo, do fim  
Faça comigo um pouquinho de cuidado  
Juro que sou assim  
Espanto o tempo ruim  
Se junto a mim  
O rio dos meus sonhos  
Hoje é todo paraíso  
E ontem se fez manhã  
Parece que chorando eu chego perto  
E nós nesse deserto  
Filhos nascidos do sol, da noite, da lua  
Parece o fim do mundo, o fim.

## LETRAS DE OUTROS CANCIONISTAS

### **Alegria, alegria**

(CAETANO VELOSO, *in Caetano Veloso, 1968*)

Caminhando contra o vento  
Sem lenço e sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou...

O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou...

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot...

O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia  
Eu vou...

Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos  
Eu vou  
Por que não, por que não...

Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço e sem documento,  
Eu vou...

Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou...

Por entre fotos e nomes  
Sem livros e sem fuzil  
Sem fome, sem telefone  
No coração do Brasil...

Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito  
Eu vou...

Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor  
Eu vou...

Por que não, por que não...  
Por que não, por que não...  
Por que não, por que não...  
Por que não, por que não...

**Divino, maravilhoso**

(CAETANO VELOSO, in *Gal Costa, 1969*)

Atenção

Ao dobrar uma esquina

Uma alegria,

Atenção, menina

Você vem?

Quantos anos você tem?

Atenção,

Precisa ter olhos firmes

Pra este sol,

Para esta escuridão

Atenção

Tudo é perigoso

Tudo é divino, maravilhoso

Atenção para o refrão:

É preciso estar atento e forte

Não temos tempo de temer a morte

Atenção

Para a estrofe, pro refrão

Pro palavrão

Para a palavra de ordem

Atenção

Para o samba-exaltação

Atenção

Tudo é perigoso

Tudo é divino, maravilhoso

Atenção para o refrão:

É preciso estar atento e forte

Não temos tempo de temer a morte

Atenção

Para as janelas no alto

Atenção

Ao pisar o asfalto, o mangue

Atenção

Para o sangue sobre o chão

É preciso estar atento e forte

Não temos tempo de temer a morte