

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM LINGUÍSTICA

THALITA MIRANDA GONÇALVES SAMPAIO DE SOUZA

A PROSÓDIA EM CANÇÕES: UM FUNCIONAMENTO POÉTICO

CÁCERES-MT

2020

THALITA MIRANDA GONÇALVES SAMPAIO DE SOUZA

A PROSÓDIA EM CANÇÕES: UM FUNCIONAMENTO POÉTICO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística, sob a orientação da professora Dra. Eliana de Almeida

CÁCERES-MT

2020

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

S719p

SOUZA, Thalita Miranda Gonçalves Sampaio.

A prosódia em canções: um funcionamento poético / Thalita Miranda Gonçalves Sampaio Souza. – Cáceres, 2020.
111 f. ; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (não).

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pósgraduação Stricto Sensu (Doutorado) Linguística, Faculdade de Educação e Linguagem, Câmpus de Cáceres, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020.

Orientadora: Dra. Eliana de Almeida.

1. Discurso. 2. Língua. 3. Prosódia. 4. Poético. 5. Canções. I. Almeida, E. de, Dra. II. Título. III. Título: um funcionamento poético.

CDU 81'42

THALITA MIRANDA GONÇALVES SAMPAIO DE SOUZA

A PROSÓDIA EM CANÇÕES: UM FUNCIONAMENTO POÉTICO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eliana de Almeida
Orientador(a) – PPGL/UNEMAT

Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior
Avaliador Interno – PPGL/UNEMAT

Profa. Dra. Olímpia Maluf Souza
Avaliadora Interna – PPGL/UNEMAT

Profa. Dra. Bethania Mariani
Avaliadora Externa –PPGCL/UFF

Profa. Dra. Maria Onice Payer
Avaliadora Externa – Professora titular aposentada na Universidade do Vale do Sapucaí
UNIVÁS

APROVADA EM: 05/10/2020

*À Sebastiana,
minha avó,
que é poesia por si só.*

AGRADECIMENTOS

Existe uma vida dentro do doutorado, assim disse o Professor Albano certa vez no corredor da pós-graduação. Concorde com ele.

Agradeço à *Deus* por me permitir viver essa experiência de conhecimento.

À minha orientadora *Eliana de Almeida*, que confiou em mim, que não poucas vezes exigiu de mim mais do que talvez eu poderia oferecer. Agradeço a ela por tanto ter me inspirado na pesquisa, na carreira, no modo de olhar para a Língua. Pela paciência de passar horas comigo lendo e ajudando a formular conceitos complexos e caros à Análise de Discurso, dos quais eu imaginava nunca compreender. Por fazer parte da minha história acadêmica. Pelo afeto, pelo respeito, por todo o conhecimento construído, por me ensinar sobre o amor da/pela língua.

Ao meu esposo, *Rafael de Souza*, pelo apoio, por não compreender o que seja um percurso acadêmico, o tempo de produção e formulação do conhecimento e, desse modo, me ajudar a desopilar. Por ser meu aconchego.

Aos professores que compuseram a banca, por tamanha generosidade nas contribuições, pelas correções teóricas e de escrita, por tanto me auxiliarem no crescimento acadêmico.

Às amigas da vida, *Gheany, Mayara, Rafaela, Vanessa*, que tornaram o caminho mais leve.

Às amigas da pesquisa, *Elisandra, Renilce*, com quem dividi as dores.

À professora *Silvia Regina Nunes*, pelos materiais disponibilizados e por auxiliar na compreensão de conceitos importantes para esse trabalho.

Aos meus pais, por todo incentivo, apoio e amor.

*O tempo de compreender pode reduzir-se ao instante do olhar, mas esse
olhar, em seu instante, pode incluir todo o tempo necessário para
compreender.*

(LACAN, 1998, p. 205)

RESUMO

Esta tese, inscrita na linha de pesquisa de Estudo de Processos Discursivos do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, tem por objetivo a compreensão do funcionamento discursivo da prosódia, a partir do discurso poético da/na língua, formulado sob o modo de canções. Pela Análise de Discurso, compreendemos que a poesia é o próprio da língua, desse modo, nosso material de leitura se constitui pela poesia formulada como canção. As canções que tomamos para leitura são *Gago Apaixonado* (1930), de Noel Rosa, interpretada por João Bosco; *Deixa isso pra lá* (1964), de Albert Souza Paz e Edson Alves Menezes, interpretada por Jair Rodrigues; *Pedro Pedreiro* (1971) e *Joana Francesa* (1973), de Chico Buarque; *Quilombo* (1973), de João Bosco e *Custa Nada Sonhar*, (1993) de Itamar Assumpção e Paulo Leminski, interpretada por Itamar Assumpção e As Orquídeas do Brasil. Ainda, as canções *Roela do Eno* (2006), de Jovelino Lopes e Teodoro, interpretada pela dupla Teodoro e Sampaio; *Depois da Uma* (2001), de Matogrosso e Carlos Rios, interpretada por Mato-Grosso e Matias; *Libera o Toim* (2003), de Rony Brasil, interpretada pelo grupo Arriba Saia e, por fim, a canção *1406* (1996), de Alecsander Alves e Júlio Rassec, do grupo *Mamonas Assassinas*. Ao perguntar pela prosódia em funcionamento nas canções, estamos considerando a canção enquanto poesia, no momento mesmo em que é entoada, cantada. Ou seja, recortamos, através das canções, a língua em funcionamento, buscando compreender como se dão os efeitos de sentido produzidos pelo discurso poético articulado na/pela prosódia. Buscamos compreender em que medida, na formulação linguística, os significantes atestam a plasticidade da língua no/pelo fonema/ritmo, jogando com a possibilidade do significante deslizar-se para outro significante. Nessa direção, situamo-nos fora do logicamente estável, buscando compreender os sentidos que se inscrevem na ruptura, nas frestas da língua. Ao tomar a prosódia discursivamente, produzindo sentido pelo poético da/na língua, compreendemos a ruptura com a linearidade, que movimenta a possibilidade de significar de outra maneira a estrutura ideologicamente/historicamente engessada da língua. É neste ponto que a poesia materializa o equívoco, pois é onde a língua é posta em relação à história, instalando o *acontecimento discursivo*.

Palavras-chave: Discurso; Língua; Prosódia; Poético; Chronos/Kairós; Canções.

ABSTRACT

This thesis, inscribed in the research line of Study of Discursive Processes of the Graduate Program in Linguistics at the State University of Mato Grosso - UNEMAT, aims to understand the discursive functioning of prosody, from the poetic discourse of/in language, formulated in the form of songs. Through Discourse Analysis, we understand that poetry is the language itself, so our reading material is constituted by poetry formulated as a song. The songs we take for reading are Noel Rosa's *Gago Apaixonado* (1930), performed by João Bosco; *Deixa Isso Pra Lá* (1964), by Albert Souza Paz and Edson Alves Menezes, played by Jair Rodrigues; *Pedro Pedreiro* (1971) and *Joana Francesa* (1973), by Chico Buarque; *Quilombo* (1973), by João Bosco and *Custa Nada Sonhar*, (1993) by Itamar Assumpção and Paulo Leminski, played by Itamar Assumpção and As Orquídeas do Brasil. Also, the songs *Roela do Eno* (2006), by Jovelino Lopes and Teodoro, performed by the duo Teodoro and Sampaio; *Depois da Uma* (2001), by Matogrosso and Carlos Rios, performed by Mato-Grosso and Matias; *Libera o Toim* (2003), by Rony Brasil, performed by the group Arriba Saia and, finally, the song 1406 (1996), by Alecsander Alves and Júlio Rasec, by the group Mamonas Assassinas.. When asking for the prosody at work in the songs, we are considering the song as poetry, at the very moment it is sung, intoned. That is, we cut through the songs, the language in operation, trying to understand how the effects of meaning produced by the poetic speech articulated in/by prosody take place. We seek to understand to what extent, in the linguistic formulation, the Signifiers signify the plasticity of the language in/by the phoneme/rhythm, playing with the possibility of the Signifier to slide to another Signifier. In this direction, we are located outside the logically stable, seeking to understand the senses that are inscribed in the rupture, in the cracks of the language. By taking prosody discursively, producing meaning by the poetic of/in language, we understand the rupture of linearity outside an ideologically/historically plastered structure. It is at this point that poetry materializes the mistake, as it is where the language reaches history.

Key words: Discourse; Language; Prosody; Poetic; Chronos/Kairós; Songs.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Partitura da canção Gago Apaixonado	18
Figura 2 – Partitura da Canção Joana Francesa.....	18
Figura 3 – Partitura da Canção Pedro Pedreiro.....	19

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
-------------------------	-----------

CAPÍTULO I

DAS CANÇÕES AO OBJETO DISCURSIVO	14
---	-----------

CAPÍTULO II

DO ESTABILIZADO DA LÍNGUA AO DESLIZAMENTO DE SENTIDOS	27
--	-----------

2.1. Fonética, Fonologia, Prosódia	27
--	----

2.2. Aspectos prosódicos e sentidos deslizantes.....	37
--	----

CAPÍTULO III

DA PROSÓDIA AO EFEITO DE SENTIDO.....	53
--	-----------

3.1. Objeto discursivo: a primeira instância dos sentidos	53
---	----

3.2. Do estabilizado ao (des)estabilizado da língua	65
---	----

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS ACERCA DA PROSÓDIA E DA POESIA	99
--	-----------

REFERÊNCIAS	103
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Durante o nosso percurso acadêmico, no mestrado, a poesia vem se colocando como uma inquietação, desde que percebemos os efeitos de sentidos produzidos pelo poético nas canções, construindo, inclusive, um saber sobre a língua nacional.

Nosso dispositivo de análise faz emergir sentidos para a língua nacional a partir dos modos como somos constituídos pelo Outro. Dessa maneira, constituímos memória discursiva para a língua do Outro a partir das condições de produção que se dão aqui no espaço nacional do Brasil, e a língua do Outro significa a partir da nossa memória discursiva, o que faz produzir outros efeitos de sentidos, atestando mais uma vez a capacidade de deslizamento da língua (SAMPAIO, 2012, p. 64)

As canções que compunham o nosso material de leitura, por ocasião do mestrado, articulavam, no mesmo verso, línguas distintas, mas se estruturavam/combinavam pela sintaxe da língua portuguesa. À época, questionamos, pela Análise de Discurso, sobre as noções de *empréstimo* e *estrangeirismo*, definidas por Câmara Jr. (1998), pois as palavras de outras línguas significam na sintaxe da língua portuguesa pela história e pela memória discursiva do português do/no Brasil. Consideramos, contudo, que as definições de empréstimo/estrangeirismo acabavam por apagar o funcionamento da relação língua/memória.

Partindo desse pressuposto de que a poesia não escapa às determinações históricas e ideológicas que constituem a língua, pois, na relação entre metáforas e metonímias, constitui o funcionamento próprio da língua, buscamos compreender, neste momento, de que modo a prosódia, própria da formulação da fala, produz efeitos de sentido materializados nas canções, construindo um saber, um conhecimento sobre a língua nacional brasileira.

O desejo pelo qual passa essa pesquisa parte de um amor. Por um amor da língua, assim como formula Milner (2012), e por um amor pela língua. Compreender pela Análise de Discurso que a língua é uma estrutura que falha, visto que a concebemos em sua espessura, em sua opacidade, em sua materialidade é o que estou chamando de amor pela língua, pois são esses os motivos pelos quais a Análise de Discurso me interpela. Já o amor da língua se ocupa do que pretendemos ao longo dessa tese, que é compreender discursivamente o funcionamento prosódico a partir do poético da/na língua, formulado sob o modo de canções.

A poesia é a materialidade do amor da língua, pois nela há um impossível de dizer, o real, que escapa a uma certa linguística.

As canções que contam histórias, que trazem uma narrativa, que brincam com os sons da melodia e da língua, que brincam com a língua portuguesa e trazem outras línguas na composição, nos capturam. Por esse desejo, desde o mestrado, canções compõem nosso material de análise. No mestrado, as canções que me chamaram a atenção foram as que traziam diferentes línguas em sua composição. Para o doutorado a prosódia me atravessou. Interessa-nos compreender os sentidos que se produzem na canção, visto por em jogo o acento, a ênfase, o ritmo, a entonação, conceitos concernentes à prosódia.

Descrevemos essa busca em capítulos que se organizam assim: no Capítulo I, tratamos do modo como, pela Análise de Discurso, a poesia é constituída como o próprio da língua, produzindo um deslocamento da noção de gênero textual ou de um adorno da língua. Nesse capítulo, questionamos sobre o modo como a prosódia, articulada pelo poético, produz efeitos de sentido, como a Análise de Discurso concebe a língua e, também os conceitos necessários para o desenvolvimento da análise. Por exemplo, a noção que equivoco que permeia todo nosso trabalho, fundamental para a compreensão do funcionamento do poético na língua.

O equívoco rompe com o estabilizado dos sentidos na história. Esta, por sua vez se constitui como um alicerce para os sentidos que circulam antes de nós, pois nascemos em um mundo que já significa. Pêcheux (2010, p. 64) afirma que “A irrupção do equívoco afeta o real da história”, podemos perceber esse funcionamento, pois o equívoco se materializa nas canções com as quais pretendemos para este trabalho como poesia, rompendo os sentidos que, aparentemente, só poderiam ser daquele jeito.

No Capítulo II, dedicamo-nos à compreensão do funcionamento prosódico, das definições no âmbito da fonética e da fonologia que são importantes para a compreensão do que é a prosódia, bem como o funcionamento prosódico pelo discurso. Através do material de leitura, podemos perceber de que modo a prosódia produz na poesia cantada um jogo metafórico, pois, a propósito do funcionamento da língua e da canção que se articulam, consideramos que os sentidos podem ser sempre outros.

Em seguida, no Capítulo III, apresentamos nosso material de leitura, que se trata de canções que jogam com a prosódia e com o efeito poético, assim nosso propósito é compreender como se constitui esse jogo. É nesse capítulo que nos dedicamos à análise de nosso material discursivo, cerne de nossa pesquisa. Nele temos a compreensão discursiva do *corpus*, visto ser o espaço que, pela teoria, a prosódia funciona discursivamente, articulada pelo poético. Para a Análise de Discurso interessa a compreensão da materialidade, da ordem

simbólica, pois, para nós, a estrutura se inscreve na história e se dá numa relação com a memória, com a ideologia, com a alteridade para produzir sentidos. Desse modo, consideramos a prosódia como materialidade, logo, a concebemos através da ordem significante e capaz de equívoco.

Nessa tese buscamos compreender os deslimites da língua, que se materializa na/pela prosódia, produzindo sentidos pelo poético, visto que tanto o efeito prosódico quanto o poético são próprios da língua. Em nossas análises, podemos perceber no funcionamento prosódico, sentidos outros emergirem, o que compreendemos como consequência do efeito poético.

Para concluir, reiteramos o processo de compreensão da prosódia discursivamente, propondo um deslocamento da noção de organização da língua. A prosódia, responsável pelos aspectos melódicos, rítmicos da língua, não se resume, contudo, a essas funções, visto que se constitui por um funcionamento que materializa o equívoco na/da língua.

CAPÍTULO I

DAS CANÇÕES AO OBJETO DISCURSIVO

A poesia, funcionamento constitutivo da linguagem, tem-nos inquietado já há muito tempo. O modo como os sentidos se produzem na poesia, o modo como a língua se mostra plástica e infinita na produção de sentidos são os pontos que nos motivam, ao tomá-la como questão, nesse fazer científico.

Ao longo de nossos estudos, desde o mestrado, propusemo-nos à compreensão do poético na língua. A partir de Pêcheux (1998), Orlandi (2004), Milner (2012), Mariani (2004) Almeida (2012; 2015), entre outros, consideramos o espaço da poesia como intrínseco à língua, logo, não a tomamos [a poesia] como um gênero textual ou um formato de texto. Para nós, a poesia (se) significa pelos/nos deslizamentos metafóricos, dando movimento aos sentidos, não como mero artifício, mas como ordem própria da língua, intrínseca a ela mesma.

Quando Pêcheux (2010), em *A Língua Inatingível*, volta seu olhar para a língua fora do viés do logicismo e do sociologismo, o autor inaugura a possibilidade de se olhar para a língua em seu claudicar. Ou seja, um *claudicar* compreendido enquanto a propulsão de sentidos na língua pelo/no movimento entre os significantes. Consideramos a poesia na língua enquanto deslizamento de sentidos, deslimites da estrutura, irrupção de cadeias significantes, fazendo emergir sentidos outros.

Nessa perspectiva, a língua se dá enquanto matéria significativa da poesia, conforme afirmam Gadet & Pêcheux (2010, p. 63-64):

[...] sem a poesia, afirma ele, (se referindo à Milner) nós não teríamos a ideia de que a língua se inscreve no real, e os trocadilhos, lapsos etc. seriam acidentes. Mas de onde vem essa certeza sobre o lugar da poesia, ponto privilegiado de cessação? Poder-se-ia também entender, sob o princípio saussureano do valor, que a poesia não tem lugar determinado na língua porque ela é literalmente coextensiva a esta última.

A poesia é o lugar onde a língua permite que tenhamos acesso à sua *desestrutura*, pois, como afirmam os autores, sem a poesia teríamos apenas acidentes na língua. Quando nos referimos à desestrutura da língua, é porque compreendemos que a língua permite deslizos, desarranjos e falhas em seu funcionamento. Esses deslizos são o que hoje nos causa encantamento no funcionamento significativo da língua em sua capacidade de poesia, no modo como produz sentidos, jogando com os fonemas, com a prosódia, com a sintaxe, em seus liames articulatórios como um todo.

O nosso objetivo de estudos, a princípio, foi o de compreender o deslizamento de sentidos produzido pelo/no poético, em canções que trazem em sua composição diferentes línguas. Compreendemos o modo como essas diferentes línguas produzem sentidos na sintaxe

da língua portuguesa, com ou sem tradução, justamente porque esses sentidos vão se constituindo nas rupturas da estrutura, pondo em jogo o impossível de *tudo* dizer, fazendo efervescer o poético da língua, expondo o seu real. No entanto, neste fazer científico, a poesia continua a nos inquietar. Buscaremos compreender, discursivamente, como os sentidos se dão pela prosódia no texto poético. Partindo do princípio milneriano, o de que a *poesia é o próprio da língua*, o nosso interesse de pesquisa interroga pela poesia formulada como canção, que selecionamos para a composição do material de leitura, pois a língua é um *bólido de sentidos*, como nos diz que Orlandi (1996).

Em sua obra *O Discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux (2012) coloca-nos em um lugar que se distancia da lógica, ao afirmar que *A pesquisa Linguística começaria assim a se descolar da obsessão da ambiguidade (entendida como lógica do ou... ou) para abordar o próprio da língua através do papel do equívoco, da elipse, da falta, etc.* (PÊCHEUX, 2012, p. 50). Com essa compreensão o autor faz referência aos “artigos de fé” de Milner (op.cit, p. 51): “Nada na poesia é estranho à língua. [...]. Nenhuma língua pode ser pensada completamente, se aí não se integra a possibilidade de sua poesia”.

De modo particular, a canção põe em jogo dois aspectos: a musicalidade da língua e a musicalidade da canção, fazendo produzir diferentes efeitos de sentido, o que, ao longo dessa pesquisa, buscaremos compreender. Na canção, os ritmos articulam-se a partir de diferentes ordens, a da língua e a da música. Logo, a pergunta que se coloca é: pelo poético na canção, como essas diferentes ordens simbólicas, com suas materialidades distintas, produzem sentidos?

A língua movimenta sentidos pelo poético nas canções, suposto teórico que determinará este trabalho, ao perguntarmos pelos efeitos de sentido produzidos pela prosódia. Supomos na canção, através do canto, da vocalização articulada à melodia, a imbricação entre ritmos de diferentes ordens, a da língua e a da musicalidade. Nos deslizos fonéticos, nos prolongamentos e encurtamentos silábicos, no pronunciar de cada estrofe, a poesia joga com o real da língua, trazendo à tona o que Milner (2012, p. 69) afirma: “as palavras estão sempre em falta com alguma coisa – ou, ainda: há impossível de dizer.” Nesse ponto se situa a poesia, nesse impossível de dizer que produz sentidos em um jogo que se estabelece no/pelo sistema da língua.

Nessa perspectiva, compreendemos a língua enquanto possibilidade de sentidos no/pelo equívoco, no claudicar entre os significantes e a história. Para a Análise de Discurso, os sentidos funcionam antes de nós sob a forma do *já-dito*, assim, não são inventados. A língua (se) significa na relação com essa exterioridade, de modo que tudo quanto falamos já

foi dito. Cada formulação instaura a possibilidade de novos enunciados, atravessados pelo já-dito, pelos sentidos que constituem a memória discursiva.

A memória discursiva, para a Análise de Discurso, faz movimentar todos os sentidos pré-existentes que são retomados em nosso dizer. Segundo Orlandi (2012b, p. 31) [...] *é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer*. As formulações que compõem a memória discursiva do dizer definem o interdiscurso, como vemos:

O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. (ORLANDI, 2012b, p. 33-34)

É na formulação linear das palavras, no encadeamento da língua (intradiscurso) que o interdiscurso (memória) se materializa, em cujas frestas da estrutura nos deparamos com o funcionamento da ideologia, do equívoco e da contradição. Desse modo, pela Análise de Discurso a produção de sentidos se constituirá no cruzamento entre toda a possibilidade de dizer e o que é dito na linearidade, cientificamente constituído pelo inter e intradiscurso.

Courtine (1981) e Orlandi (2008) nos mostram esse funcionamento através de dois eixos que se cruzam, o intradiscurso que se constitui na linearidade, no fio discursivo e o interdiscurso que é a memória discursiva que permeia todo dizer, que se materializa então no intradiscurso. Por isso é retratado a partir desses eixos que se cruzam, que se atravessam. Assim, as formulações existentes atravessam o “novo”, o aqui, o agora, de modo a atualizar, dessa memória discursiva, os sentidos. O que justifica o emprego do termo “atravessamento” ideológico, pois é a materialização do interdiscurso, atravessando, marcando pela ideologia, que constitui o fio intradiscursivo. Segundo Pêcheux (2007, p. 50), a “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador.”

Neste ponto nos deparamos com o funcionamento da ideologia que cumpre a função de estabilizar o sentido. Perguntamo-nos, então, o que é a ideologia para a Análise de Discurso. Segundo Orlandi (2012b, p. 46) “O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer”. Nós como sujeitos, ao enunciarmos temos a sensação de que o que dizemos é novo, é produzido ali quando se diz e esse é o papel da ideologia,

produzir o efeito de evidência. Todavia esse novo é parte da ilusão necessária do sujeito, que é instado a interpretar. Segundo Orlandi (2012b, p. 45-46):

O fato mesmo da interpretação, ou melhor, o fato de que não há sentido sem interpretação, atesta a presença da ideologia. Não há sentido sem interpretação, e, além disso, diante de qualquer objeto simbólico o homem é levado a interpretar, colocando-se diante da questão: o que isto quer dizer? Nesse movimento da interpretação o sentido aparece-nos como evidência, como se ele estivesse já sempre lá. Interpreta-se e ao mesmo tempo nega-se a interpretação, colocando-a no grau zero. Naturaliza-se o que é produzido na relação do histórico e do simbólico. Por esse mecanismo – ideológico – de apagamento da interpretação, há transposição de formas materiais em outras, construindo-se transparências – como se a linguagem e a história não tivessem sua espessura, sua opacidade – para serem interpretadas por determinações históricas que se apresentam como imutáveis, naturalizadas. Este é o trabalho da ideologia: produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência.

A ideologia produz a ilusão/impressão ao sujeito de poder controlar o que se está dizendo, o colocando como origem de todo dizer. Esse é o papel da ideologia, produzir efeito de evidência e estabilizar os sentidos. Orlandi (2012b, p. 45) afirma que “[...] a evidência do sentido, que, na realidade é um efeito ideológico, não nos deixa perceber seu caráter material, a historicidade de sua construção”. Temos a impressão de que o sentido só poderia ser daquele jeito, como se só houvesse um sentido. A ideologia dá à língua o caráter de transparência. Esse efeito de evidência é reforçado por ação do esquecimento ideológico, dado por Pêcheux ([1975] 2009, p. 161-162):

Concordamos em chamar *esquecimento n. 2* ao “esquecimento” pelo qual todo sujeito falante “seleciona” no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase – *um enunciado, forma ou sequência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada*.

Por outro lado, apelamos para a noção de “sistema inconsciente” para caracterizar um outro “esquecimento”, o *esquecimento n. 1*, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o *esquecimento n. 1* remetia, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que – como vimos – esse exterior determina a formação discursiva em questão. [grifos do autor]

Pêcheux nos define dois esquecimentos que são constitutivos do sujeito. Um da ordem da enunciação, uma vez que na formulação, ao dizer de uma maneira, deixamos de dizer de outra, ao selecionar inconscientemente um termo para dizer, outros são apagados. Isso se dá pelo esquecimento II. Já o esquecimento I é ideológico, pois o sujeito não dá conta

daquilo que o torna sujeito, daquilo que o atravessa/interpela enquanto sujeito. Essa constituição é inconsciente e se dá pela ideologia.

Sobre isso, a partir de Pêcheux, Orlandi (2012b, p. 35) afirma que, “[...] o esquecimento ideológico é da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual somos afetados pela ideologia. Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos, quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes.”

No entanto, essa língua perfeitamente estável, transparente, evidente, é um efeito articulado pela ideologia, pois a língua é, em sua materialidade, opaca. Por isso dizemos sobre o real da língua, pois ela se dá enquanto possibilidade e por isso mesmo é sujeita ao equívoco. O equívoco rompe com o estabilizado dos sentidos na história. Quando nos referimos à história, a concebemos como alicerce para os sentidos que circulam antes de nós, pois somos inseridos em um mundo que já significa. Esses sentidos, que estão aí funcionando pela evidência construída pela ideologia, se movimentam na possibilidade de significar de outro modo. “A irrupção do equívoco afeta o real da história”, como afirma Pêcheux (2010, p. 64), e se materializa nas canções com as quais pretendemos para este trabalho como poesia, estilizando os sentidos que, aparentemente, só poderiam ser daquele modo, daquele jeito.

Pode-se afirmar, a partir da Análise de Discurso, que é no furo da estrutura linguística e pelo equívoco que irrompe na história, que os sentidos se constituem. Não é possível dizer do equívoco se aqui não considerarmos o funcionamento da memória, pois os sentidos se inscrevem na história e significam-se na/pela memória discursiva.

Neste domínio, estamos sempre sujeitos à possibilidade de o sentido vir a ser outro, e por esse aspecto dizemos dessa língua que *claudica*, que está sempre na iminência de significar isto ou aquilo. Segundo Pêcheux (op.cit. p. 64), *[...] o que afeta e corrompe o princípio da univocidade na língua não é localizável nela: o equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história*. O equívoco se dá quando aquele sentido pré-estabelecido e sedimentado na história vem significar de outro modo, instaurando um jogo discursivo que se semantiza pela exterioridade.

Desse modo, o equívoco é o tropeço da língua, contudo, não se trata de um mero erro, um mal-entendido, visto ser constitutivo da língua. Ele instaura-se pela ordem do real, fazendo emergir sentidos. Assim, é pelo equívoco que a poesia se inscreve na história. O equívoco vai esbarrar no que é idêntico e no que não é idêntico à língua, assim, se presentifica no que Lacan (1985) nos apresenta como *lalangue*, que é o que sustenta uma unicidade e uma distintividade. Essa *unicidade/o que é idêntico*, é explicado por Milner (2012) como tudo o

que faz com que uma língua se assemelhe a outra, o que faz chamarmos *as línguas* de *língua*. A unicidade a que o autor se refere, é a estrutura linguística, já *alíngua/lalangue* é o que marca o que *não é idêntico/distintividade*, pois o equívoco, o que é da ordem da subjetividade, fura a unidade e aponta para um distintividade.

A *alíngua* é o que podemos compreender de um enunciado e a possibilidade desse enunciado significar outra coisa, ela sustenta o real e possibilita o equívoco. Bethania (2016, p. 237) apresenta-nos como Lacan instaura a lalíngua:

Enfim, há 10 anos, tínhamos feito um outro achado que também não era ruim, a respeito do que devo chamar meu discurso. Eu o tinha iniciado dizendo que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Tínhamos encontrado um troço formidável: os dois melhores caras que puderam trabalhar nessa trilha, tecer esse fio, tínhamos dado a eles um trabalho muito bonito: *Vocabulário de filosofia*. Que foi que eu disse? *Vocabulário da Psicanálise*. Vocês vêem o lapso? Enfim isso vale o Lalande... Lalangue, como escrevo agora, não tenho o quadro-negro, bem, escrevam *alíngua* [lalangue] numa só palavra; é assim que a escreverei doravante.” (LACAN, 1997 [1971-1972], p. 15 *apud* MARIANI, 2016, p. 237). Nesse pequeno recorte já se encontra o traço do estilo Lacan, no deixar-se apanhar nos efeitos d’Isso que fala pelos buracos da língua. A partir de um lapso de fala, Lacan cria um neologismo: lalíngua. Um lapso na raiz de uma determinada substituição significante: vocabulário da filosofia / da psicanálise; o Lalande (astrônomo francês do século XVIII) / (Laplanche, que com Pontalis, organiza o Vocabulário de psicanálise) / Lalangue.

Ao pretendermos compreender os efeitos de sentido produzidos pela poesia nas canções, nós enquanto analistas de discurso buscamos dar visibilidade a um funcionamento que se dá na tensão entre o não logicamente estável e o estabilizado da língua, buscando compreender pelo efeito poético, os sentidos que se inscrevem na ruptura, nas frestas da língua.

Ao longo dessa nossa formulação sobre os questionamentos que nos movem nessa tese, o equívoco esbarra a todo tempo no poético e mais uma vez precisamos falar dele no que tange ao conceito de contradição, na Análise de Discurso. Aqui tocamos novamente naquele ponto em que para que haja sentido é necessário que já se tenha significado antes, em outro lugar. A contradição movimenta justamente o lugar do estabilizado. Pêcheux (1990a, p. 11) vai nos dizer da falha no ritual, do mesmo modo que o poético rompe com a linearidade na qual a língua se estabelece:

[...] não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura: “uma palavra por outra é uma definição (um pouco restritiva) da metáfora, mas é também o ponto em que um ritual chega a se quebrar no lapso ou no ato falho”. [...] As resistências: não entender ou entender errado; não “escutar as ordens”; não repetir as litanias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal;

mudar, desviar, alterar os sentidos das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra [...] E assim começar a se despedir do sentido que produz o discurso da dominação.

Partindo das noções transgressivas apontadas pelo autor, ousamos dizer que a poesia se constitui como *contradição da língua*. Assim como, pela Análise de Discurso, Payer (2006) nos dá o conceito de memória da língua¹, que é uma memória que se inscreve na/pela própria língua funcionando a partir da repetição. Afirmarmos, então, que a poesia articula a *contradição da língua*. Como se constitui essa nossa afirmação? A partir das reflexões de Pêcheux (1999a), afirmamos que a poesia se inscreve como contradição da língua, pois rompe com o discurso da dominação de uma língua estabilizada por um processo ideológico, mas ao mesmo tempo se inscreve/compõe o sistema da língua, depende dela para produzir sentidos. A contradição se dá nesse batimento entre ruptura e estruturação. Em nossas análises, esse processo é marcado pela prosódia, que ao mesmo tempo em que compõem o sistema da língua, *claudica*, materializa o equívoco, dando possibilidade da língua significar de outro modo.

Tomar a língua como transparente, como forma, como expressão do pensamento são modos de concebê-la conforme difundida por diversas correntes da linguística como, por exemplo, a gramática de Port Royal². Por outro lado, olhar para língua em sua capacidade de poesia instaura o que estamos chamando de *contradição da língua*, pois é também a própria língua, sendo ela mesma, rompendo e compondo com a linearidade de um sistema ideologicamente/historicamente estabilizado. É neste ponto que a poesia materializa o equívoco, pois é onde a língua atinge a história.

¹ “O mecanismo da repetição, na língua, vincula-se à mais elementar possibilidade de reconhecimento do mesmo, isto é, de que a forma de um objeto físico do mundo ou de uma emissão sonora, repetidos, se transformem/inscrevam enquanto matéria reconhecida, imagem significada, na língua. Criando pistas, lastros, sinais, a repetição domestica a memória, ao se dar como língua. [...] Falamos por outro viés, sobre a *memória “na” língua*, isto é, sobre o modo como os sentidos produzidos e sustentados socialmente, pela repetição, se encontram nisto que chamamos de *língua*.” (PAYER, 2006, p. 38-39)

² A Gramática de Port Royal escrita por Arnauld e Lancelot, publicada em sua primeira versão em 1822 foi a precursora do racionalismo na linguística, ia ao encontro dos fundamentos de Descartes, este no âmbito da filosofia: *o método que ensina a seguir a verdadeira ordem...* (DECARTES, 2009: 57). Pela Gramática de Port-Royal buscava-se uma língua ideal, lógica, universal, sem ambiguidades e/ou equívocos, capaz de assegurar a unidade da comunicação. O conceito que cerceia esta gramática é o de expressar bem o pensamento: *Que o conhecimento daquilo que se passa em nosso espírito é necessário para compreender os fundamentos da gramática; e que é disso que depende a diversidade das palavras que compõem o discurso. [...] Assim se pode definir as palavras: sons distintos e articulados, que os homens transformam em signos para significar nossos pensamentos.* (ARNAULD e LANCELOT, 2001, p. 29)

Partindo desses pressupostos, interessa-nos compreender, discursivamente, os sentidos *claudicantes* no funcionamento prosódico e fonético dessa língua que tropeça, formulada sob o modo de canções. Quando dizemos de sentidos claudicantes nos referimos aos sentidos que não estão estabilizados, mas que se inscrevem no real, na possibilidade de um *vir a ser*, de um vir a ser outro sentido. A poesia materializa o que estamos chamando de *claudicar* quando os sentidos escapam e faz emergir o equívoco, uma vez que já não se significa daquele modo dado pela ideologia, de que só pode ser assim, visto que a poesia dá lugar ao real. Interessa-nos compreender os sentidos que vão se construindo nas ordens da língua e da canção, os sentidos que se mostram para além da estrutura musical e linguística.

Nosso material de leitura não concebe somente a letra da música cantada, mas a canção e tudo que a rodeia na produção de sentidos. Consideramos a canção em seus meandros observando os prolongamentos, as junções entre os versos, os acentos e tudo o que tange ao seu aspecto prosódico, suprasegmental, como é definido pela Fonologia: prosódia é “a term used in suprasegmental phonetics and phonology to refer collectively to variations in pitch, loudness, tempo and rythm” (CRYSTAL, 2008, p. 393).

Olhamos para a língua enquanto estrutura, mas também para os sentidos que a constituem e que falam de um alhures.

Para tanto, lançamos mão do que nos apresentam a Fonética e a Fonologia, que descrevem e problematizam os fenômenos de ordem sonora na língua, para discursivamente compreendermos como os diacríticos produzem efeito ao materializar o que é suprasegmental, ou seja, o que está fora do segmento, fora da estrutura, mas que produz sentido. É nesse aspecto que a poesia nos chama a atenção, é necessário ouvir e não apenas ver/ler para que os sentidos façam efeito. É necessária a prosódia funcionando para que possamos nos deparar com a materialização desse real da língua, pois o que compreendemos é o fato de que, pelo funcionamento da prosódia, materializa-se, em certa medida, o real da língua.

As canções que tomamos são *Gago Apaixonado* (1930), de Noel Rosa, interpretada por João Bosco; *Deixa isso pra lá* (1964), de Albert Souza Paz e Edson Alves Menezes, interpretada por Jair Rodrigues; *Pedro Pedreiro* (1971) e *Joana Francesa* (1973), de Chico Buarque; *Quilombo* (1973), de João Bosco e *Custa Nada Sonhar*, (1993) de Itamar Assumpção e Paulo Leminski, interpretada por Itamar Assumpção e As Orquídeas do Brasil. Ainda, as canções *Roela do Eno* (2006), de Jovelino Lopes e Teodoro, interpretada pela dupla Teodoro e Sampaio; *Depois da Uma* (2001), de Matogrosso e Carlos Rios, interpretada por Mato-Grosso e Matias; *Libera o Toim* (2003), de Rony Brasil, interpretada pelo grupo Arriba

Saia e, por fim, a canção *1406* (1996), de Alecsander Alves e Júlio Rasec, do grupo *Mamonas Assassinas*.

Quando Pêcheux (2009) afirma a partir de Milner (2012) que a poesia é o próprio da língua, ele articula o tripé teórico que alicerça a Análise de Discurso, em que funciona a Linguística, pois a poesia se instaura na estrutura da língua; articula o Materialismo Histórico, pois os sentidos significam pela estabilização que a ideologia proporciona e a Psicanálise que realiza o real da língua. A poesia é um dos pontos pelos quais a Psicanálise toca a Linguística.

Pêcheux (2012, p. 32) afirma que:

Ora, esta homogeneidade lógica, que condiciona o logicamente representável como conjunto de proposições suscetíveis de serem verdadeiras ou falsas, é atravessado por uma série de equívocos, em particular temos como lei, rigor, ordem, princípio, etc que cobrem ao mesmo tempo, como um patchwork heteróclito, o domínio das ciências exatas, o das tecnologias e o das administrações.

Atribuímos à ideologia a homogeneidade lógica, e atribuímos ao estruturalismo o logicamente representável, no entanto Pêcheux afirma que ambos são atravessados por uma série de equívocos, é por esse funcionamento que podemos perceber a articulação do tripé da Análise de Discurso e o ponto em que a Psicanálise toca a Linguística, pois o equívoco é considerado como constitutivo da língua. Assim temos na formulação, uma estrutura (estruturalismo) que é ideologicamente estabilizada (materialismo histórico), mas que equivoca (psicanálise).

Ferreira (1994) apresenta-nos a tensão entre o estabilizado da língua e os furos e as faltas, que são constitutivos da linguagem, como um lugar de resistência:

Os enunciados da língua podem sempre escapar à organização da língua, ao trabalho da razão e da lógica sobre a linguagem. É nesse espaço que se localizam os “furos” e as “faltas” que são estruturantes e próprios à ordem da língua. É o lugar enfim da **incompletude** da linguagem, onde tudo e tanto acontece...

Para a AD, a falha, a fissura, o deslizamento não são índices negativos, são **lugar da resistência**, lugar do impossível (nem tão impossível) e do não-sentido (que faz sentido). (FERREIRA, 1994, p. 10) [grifos da autora]

Esse funcionamento da língua como lugar da resistência é materializado na canção *Gago Apaixonado* (1930), de Noel Rosa, interpretada por João Bosco. Essa canção, que canta os amores de um homem que ficou gago em decorrência do seu exacerbado sentimento, se dá em um período histórico em que há uma imposição política sobre uma língua portuguesa do Brasil, em que se busca um “purismo” para nossa língua. No entanto, a composição *Gago Apaixonado* vai na contramão dessa erudição e desse purismo que era buscado. Podemos

perceber aí o funcionamento da resistência, pois há um desejo de um não se arranjar nas determinações políticas/sociais da época. É um furo no sistema da língua, um equivocar, que significa a resistência. Como veremos adiante na análise.

Ainda sobre o equívoco na língua, Milner (2012, p. 25) formula essa relação, condicionando uma adequação da Linguística à Psicanálise: “Nosso objeto será a linguística, na medida em que é afetada pela possibilidade da psicanálise. [...] Mas o que, de fato, é preciso que a língua seja para que possamos designá-la tanto como objeto de uma ciência quanto como objeto de um amor?”

Dizer de poesia é dizer desse amor da língua articulado pelo autor, é dizer do impossível de ser dito e que escapa à Linguística estruturalista, enquanto ciência da linguagem. Aliamo-nos a Milner, pela Análise de Discurso, para trabalhar com os sentidos que rasgam a estrutura. Nesta proposição de compreender os efeitos de sentidos funcionando em canções, colocando em jogo o poético da língua, dedicamos nossos estudos a compreender “o ponto no qual o desejo vem corromper uma ciência humana” (Milner, 2012, p. 25). Ao afirmar isso, Milner dá à poesia o seu lugar como próprio da língua, pois contempla o real, “seu objeto próprio” (Pêcheux 2010, p. 19):

Seria esse destino que induz a estranha propensão da linguística a se resvalar na ignorância? Essa surdez interna ganha terreno cada vez que a linguística deixa o real da língua, seu objeto próprio, e sucumbe às realidades psicossociológicas dos atos de linguagem que – pelo viés da designação, do contrato, do imperativo ou do performativo – terminam em histórias de maçãs.

Para Milner, é na articulação entre essa ciência e o objeto de um amor, que o linguista faz da poesia, uma língua desejante, seu objeto de estudos.

Ao referir à língua desejante trazemos para nossa discussão a noção de *amor da língua* conforme trata Milner. Ou seja, uma língua que, pela poesia nela formulada, materializa o desejo, o que não se ajeita necessariamente na estrutura, já que os sentidos vão produzindo rupturas.

Pêcheux (2010, p. 45) afirma que sob os modos como a teoria linguística se inscreve na história, a linguística moderna luta com uma *certa loucura*, como lemos:

É, portanto, por amor que alguém se torna “louco pela língua”: por amor e inicialmente por apego primeiro ao corpo da mãe, quando sua insistência toma a forma de um amor da língua mãe ou da língua materna. Então o simbólico faz irrupção diretamente no corpo, as palavras tornam-se peças de órgãos, pedaços do corpo esfacelado que o logófilo vai desmontar e transformar para tentar reconstruir ao mesmo tempo a história de seu corpo e a da língua que nele se

inscreve: essa loucura das palavras, que pode desembocar na escrita (Rabelais, Joyce, Artaud ou Beckett), na poesia (Mallarmé) ou na teoria linguística.

Pêcheux trata do amor da língua e sobre o modo como a língua afeta/estrutura o sujeito, sendo a poesia um furo que o estrutura. Ele afirma que o “simbólico faz irrupção diretamente no corpo” (*idem*). A prosódia, que se ocupa de estruturar a fugacidade da sonoridade da língua, pelo poético, irrompe no corpo do sujeito, significa aquele que diz/canta e produz sentidos àquele que ouve. Essa afirmação de Pêcheux sobre a irrupção do simbólico no corpo, vai ao encontro do que é *lalangue*. Quinet (2016, p. 246) define o que é a *lalangue* para Lacan:

[...] *Lalíngua*, termo inventado por Lacan, conjuga a “língua” com a “lalação”, que se refere àquela forma de falar do bebê (aproximadamente entre 1 ano e 2 anos e meio) que parece uma língua própria, antes mesmo da aquisição da fala propriamente dita, ou seja, antes mesmo da articulação significante. Cada ser humano, como ser falante, nasce e cresce recebendo a chuva – de pequenas gotas até enxurradas – da língua em que nasce e vai dela se apropriando e constituindo a sua língua própria, começando pela lalação, em que a musicalidade – com seu ritmo, cadências, entonações, graves e agudos –, permite à criança expressar seus desejos e afetos – do júbilo ao ódio, da tristeza à exaltação.

A relação da *lalíngua* com o corpo se estabelece através da pulsão de invocação que se dá pela voz: “Os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode fechar” (LACAN, 1988, p.184); a mãe, que é esse Outro, que vocaliza no ouvido da criança, instaura através da língua uma relação entre o corpo e o sem sentido da língua, que vem antes mesmo da articulação do significante, como Quinet (2016) afirma. Dessa maneira, a loucura das palavras que desemboca na escrita como afirma Pêcheux (*ibidem*) se dá também numa relação com o corpo pela pulsão invocante.

[...] a voz é pulsional e, diferentemente do olhar, não se volta para o sujeito, e sim vai em direção ao outro. A pulsão invocante pode invocar o outro para ‘fazer-se ouvir’, e aí sim há um retorno. A voz é um corpo pulsional, na medida em que não deriva de um estímulo externo; é constante quanto a sua pressão, busca a satisfação. Mas o objeto voz não é apreensível, por mais que os foneticistas desenvolvam aparelhos ultrasofisticados para captar espectros da fala; enquanto objeto da pulsão, ela não é senão contornada, um objeto faltante. (MALISKA, 2008 p. 27)

A *lalíngua* é o furo no sistema da língua que produz outros sentidos e é também o que permite à criança expressar seus desejos, antes mesmo que haja formulação, como afirma Quinet (2016). Nas análises, adiante nesta tese, veremos o funcionamento da *lalíngua* pelo/no poético. Como por exemplo naquilo que nas canções produzem sentido no corpo pelo ritmo da canção, pela sonoridade, pela melodia, mas que não se estruturam pelo significante. Por exemplo, nas canções de João Bosco, o *scat singing* é uma marca recorrente. *Scat singing* “é

um recurso, bastante utilizado pelos cantores de jazz, que consiste na improvisação de sílabas e palavras sem sentido no meio da canção, de forma a criar um som parecido com o de um solo instrumental”³. O modo como compreendemos o *scat singing* vai ao encontro do que Nestrovski (2013) afirma sobre esse feito de linguagem na canção:

[...]esses sons normalmente configuram-se como o clímax das canções em que se encontram. Há um certo frenesi causado por eles, que leva o público a cantá-los em brados durante shows, e cujos ecos permanecem por muito tempo em nossas memórias após sua execução, como se a canção inteira pudesse ser compactada a ponto de se resumir apenas a tão improváveis sílabas. Ao apelidá-las de “shimbalaïês” (parafraseado o título da canção de Maria Gadu que foi sucesso das paradas de 2009), Francisco Bosco coloca que esses momentos representam aquilo que a palavra não alcança, despiando-se de qualquer significado de sintaxe (ou “transitividade semântica”, como ele escreve) e passando para um outro plano de significados, o da “intransitividade melódica”.⁴

Desse modo, há efeitos de sentido que se produzem por essas sílabas, como na canção *Papel Marché* (1984), de composição de João Bosco e José Carlos Capinam, interpretada por João Bosco:

Ai Ai Ai Ai Ai Ai!!
Lê Lê Lê Lê Lê Lê Lê
Lon Lon Lon Lon Ah!
Lê Lê Lê Lê Lê Lê Lê
Lon Lon Lon Lon Ah!...

Essas sílabas, que não se definem como um significante, produzem efeito no sujeito, um efeito que é corporal. Pelo poético da língua, ainda que não haja o significante, há a pulsão vocal. Essa pulsão provoca sentidos que acreditamos se dar por um funcionamento da *lalíngua*

³ Acesso em 27/08/2020, às 18h <<https://radios.ebc.com.br/jazz-brasil/edicao/2016-04/vocalistas-que-utilizam-tecnica-de-scat-singing-no-jazz-brasil-deste>>

⁴ NESTROVSKI, Livia. *Ecos, Memória e Música: significação no improviso vocal*. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2013, Natal. Modalidade: comunicação

CAPÍTULO II

DO ESTABILIZADO DA LÍNGUA AO DESLIZAMENTO DE SENTIDOS

2.1. Fonética, Fonologia, Prosódia

Os significantes textualizam-se em discursos de diferentes modos, numa relação particular com a memória do dizer, a memória discursiva. Na língua, a poesia se define enquanto a capacidade de o significante ser outro, sendo ainda o mesmo, pois a poesia produz efeitos de sentido no jogo articulado entre significantes. Propomos para este trabalho, compreender de que modo os sentidos poéticos nas canções se produzem pelo funcionamento prosódico.

A prosódia funciona a partir da emissão sonora que se materializa pelos liames articulatórios da língua, ao reger a produção de sentidos. Ela se ocupa dos aspectos de emissão sonora de uma língua como proeminência, segmentação, duração, sensação melódica, como grave e agudo, intensidade e timbre. Para tanto, para compreender o funcionamento prosódico, lançamos mão do que se nos apresenta a Fonética e a Fonologia para pensar sobre os sons da língua – o fonema, articulado ao que é suprasegmental – deslizando e produzindo sentidos na cadência musical, dada a plasticidade simbólica que lhe é própria, conferida pelo sistema fonológico da língua.

Partindo do pressuposto de funcionamento simultâneo entre as duas ordens de tempo que se articulam, a da língua e a da canção, consideramos que a articulação desses tempos produz o poético. Assim, o tempo passa a ser significado, conforme vai sendo articulado pelo/no sistema linguístico. Desse modo, trouxemos para visualização as partituras de algumas das canções que compõem nosso material de análise, para dar visibilidade a essa articulação temporal da qual tratamos:

Figura 1 – Partitura da canção Gago Apaixonado

intro $\frac{2}{4}$ E° G° G/B E7/G# A7 D7/F#

1 G G/F 2 G voz

Mu... mu... mu - lher Em mim fi... fi - zes - te_ um es - tra -

G/B A#° G/B E7

go Eu de ner - vo - so_ es - to... tou fi... fi - can - do ga -

Fonte: www.superpartituras.com.br-gago-apaixonado.pdf

Figura 2 – Partitura da Canção Joana Francesa

Tu ris tu mens trop tu pleu res tu meurs trop tu as le tro pi que dans le
 Ma ta me de rir o fa la me de_a mor son ges et men son ges sei de
 Quemme_en fei ti çou o mar, ma rée ba teau tu, as le par fum de la ca cha

sang et sur la peau ge me de lou cu ra_e de tor por or ja é ma dru ga da
 lon ge_e sei de cor ge me de pra zer e de pa vor or
 ça e de su or ge me de pre gui ça_e de ca lor or

a cor da_a cor da_a - - - - - vem mo lharmeu co lo vou te con

Fonte: www.superpartituras.com.br-joana-francesa.pdf

Figura 3 – Partitura da Canção Pedro Pedreiro

Pe- dro pe- dreiro pen- sei- ro es- pe- ran- do o trem

Ma- nhã pa- re- ce ca- re- ce de es- pe- rar tam- bém Pa- ra o bem de quem tem

bem De quem não tem vin- têm Pe- dro pe- dreiro fi- ca as- sim pen- san-

do As- sim pen- san- do o tem- po pas- sa E a gen- te vai fi- can- do pra

Fonte: <https://pdfslide.net/documents/pedro-pedreiro.html>

As partituras acima, elaboradas para a ordenação do canto, materializam o tom, o tempo, o ritmo da canção. Temos bem especificada a correspondência entre a nota musical (com todos os possíveis diacríticos que a definem, para além do tom, a duração do seu tempo, sendo uma mínima, semínima etc., acrescida ou não do ponto de aumento) e a sílaba que encadeia o verso da canção. Vemos que o ritmo da canção se marca pela/na sílaba da língua, que vai determinando os prolongamentos ou encurtamentos de cada nota musical. Melhor dizendo, as notas musicais, porque podem ser mais de uma, coincidem na sílaba do verso da canção.

Antes de chegar às definições teóricas da prosódia, para buscar o deslocamento discursivo, nosso caminho passa pelos princípios da Fonética e da Fonologia, para compreendermos o funcionamento prosódico.

A Fonética incumbe-se das articulações dos sons de uma língua, trabalha com a descrição/transcrição de sons, funcionando como base para a Fonologia, que, por sua vez, é a ciência que estuda a organização dos sons precisos de uma língua. Para a Fonologia, interessa saber como os sons da fala funcionam na estrutura da língua. À Fonética, cabe a descrição que materializa simbolicamente o abstrato do som da língua, como veremos adiante.

Ainda, a Fonética ocupa-se da natureza física dos sons da língua. Ao tomar o conceito de significante e significado, conforme apresentado por Saussure (1916), a Fonética estaria direcionada ao significante linguístico, ao passo que a Fonologia estaria imbricada ao significado, isto porque teríamos a representação do som linguístico articulado a uma estrutura linguística, de modo que não se pensa o fonema isoladamente, mas articulado à estrutura linguística.

A Fonética e a Fonologia, embora se constituam enquanto áreas distintas, não se concebem uma sem a outra. Saussure ([1916] 2000, p. 42-43) embora não tenha sido o precursor da delimitação dessas áreas, apresenta alguns pontos importantes de inflexão, segundo ele:

[...] Fonética designou a princípio, e deve continuar a designar, o estudo das evoluções dos sons; não se deveriam confundir no mesmo título dois estudos absolutamente distintos. A Fonética é uma ciência histórica; analisa acontecimentos, transformações e se move no tempo. A Fonologia se coloca fora do tempo, já que o mecanismo da articulação permanece sempre igual a si mesmo.

Longe de se confundir, esses dois estudos nem sequer podem ser postos em oposição. O primeiro é uma das partes essenciais da ciência da língua; a Fonologia, cumpre repetir, não passa de disciplina auxiliar e só se refere à fala. Sem dúvida, não vemos muito bem de que serviriam os movimentos fonatórios se a língua não existisse; eles não a constituem, porém, e explicados todos os movimentos do aparelho vocal necessários para produzir cada impressão acústica, em nada se esclareceu o problema da língua.

Como afirma Saussure, a Fonologia não se coloca enquanto disciplina auxiliar, que só se refere à fala, visto que dá aos estudos da língua o estatuto de ciência, pelo recorte da língua, enquanto seu objeto. A Fonética se faz necessária para a descrição da língua, do *corpus*, que se pretende compreender; e a Fonologia se faz necessária como mecanismo de análise do fenômeno linguístico. É também pelos aspectos fonéticos que a língua produz efeitos de sentido em nosso material de leitura e por esse motivo trazemos essas questões relacionadas à Fonética e à Fonologia.

Segundo Trubetzkoy (1981, p. 16), “Esta delimitação das duas disciplinas foi idealizada pela primeira vez por J. Baudouin de Courtenay”, e ele define o modo como cada uma dessas áreas, a Fonética e a Fonologia, se concebem em sua particularidade:

O que antes de tudo salta aos olhos é a profunda diferença que existe entre fonologia e fonética. Consciente desta diferença fundamental, a fonologia não deixa de acentuá-la com toda a energia de que é capaz. A fonética atual se propõe estudar os fatores materiais dos sons da fala humana: seja as vibrações do ar que a eles correspondem, seja as posições e movimentos dos órgãos que os produzem. Em troca, o que a fonologia quer estudar não são os sons, mas os fonemas, isto é, os elementos constitutivos do significante linguístico, elementos imateriais, uma vez que o próprio significante o é (segundo F. Saussure). O som não é para o fonólogo senão a *realização fonética do fonema*, um símbolo material do mesmo. O foneticista tenta descobrir aquelas diferenças de sons que um homem comum, falante de sua língua materna não percebe de modo algum. O fonólogo, pelo contrário, quer estudar somente as diferenças que cada um deve notar em sua língua materna, uma vez que são elas que servem para diferenciar o sentido das palavras e das frases. (*idem*, p. 18)

Assim, como os sons da língua instigaram a curiosidade e suscitaram o interesse de grandes estudiosos, como Trubetzkoy, Jakobson, Pike, dentre outros, nós também fomos interpelados à compreensão da sonoridade, dos fonemas da língua, de seus modos e pontos de articulação, do vozeamento/desvozeamento, isto porque, através da sonoridade da língua, deparamo-nos também com os sentidos, pois, [...] *pelo processo de comutação, ou seja, pela substituição de sons em contextos linguísticos semelhantes, é possível observar a existência de contraste de significado* (HERNANDORENA, 1996, p. 11).

Trazemos, como exemplo, os pares mínimos, que são fonemas (ou grafemas) com mesmo ponto de articulação, só muda a condição sonora (surda e sonora), nos quais, em duas palavras, se marca a mudança de apenas um segmento, por exemplo [patu] e [batu], que segmento possibilita um outro sentido.

Há algo no fonema que faz extrapolar o sentido, por isso, neste trabalho nos interessa compreender discursivamente a movência dos sentidos constituídos na canção, tomada aqui como poesia. O que nos chama a atenção é como os sentidos poéticos vão se construindo

através da sonoridade da língua, há um jogo entre o que segmental e o suprasegmental, entre o estabilizado da estrutura e a possibilidade de equivocar da língua; nesse batimento, lançamos mão da Fonética e da Fonologia para compreender os modos pelos quais os sentidos poéticos se dão na/pela materialidade linguística, em combinação com a melodia, produzindo poesia.

Consideramos, a partir de Mariani (2004, p. 1), em seus estudos sobre a poesia na língua, que a composição musical materializa o poético na língua pelo ritmo, pela fonética, pela prosódia, etc., como propriedade da língua:

[...] o poético não está fora da linguagem, não é algo restrito a um conjunto de efeitos especiais a ser usado em determinadas ocasiões. Ao contrário, pode-se conceber como uma propriedade da ordem da língua essa capacidade de deslizamento poético. Um deslizamento que incide no corpo da língua, e sua materialidade significante.

Ao ouvirmos uma canção, entram em jogo duas ordens de sons, os sons que são próprios da música, próprios do sistema musical, bem como os sons que se misturam e são da ordem da estrutura da língua. Na música cantada esses sistemas se entrelaçam, desse modo, buscamos compreender justamente a articulação que se dá entre os sons da língua e o som da música cantada, cujos fonemas podem ser prolongados, modificados em sua altura, ou encurtados no tempo pela melodia musical. Há diferenças na distribuição rítmica quando pensamos a língua falada/registro oral e a língua cantada, como poesia. Acreditamos que nesse entrelaçamento há possibilidade emergirem outros sentidos.

Interessa-nos pensar os sentidos da palavra cantada no curso da canção, uma vez que neste curso entram em jogo o acento, a ênfase, o ritmo, a entoação, que são fatores linguísticos/conceitos pertencentes à prosódia, o que buscaremos compreender discursivamente, produzindo efeito de sentidos. Para tanto, dentre os vários tópicos que concernem à Fonologia, deter-nos-emos, para o nosso interesse, à compreensão da prosódia fonológica na língua, pois ~~que~~ temos como objeto a canção tomada como poesia e, como sabemos, pela poesia, há na língua um jogo que se coloca e que funciona na/pela sua articulação. Interessa-nos compreender em que medida, na formulação linguística, os significantes atestam a plasticidade da língua no/pelo som/ritmo, jogando com a possibilidade de um significante deslizar-se para outro significante.

A prosódia, assim como a poesia, é o próprio da língua, pois na articulação do som no momento da fala temos sentidos que se colocam e se dão justamente na enunciação/articulação daquela emissão sonora. A prosódia constitui a peculiaridade de cada

língua no que diz respeito à emissão de cada fonema, no que é da ordem segmental e suprasegmental. Quando falamos, os sons se articulam e produzem, pela prosódia, a dimensão melódica própria da língua.

Pela prosódia temos a entonação das palavras e é por ela que nos deparamos com as propriedades acústicas da língua e sua possibilidade de jogo. É preciso dizer, enunciar, colocar o som em jogo para que os sentidos sejam articulados, produzidos.

Para a compreensão da prosódia, lançamos mão da definição apresentada por Plínio A. Barbosa⁵, que é referência nos estudos de prosódia no Brasil, professor livre-docente do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

Segundo Barbosa (2012, p. 13-14), em sua obra “Incursões em torno do ritmo da fala, o termo prosódia origina-se do grego e significa junto ao canto, (**pros** = em direção a, junto a, **wdia** = canto). Para o autor, é a prosódia que molda nossa enunciação imprimindo ao que se fala um modo de falar”. Então, perguntamo-nos, de que modo a prosódia funciona em nosso material de análise (canções brasileiras), produzindo sentidos através do poético?

Desta maneira, nos apropriamos da afirmação de Barbosa (2012) de que é a prosódia o que molda nossa enunciação, imprimindo ao que se fala um modo de falar. Ao reafirmar essa posição concordamos com o autor no que diz respeito à estrutura linguística, pois o modo, como a Análise de Discurso compreende a língua passa por outro viés do qual tratamos no capítulo anterior. A prosódia constitui-se como parte da língua, pois lhe imprime o que a faz única, particular. Essa especificidade de moldar a fala pelo modo como se fala, pelo modo como o som se constitui no sistema da língua, pelo modo como o som se materializa na língua, produz diferentes efeitos de sentido. Segundo Barbosa (2012),

[...] a prosódia está, no cenário de pesquisa atual, associada a fatores linguísticos como acento, fronteira de constituinte, ênfase, entonação e ritmo, a fatores paralinguísticos como marcadores discursivos (e.g., “né”, “entendo”, “an-han”) e atitudes proposicionais (e.g., “confiante” e “duvidoso”) e sociais (e.g., “hostil” e “solidário”), além de tratar de fatores extralinguísticos como as emoções. Todos esses fatores se combinam com aspectos sociais e biológicos indiciais como gênero, faixa etária, classe social, nível de escolaridade, entre outros. (BARBOSA, 2012, p. 13)

Para o autor, são três as funções da prosódia na língua, sendo então denominadas como funções discursivas, funções demarcativas e funções de marcação de proeminência. Por

⁵ Plínio A. Barbosa é foneticista com graduação e mestrado em Engenharia Eletrônica pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica e doutorado em Signal-Image-Parole/Option Parole pelo INP de Grenoble, França. Disponível em: <https://www.rumo.com.br/lojas/00034487/htm/HTMLAutores/Plinio.html>. Acesso em 05 Jul. 2017.

exemplo, o que distingue na língua portuguesa um enunciado afirmativo ou interrogativo está para as funções discursivas, bem como para os marcadores de turno (aham, uhum, entendo...). Quando o autor trata das funções demarcativas, ele refere-se “aos limites de constituintes prosódicos como sílabas, palavras fonológicas e grupos acentuais” (op. cit., p. 17).

Para atestar como isto se dá, amparamo-nos teoricamente no capítulo IV da obra “Phonemics” de Kenneth Pike, que afirma ser preciso aceitar, como premissas, algumas características universais das línguas. A primeira delas é: *os sons tendem a ser modificados pelo ambiente em que se encontram* (ambiente é tudo que precede ou segue um som em questão), logo, trata-se do ambiente linguístico. A explicação fonética para essa premissa é a seguinte: o ato da fala é um contínuo, em que o elemento precedente se funde com o seguinte, modificando-se os dois mutuamente. Por isso, dependendo dos sons vizinhos, uma mesma unidade fonêmica vai aparecer na fala com numerosas nuances que podem ser mais ou menos perceptíveis: o nome Ana Paula Arósio ficaria do seguinte modo, na cadeia de fala: [ana pa^wla'rɔziu], em que o [a] final de Paula, funde-se ao [a] inicial de Arósio e então temos uma mudança nos limites de constituintes prosódicos.

Por último, Barbosa (2012, p. 17-18) nos diz sobre as funções de marcação de proeminência, que se referem à saliência de um constituinte prosódico em relação a outro, ou seja, uma sílaba acentuada em relação a outra não acentuada, ou quando se pronuncia com proeminência alguma palavra num enunciado:

Como exemplo de função de proeminência (*proeminence*), examinemos o adjetivo “verde” no enunciado “Não, eu vi uma moto VERDE.”, pressupondo um contexto em que algo sobre uma moto de outra cor fora comentado. Nesse caso, há uma relação sintagmática no enunciado, pois o trecho “VERDE” tem mais energia, maiores valores de frequência fundamental e maior duração do que os elementos da vizinhança, bem como uma oposição paradigmática em que o foco de contraste no adjetivo chama a atenção para a cor verde da moto em substituição a outra cor evocada em pelo menos um enunciado anterior.

Compreender os aspectos prosódicos como a entoação, o ritmo, duração, intensidade, etc, dá-nos a possibilidade, como analistas de discurso, de perceber o funcionamento da metáfora. A metáfora é, assim, o deslizamento de sentidos que se dá na similitude de formulações e é, pois, intrínseca à poesia, como afirma Lacan:

A metáfora não é a coisa no mundo das mais fáceis de falar. Bossuet diz que é uma comparação abreviada. Todo o mundo sabe que isso não é inteiramente satisfatório, e creio que na verdade nenhum poeta o aceitaria.

Quando digo nenhum poeta é porque poderia ser uma definição do estilo poético dizer que ele começa na metáfora, e que ali onde a metáfora cessa a poesia também” (LACAN, 1985, p.248)

Pelos aspectos prosódicos há a possibilidade de deslizamento de sentidos, por exemplo na canção *Joana Francesa* de Chico Buarque (1973), no verso: *Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda* há um imbricamento de um significante ao outro que pelo ritmo propicia um deslizamento metafórico e temos então a junção de duas línguas o *acorda* em língua portuguesa e o *d’acord* em francês. Esse efeito será mais bem trabalhado no capítulo de análise. Todavia, já podemos perceber o funcionamento prosódico e metafórico da língua. O jogo desses sons, quando refletimos sobre o imbricamento entre outras línguas na sintaxe da língua portuguesa, materializa-se através da poesia, nas canções que propomos compreender, com suas possibilidades de deslizamentos.

Amparamo-nos teoricamente também em Nespor (2010, p. 374), que afirma:

[...] o que quer dizer o termo “prosódia”? Embora esse termo seja geralmente usado para se referir a ritmo e entoação, na teoria fonológica ele pretende incluir todos os fenômenos fonológicos que consideram o formato regular do som dos enunciados, isto é, não apenas ritmo e entoação, mas também fenômenos segmentais que podem ser aplicados entre palavras.

Partindo então da noção de prosódia, dada por Barbosa (2012) e Nespor (2010), faz-se necessário situarmo-nos em relação ao ritmo, uma vez que, nos valem da língua como canção, deparamo-nos com o ritmo em ambas as estruturas, tanto na canção, como na língua. É a língua que, colocando à baila a sua capacidade plástica, produz o ritmo e dá movência ao canto e à poesia, pois é a língua que articula o ritmo ao texto poético e à peça musical cantada. A língua é o que articula o tempo, pelo poético, na canção, fazendo-a significar.

Por outro lado, não se pode dizer que a fala – ou mesmo um texto qualquer que não seja poesia (quando lido em voz alta) – não possui ritmo algum, ou seja, é arritmica. Ora, parece bem claro que, se a fala não tivesse ritmo, seria impossível para qualquer ser humano falar, pois ritmo é uma maneira que a linguagem tem para organizar no tempo o que deve ser dito [...] (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p. 11).

O ritmo e o tempo estruturam a língua enquanto sistema de diferenças, para que se realize e então produza sentido. Em não se tendo essas condições, deparamo-nos com os elementos amorfos, o *continuun* do mesmo, como nos diz Massini-Cagliari (1992, p.) “se a fala não tivesse ritmo, seria impossível que o ser humano falasse, o que seria uma não

prosódia” na língua. Isto porque o ritmo se estrutura no tempo e é aí que se dá o ritmo da língua, porque a língua estrutura o tempo. A pronúncia de cada sílaba e o modo como se realiza na cadeia de fala determinam o ritmo da língua e instala sentidos.

A princípio, pela Fonologia, o ritmo das línguas tem sido estudado pelos intervalos regulares de tempo, em uma emissão sonora, cuja noção origina-se dos estudos de Pike (1945), de Abercrombie (1967), dentre outros. A partir de seus pressupostos, as línguas dividem-se em línguas de ritmo silábico e línguas de ritmo acentual, partindo da noção de isocronia, que são os intervalos iguais de tempo. Assim, uma língua de ritmo silábico se caracteriza pela reprodução periódica de movimento no processo de produção da sílaba; já, uma língua de ritmo acentual se dá pela reprodução periódica de movimento no processo de produção de acentos. Há um pulso silábico e há um pulso acentual.

Não há consenso sobre a isocronia, pois as sílabas, ao serem medidas em máquinas apresentam divergências na duração de emissão, no entanto o que há de fato é o ritmo que organiza/recorta o *continuum* do som, tornando-o fonema, dando existência à emissão sonora, e fazendo a língua significar. A poesia e a musicalidade, como funcionamento próprio da língua, são articuladas pelo/no ritmo, pelo/no fonema, pelo/no tempo etc. Fundamental para a compreensão sobre ritmo é a definição de Cagliari (1992, p.): “[...]em linguística, [o ritmo] não se resume apenas a padrões muito rígidos de repetição de acentos ou durações, como nos tratados de metrificação, mas abrange a noção de expectativa de uma eventual repetição de algum parâmetro no tempo.”

Outra característica prosódica que devemos observar, diz respeito ao acento. Um acento é uma forma de proeminência, de modo que uma sílaba acentuada tem mais proeminência que outra e, sobretudo, é demarcativo, pois varia de língua para língua e dá identidade a elas. Segundo Souza (2018, p. 03):

O francês é um exemplo bem familiar, já que nele podemos considerar que o acento sempre cai na última sílaba (que não tem o *schwa* como vogal). Dessa forma, uma sílaba acentuada sinaliza que a palavra chegou ao fim. O acento no português tem um caráter demarcativo bem mais fraco. Numa palavra mais longa ele pode indicar que se está próximo ao final da palavra, como em *paralelepípedo*, e a palavra *Pindamonhangaba*.

Essa marcação de proeminência chama-se pé. O português apresenta pé troqueu, pois a proeminência é mais recorrente na penúltima sílaba, ao passo que o francês tem pé iambo, característica da marcação de proeminência na última sílaba. As definições de prosódia que apresentamos são necessárias para compreendermos o funcionamento da língua, enquanto

sistema. Todavia, pela Análise de Discurso, esses aspectos não são levados em conta isoladamente, pois para nós, a língua é ideológica, opaca, de modo que significa a partir de uma estrutura que joga com estabilizado e com a possibilidade de equívoco.

2.2. Aspectos prosódicos e sentidos deslizantes

Ao olhar para nosso material de leitura, supomos a prosódia produzir na poesia cantada um jogo metafórico. Uma vez que a propósito do funcionamento da língua e da canção que se articulam, consideramos que os sentidos podem ser sempre outros. Segundo Orlandi (1996, p. 44), “[...] em análise de discurso não se trabalha com as evidências, mas com o processo de produção das evidências”, ao conceber a língua em sua possibilidade de jogo.

Pêcheux (1990a, p. 53) afirma “[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro.” Nessa mesma direção, Mariani (2004, p. 15) afirma que o processo metafórico consiste na “[...]possibilidade de haver deslocamento dos sentidos. Falar sobre metáfora, então, é falar sobre deslocamento e sobre sentido. Os sentidos existem nas relações de metáfora.”

Podemos notar o jogo metafórico produzindo efeito de sentido pelas/nas canções da Música Popular Brasileira (MPB) que trazem em sua composição mais de uma língua funcionando, como por exemplo *Sina*, do Djavan (1982). No terceiro verso da primeira estrofe da canção há um deslize entre os fonemas de diferentes línguas no verso, dando visibilidade à plasticidade da língua.: */Tudo mais, pura rotina, jazz/*, em que o termo *jazz*, é uma palavra da língua inglesa que designa um ritmo musical americano. A pronúncia desse termo, em seu idioma de origem, seria [dʒæz], mas na poesia é pronunciado assim: [ʒaʃs], fazendo significar o verbo jazer. Aqui, entra em funcionamento a noção de *entremeio* das línguas. Sturza (2019, p. 110) define o entremeio das línguas a partir da tensão entre o Brasil e os países fronteiriços que falam espanhol:

Destaca-se que ambas regiões de fronteira, Brasil-Uruguai e BrasilArgentina, o deslocamento de brasileiros para outro lado da fronteira, contribuiu para a instauração de um sistema, no mínimo diglótico, o português como língua familiar, com menos status social, e o espanhol como língua de prestígio, usado para as atividades mais formais. Oportunhol, funciona como uma língua de entremeio nesse sistema diglótico.

Nessa direção, André (2007, p. 26), em seu trabalho monográfico orientado pela professora Maria Teresa Celada afirma que:

Esse entremeio que constitui o amálgama de línguas, [...]. Se já navegar nas entre-línguas permitiria ao poeta ir além de um “código predeterminado de significação”, o entremeio permite-lhe ir ao encontro daquilo que é imprevisto: ancorar num mar onde o espanhol e o português brasileiro se atravessam, se perpassam, se entrelaçam, se separam, se distinguem –, dando margens a uma série de vacilos e deslizos aos quais o sujeito está submetido, num constante vaivém de formulações e reformulações.

Esse jogo permite ao poeta ir além de um código predeterminado e funciona na tensão entre-línguas, não só do português e do espanhol, como Sturza nos apresenta, mas pode se dar no entremeios de qualquer língua, atestando sua plasticidade. Esse funcionamento veremos adiante nas análises, fundamentalmente nas canções *Joana Francesa e 1406* que articulam diferentes línguas em sua composição.

Um jogo é instaurado na língua que funciona pela metáfora, pela prosódia, pelo entremeio das línguas, pela substituição de um termo por outro, e pelos sentidos novos que se dão, a partir do modo como a palavra é pronunciada. O jogo que se instaura se dá pela plasticidade fonética e prosódica das línguas.

Todavia, os sentidos não se dão somente pela mudança de sonoridade das línguas, sobretudo, se dá pelo efeito metafórico que compreendemos como um modo de manifestação do inconsciente. Segundo Mariani (2004, p. 8, 10):

Para a psicanálise, mais especificamente, a psicanálise lacaniana, ao contrário, o interesse está voltado para os pontos de falha na fala comum, cotidiana, endereçada ao analista. O tropeço, ou seja, o lugar em que a linguagem tropeça é o objeto de interesse para o psicanalista. “Ficamos atentos aos momentos em que a linguagem se equivoca, a fala derrapa.” (*apud* Nasio, 1992, p.12) [...]

Lacan dirá que “é na substituição do significante pelo significante que se produz um efeito de significação que é de poesia ou de criação”. (*apud* Arrivé, 1986, p. 107) O trabalho metafórico é um trabalho que incide na substituição significante, um trabalho que supõe o ponto de vista teórico da supremacia do significante em relação ao significado. É a língua que comanda a fala, como afirma Dor (*apud* Dor, 1995, p. 44) A metáfora, nessa acepção, é o elemento produtor de sentido, e é o que permite o surgimento do novo sentido, dirá Lacan. Ainda acrescenta Lacan: “o importante não é que a similaridade seja sustentada pelo significado, é que a transferência do significado não é possível senão em virtude da própria estrutura da linguagem.” (*apud* Lacan, 1985, p. 258)

Muito mais do que a troca de um termo por outro, ou de um comparativo de uma língua com outras; pelo funcionamento da metáfora, temos sentidos que são da ordem do inconsciente, que são materializados pela poesia nas canções e que funcionam pela prosódia. Chama-nos a atenção o fato de haver prosódias diferentes, logo, há na poesia/canção sentidos

diferentes, que se constituem na língua pelas diferentes prosódias. Nos lançamos a uma leitura prosódica de diferentes línguas, então nos deparamos não apenas com palavras e estruturas linguísticas diferentes, mas também com sonoridades distintas, que vão impondo ritmos distintos e fazendo significar cada espaço diferentemente.

Assim, consideramos poesia e musicalidade como o próprio da língua, uma vez que a unidade sonora não tem significado próprio. Do mesmo modo que uma nota musical isolada não produz sentido, sendo a relação entre um som e outro som o que produz uma melodia, a articulação entre um significante e outro significante produz os efeitos de sentidos na língua. Mariani (idem) afirma que:

O significante, em si, não tem significação. O que irá delimitar os possíveis sentidos é sua relação – opositiva, diferencial, negativa – com signos linguísticos circunscritos na cadeia falada. Do ponto de vista de Lacan, revendo as teses saussurianas, o que importa na cadeia da fala é um correr superposto de dois fluxos: o fluxo dos significantes e o fluxo dos significados. Se Saussure tentava corresponder os dois fluxos de modo a conseguir segmentá-los em unidades mínimas, para Lacan esses fluxos ininterruptos são interrompidos por uma ação do significante: “o significante detém o deslizamento, de outra forma indeterminado e infinito da significação – sempre fluida e sempre prestes a se desfazer” (*apud* Lacan, *apud* Dor, p. 39)

É na cadeia significante que o sentido vai se produzindo, dessa maneira, Lacan (1985, pgs. 505 e 506, *apud* Mariani *idem*) afirma:

[...] “... o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão. (...) Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido insiste, mas que nenhum dos elementos da cadeia consiste na significação de que ele é capaz nesse momento. Impõe-se, portanto, a noção de um deslizamento incessante do significado sob o significante.”

A articulação dos significantes em uma cadeia determina a significação, o mesmo se dá na melodia. A articulação entre diferentes notas musicais é o que produz a melodia, do mesmo modo, na língua, as sílabas métricas produzem a cadência melódica. Segundo Massini-Cagliari,

[...] o significado da palavra RITMO, em linguística, não se resume apenas a padrões muito rígidos de repetição de acentos ou durações, como nos tratados de metrificação, mas abrange a maneira como as manifestações linguísticas dos seres humanos são organizadas no tempo ao serem pronunciadas. Por outro lado, também não se resume apenas a padrões quaisquer de repetição, mas abrange a noção de expectativa de uma eventual repetição de algum parâmetro no tempo. (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p.11)

A noção de ritmo está intrinsecamente relacionada à noção de tempo, nessa expectativa de uma eventual repetição de algum parâmetro de tempo como a autora nos apresenta. Para compreender a língua em seu aspecto fonológico, é necessário que compreendamos os seus segmentos. Embora haja fluidez quando falamos, cada palavra compõe-se de segmentos: fonemas que se unem a outros, formando sílabas e articulando outros segmentos da língua. As sílabas são fundamentais, porque são produzidas em uma única emissão de ar, marcando o ritmo, estabelecendo-se como o espaço sonoro que articula o ritmo e o tempo na língua

Com essa compreensão recortamos para nossos estudos um conjunto de canções brasileiras, que supomos significar poeticamente o jogo prosódico. Ou seja, canções nas quais a prosódia produz diferentes efeitos de sentido. Pretendemos compreender no *corpus* o funcionamento discursivo da prosódia, pois, como afirma Orlandi, (1996, p. 47 *apud* Payer 2006, p. 151), é necessário [...] *ultrapassar [...] a organização (regra, sistematicidade) buscando chegar à ordem (funcionamento, falha) da língua.*

Para isso, tomaremos discursivamente o suprasegmental da língua, conforme definido pela Fonética e pela Fonologia, perguntando como os diacríticos que materializam um *fora* da língua significam, produzem sentidos, pelo poético. Nesse caso, entram em jogo os acentos, os encurtamentos, os prolongamentos, além de o material de leitura apresentar, de modo particular, diferentes línguas articuladas à língua portuguesa. Este funcionamento, coloca em jogo diferentes prosódias, que, pelo poético, imbricam-se umas às outras, deslizando/produzindo/habilitando efeitos de sentido.

Ao refletir sobre a poesia, não estamos considerando somente o constructo textual da língua, pois assim teríamos um tempo para a língua no texto musical e outro tempo que se colocaria na língua com o texto do poema, o que se dá num só tempo de execução, a formulação linguística e a musicalidade. Nessa perspectiva, o ritmo constitui-se como prolongamento ou encurtamento de cada sílaba, na possibilidade de jogar com os sentidos, pela potencialidade sonora etc., de cada uma delas.

As canções, nosso material de leitura, mobilizam um jogo instaurado entre os acordes melódicos e a prosódia, articulando-os, como veremos mais adiante. Consideramos, a partir de Massini-Cagliari (1992) e Barbosa (2012), que há o ritmo próprio da língua, bem como há o ritmo específico de uma música cantada. Esses teóricos se distanciam da noção de língua que trabalhamos pela Análise de Discurso, no entanto as compreensões por eles apresentadas, acerca do funcionamento estrutural da prosódia, são necessárias ao nosso

trabalho, pelo qual, propomos um deslocamento discursivo. Os sentidos vão significando simbolicamente a partir de uma articulação entre poesia e melodia, vemos assim que é a língua o que articula, e potencializa a possibilidade da melodia.

Na língua, como afirma Barbosa, *É a prosódia que molda nossa enunciação imprimindo ao que se fala um modo de falar*. (BARBOSA, 2012, p. 13-14) Então, a prosódia produz efeitos poéticos, pois joga com essa plasticidade na língua. É necessário que se tenha ritmo, que se tenha prolongamentos e encurtamentos de sílabas para que a língua signifique, uma vez que antes da instituição da escrita, a língua em sua oralidade já era falada e pelo som que a define, não se torna massa amorfa ou mesmo um emaranhado de sons (ou letras, se estivéssemos pensando o sistema de escrita). Quando olhamos para a propriedade da língua ao fazer poesia, estamos nos deparando justamente com a prosódia, com o ritmo e com o tempo na língua, marcados na sílaba.

Segundo Mannel (2007):

Prosody is the study of the tune and rhythm of speech and how these features contribute to meaning.

Prosody is the study of those aspects of speech that typically apply to a level above that of the individual phoneme and very often to sequences of words (in prosodic phrases). Features above the level of the phoneme (or "segment") are referred to as suprasegmentals. A phonetic study of prosody is a study of the suprasegmental features of speech. At the phonetic level, prosody is characterised by: - vocal pitch (fundamental frequency) loudness (acoustic intensity) rhythm (phoneme and syllable duration)⁶.

Assim, como o autor nos apresenta, a prosódia estuda o tom e o ritmo, em que o ritmo vai moldando, dando corpo, lhe dando uma forma material. Segundo Orlandi (1942, p. 45) “[...] a ordem para nós não é o ordenamento imposto, nem a organização enquanto tal, mas a forma material. Interessa ao analista não a classificação mas o funcionamento. Dessa maneira, interessa-nos compreender os sentidos que se produzem na canção, a partir do funcionamento prosódico, visto por em jogo o acento, a ênfase, o ritmo, a entonação, marcas linguísticas/conceitos concernentes à prosódia. Temos como material de leitura a canção compreendida aqui como poesia e, como sabemos, pela poesia, há na língua um jogo que se

⁶ Prosódia é o estudo da melodia e do ritmo da fala e como esses recursos contribuem para o significado. Prosódia é o estudo dos aspectos da fala que normalmente se aplicam a um nível acima do fonema individual e, muitas vezes, as sequências de palavras (em frases prosódicas). Características acima do nível do fonema (ou "segmento") são chamadas de suprasegmentais. Um estudo fonético da prosódia é um estudo das características suprasegmentais da fala. No nível fonético, a prosódia é caracterizada por: - pitch vocal (frequência fundamental) volume (intensidade acústica) ritmo (fonema e duração da sílaba).

coloca e que funciona na/pela sua articulação, que funciona ao ser dita/enunciada/declamada/cantada.

A partir de jogos de palavras, fonemas etc., e diante de sentidos que fervilham nas canções, nosso material de leitura constitui-se de canções que materializam vivências quotidianas, classificadas como parte da MPB (Música Popular Brasileira). Dentre os ritmos que se apresentam nesse conjunto de canções que compõem o material de leitura, temos o Pop, o Rap, o Samba etc., e também o Sertanejo designado popularmente como raiz⁷. No entanto, embora diferentes no estilo, aparentemente, essas canções têm algo em comum, o que justamente move nosso interesse nesse trabalho, que é o fato de produzirem sentido, visto que jogam com os Significantes e produzem diferentes efeitos de sentido.

Desse campo fértil e rico de sentidos produzidos pela MPB⁸, recortamos para leitura as canções conforme apresentamos no capítulo anterior, elas materializam nos seus versos os modos pelos quais a prosódia produz sentido. Para melhor compreender o funcionamento prosódico de uma canção, pela Análise de Discurso, muitas são as questões que se encadeiam. Uma delas, de fundamental importância, é sobre o ritmo, razão pela qual nos propomos a compreendê-lo como um material passível de um *gesto de interpretação* (Orlandi, 1996), que produz sentidos nas canções. Para Orlandi (1996, p. 18), “O gesto da interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A

⁷ Segundo Jairo Severiano (2009), historiador da Música Brasileira, a canção sertaneja, conhecida primeiramente como música caipira, tem uma poesia ancorada no campo com a base melódica da chamada moda de viola. As canções mais antigas tratam de narrativas sobre a lida diária com os animais, sobre a paisagem bucólica, significando naquele contexto histórico uma oposição ao discurso da urbanidade. Foi na metade do século XX com figuras como Tião Carreiro, Irmãs Galvão e Inezita Barroso que a música sertaneja galgou espaço no cenário nacional. Mais adiante, as duplas como Zezé de Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, dentre outras, trazem para a cena um estilo Sertanejo Romântico, a partir daí adentrando o cenário urbano, produzindo o efeito de apagamento da separação campo/cidade. Hoje a música sertaneja é também denominada de Sertanejo Universitário, pois que foi produzida e expandida nas universidades, ganhando fundamentalmente um público jovem. Desse conjunto de canções sertanejas, recortamos aquelas que possuem os traços melódicos do primeiro momento da canção sertaneja, mantendo o som da viola como base, logo, as canções chamadas de sertanejo-raiz.

⁸ O que no Brasil chamamos de Música Popular Brasileira, embora marque o termo *popular*, não se refere ao pré-construído sobre a música *Pop*. A Música Popular Brasileira diz de um lugar de produção intelectual e cultural, logo se dá enquanto espaço de constituição e materialização de saberes múltiplos e heterogêneos através da arte musical. Para dizer da história da MPB, lançamos mão da apresentação que Severiano (2009) faz sobre a história da música popular brasileira, dividindo-a em 4 períodos: *O primeiro, que se estende da década de 1770 à de 1920, explica sua lenta formação, com o surgimento de seus gêneros, originários principalmente da fascinante fusão de melodias e harmonias de inspiração europeia com a rítmica africana. O segundo (1929-1945) representa a sua consolidação, em que, tendo os gêneros básicos – o samba, o choro, a marchinha – já cristalizados, nossa música adquire fisionomia própria e integra-se à realidade do século XX. Registra o terceiro (1946-1957) um período de transição, com a experimentação de novas ideias que aceleram a passagem do tradicional para o moderno. Finalmente, o quarto tempo, iniciado em 1958 com o estouro da bossa nova, inaugura a era de sua modernização, que inclui novos estilos de composição, harmonização e interpretação. É nessa fase que, aprimorando-se em seu já requintado grau de elaboração, a música popular brasileira desperta maior interesse e amplia seu prestígio no âmbito internacional.* (SEVERIANO, 2009, p. 9)

interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é ‘materializada’ pela história”. Como vemos, o gesto de leitura dá acesso ao equívoco da língua, inscrita na história, de modo a instaurar sempre outros sentidos.

Ao teorizar discursivamente sobre a poesia, deparamo-nos com os deslizamentos metafóricos na língua, colocando em jogo sentidos outros. Sobre os efeitos metafóricos Orlandi (2008, p. 60) afirma, *esse lugar do outro enunciado é lugar da interpretação*. Desse modo, para tratar da interpretação como gesto, precisamos dizer do sujeito da Análise de discurso, em suas condições de produção. Para nós, o indivíduo é interpelado em sujeito na língua, pela ideologia.

Nessa direção, Orlandi (2008, p. 99) afirma que:

A subjetividade pode interessar, discursivamente, pelo fato de que ela permite compreender como a língua acontece no homem. A subjetividade é assim estruturada no acontecimento do discurso. Dito de outra forma, o acontecimento significante que é o discurso tem como lugar fundamental a subjetividade. E para compreendermos esse acontecimento é preciso acrescentar que o acontecimento do significante no homem é que possibilita o deslocamento heurístico da noção de homem para a de sujeito [...] Isso porque, como sabemos, o sujeito, na análise de discurso, é posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) para sua posição no discurso.

Para a autora, o acontecimento do significante no homem é o que possibilita o deslocamento heurístico da noção de homem para a de sujeito, cujo deslocamento constitui-se na/pela Análise de Discurso a partir da interpelação ideológica⁹. A interpelação do indivíduo em sujeito na Análise de Discurso toca o que é da ordem da ideologia e também o que é da ordem do inconsciente.

Ao prefaciар a obra *Palavras Incertas* de Authier-Revuz (1998) – referência nos estudos sobre a alteridade na Análise de Discurso e nos estudos da enunciação – Orlandi (1998) trata da relevância do trabalho da linguista, ao trazer para os estudos discursivos, o sujeito psicanalítico, sem apagar a linguística¹⁰:

⁹ Uma vez interpelado em sujeito, pela ideologia, em um processo simbólico, o indivíduo, agora enquanto sujeito, determina-se pelo modo como, na história, terá sua forma individual(izada) concreta: no caso do capitalismo, que é o caso presente, a forma de um indivíduo livre de coerções e responsável, que deve assim responder, como sujeito jurídico (sujeito de direitos e deveres), frente ao Estado e aos outros homens. Nesse passo, resta pouco visível sua constituição pelo simbólico, pela ideologia. Temos o sujeito individualizado, caracterizado pelo percurso bio-psico-social. O que fica de fora quando se pensa só o sujeito já individualizado, é justamente o simbólico, o histórico e a ideologia que torna possível a interpelação do indivíduo em sujeito. (ORLANDI, 2008, p. 107)

¹⁰ Na relação com a psicanálise, ela não procura substituir-se ao psicanalista: como linguista trata de referir o conhecimento psicanalítico necessário para descrever os mecanismos linguísticos do sujeito da enunciação. Ela

Situando-se na linguística e fazendo intervir a psicanálise no estudo da enunciação, seu trabalho confirma, por outro lado, a necessidade da noção de discurso para se falar do sujeito. Isso, a meu ver, atesta mais uma vez o fato de que inconsciente e ideologia se materializam na língua, já que não há discurso sem sujeito (nem sujeito sem ideologia). Indo mais além, e dada a especificidade de sua análise, seu trabalho também me permite formular algo que considero fundamental nos estudos do discurso: embora ideologia e inconsciente estejam materialmente ligados, um não absorve o outro. E – é o caso de dizer – por que deveriam? (ORLANDI, 1998, n.p.)

É fundamental, para a nossa pesquisa, compreendermos a noção de atravessamento do Sujeito pela ordem do inconsciente, o que Pêcheux (1998) vai afirmar como o *discurso do Outro*. Consideramos, em nosso percurso de leitura teórica, conforme já o consideramos, que a poesia na língua se instaura justamente nesse lugar que é o lugar do Outro (na língua). Para afirmar isso, amparamo-nos teoricamente na noção de Alteridade *cf.* Authier-Revuz, (1990, p. 29)

Em ruptura com o EU, fundamento da subjetividade clássica concebida como o interior diante da exterioridade do mundo, o fundamento do sujeito é aqui deslocado, desalojado, “em um lugar múltiplo, fundamentalmente heterônimo, em que a exterioridade está no interior do sujeito”. Nessa afirmação de que, constitutivamente, no sujeito e no seu discurso está o Outro, reencontram-se as concepções do discurso, da ideologia, e do inconsciente, que as teorias da enunciação não podem, sem riscos para a linguística, esquecer. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 29)

E no que nos apresenta Quinet (2012, p. 20), sobre *o grande Outro*:

O grande Outro como discurso do inconsciente é um lugar. É o alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. [...] O Outro como lugar dos significantes do sujeito é inacessível, a não ser pelas formações do inconsciente – sonhos, lapsos, chistes e sintomas -, como descreveu Freud, que mostram uma presença alhures, onde se articula sua verdade veiculada através de suas mentiras.

Esse lugar do Outro, trazido por Quinet, refere-se às formações do inconsciente, onde a poesia faz morada e que, sobretudo, é inacessível de modo consciente ao sujeito. É desse lugar do inconsciente que a poesia emerge na materialidade linguística, fazendo a língua claudicar, quando falha, na relação com o sujeito que fala/escreve. Assim, a poesia escapa aos

sabe bem que ao psicanalista não interessa descrever, mas ao linguista sim. O domínio da psicanálise continua sendo o do psicanalista. O que ela transforma é o espaço de compreensão do sujeito no domínio linguístico.

sentidos esperados por aquele que enuncia. Então, perguntamos pela instância dessa relação entre o Outro e a poesia? Essa relação se estabelece uma vez que o acesso a esse Outro se dá na/pela língua, inscrita no/pelo poético, em cada formulação que, pelos deslizamentos metafóricos, significa o sujeito que a formula.

Para a compreensão da noção do discurso do Outro, funcionando especificamente no poético, nos atemos ao que Almeida (2015) nos apresenta em seus estudos sobre o sujeito da poesia. No seu texto *O(s) o(O)utros da/na rede significante: a relação língua(gem) em poesia*, a autora trata do funcionamento do o(Outro) na poesia, em que o *outro* (o locutor) se dá na ordem de um *eu* que fala, o eu/indivíduo no mundo, individuado, nos termos de Foucault (1996) e Orlandi (1996) numerado pelo RG, CPF, etc., e, ao mesmo tempo, na ordem do *Outro* que fala no locutor (o outro). Nessa medida é que compreendemos o acontecimento da interpelação ideológica, do atravessamento do indivíduo em sujeito, que a autora define como:

Os modos pelos quais esses o(O)utros se representam na correlação entre o *eu* e o *outro*; o *sujeito* e o *Outro*, na escrita poética implica considerar o poeta, em sua singularidade, como um *eu* de linguagem, confundindo-se pelo efeito imaginário entre o *eu/outro* e ao mesmo tempo inscrevendo-se enquanto sujeito à ordem do *Outro* (ALMEIDA, 2015, p. 68-76).

Para a autora, o poeta se inscreve enquanto sujeito à medida que se submete ao Outro, em redes significantes, colocando-se com o seu dizer sob a ordem do Outro, onde a poesia se aninha.

A poesia formula-se, assim, com o escritor desse lugar do Outro, do inconsciente. Ou seja, o sujeito poeta se atravessa de distintas materialidades significantes, seja o ritmo, o tempo, a altura, o timbre, a melodia, o compasso etc., a sua poesia. Existe uma relação entre o sujeito e a língua que passa por uma identificação, pelo modo como a língua vai produzir efeito no sujeito, que são os mecanismos de identificação, *cf* Payer (2013, p. 188):

Alguns se manifestam através do riso, ao rir da língua, pela língua; outros no gesto de cantar determinadas canções e músicas em línguas específicas, de imigração ou estrangeiras; na supervalorização da língua; na denegação da presença de dada língua, bem como na ultracorreção, no equívoco e em manifestações de estranhamentos (*apud* FREUD, 1919) em relação às formas da língua. As identificações do sujeito quanto à língua e suas formas materiais se produzem, portanto, em processos constituídos na historicidade dessa relação. A história predispõe assim a relação dos sujeitos com as línguas que se lhe apresentam, enquanto objetos simbólicos, políticos e artísticos.

Podemos dizer que no caso do sujeito cantor, o modo de identificação do sujeito com a língua, se dá pela canção, pelo artístico, pela sonoridade que vai produzir efeito até mesmo no corpo do sujeito, como mencionamos no capítulo anterior sobre a pulsão invocante. Ao tomar a canção produzindo efeitos de sentido pelo poético e pelo prosódico da língua, lidamos com o sistema linguístico irrompendo também no corpo do sujeito, através de sua performance e no modo da emissão vocal. Esses aspectos dizem sobre o sujeito e sua formação enquanto tal.

Na emissão sonora que se estrutura pela prosódia e pelo estabilizado da língua, que significa também pelas brechas nessa estrutura; deixa ainda algo para trás que se esvai, que é fugaz, nos referimos à voz. Souza (2014, p. 202) apresenta-nos a necessidade de apagamento da voz no plano sonoro da articulação para ser concebida como dicção e gramaticalmente ordenada em segmentos. No entanto, o autor concebe a voz, a partir de Dollar (2007) “como a materialidade em que se ancora o significante”.

Sobre a fugacidade da voz, Souza afirma que existem muitos modos de capturar a voz, através de gravações, espectrogramas, máquinas etc., no entanto não se capta o que da voz é corporal:

O que deve se resguardar aí são procedimentos e artefatos de notação que circunscrevem os modos de desvincular os sons da linguagem de seu ponto real de emergência, isto é, a voz pulsante no corpo do falante. Consideremos ainda as novas tecnologias geradoras de softwares destinadas a registrar meticulosamente as mínimas unidades sonoras que participam do processamento da fala. Da fita cassete aos gravadores digitais alcançam-se alternativas precisas de mediação da fala. Permanece, porém, a mesma modalidade de percepção: das linhas, curvas e manchas desenhando espectrogramas, o que se deixa de escutar é o gesto corporal a que remetem os mesmos dados. Se como disse Roland Barthes, na escrita o que se perde é o corpo, paralelamente digo que na transcrição da fala é o corpo como movimento vocal que se perde. (SOUZA, 2014, p. 204)

Os aspectos que tangem a sonoridade da língua como a voz, a prosódia, o efeito poético, produzem sentidos no corpo do sujeito. Em nosso material de análise, as interpretações de João Bosco, de Chico Buarque, Noel Rosa, dentro outros materializam essa emissão corpórea através de seus *scat sings*, das cenas que se produzem por meio da melodia e da sonoridade da canção, que provocam um efeito de deslocamento do corpo do sujeito, como se transportassem o ouvinte para um outro lugar ou tempo.

Para compreender o ritmo na língua, e, conseqüentemente, na canção, tomamos o que nos apresenta teoricamente Hans Ulrich Gumbrecht¹¹, através de palestra gravada e, posteriormente, por nós, transcrita. Os conceitos apresentados nessa palestra servirão de provocação para, no que diz respeito à prosódia, ao ritmo etc., compreendermos os efeitos de sentidos que são produzidos.

O autor questiona, então, sobre o que a prosódia e o ritmo podem fazer no texto. Na mesma direção das inquietações de Gumbrecht, pela Análise de Discurso, as nossas também se dirigem à compreensão de como se produzem os efeitos de sentido na poesia, articulados pela prosódia e pelo ritmo da língua. Ao tratar da prosódia, o autor lida fundamentalmente com o ritmo, afirmando-o como um objeto temporal, uma vez que se realiza no tempo, e, que sem o tempo, a canção não produziria sentido, o quê também se estende à linguagem. O autor considera a função mnemotécnica da prosódia, o quê, segundo ele, articula-se ao tempo e ao ritmo para coordenar os corpos. Logo, traz-nos, como exemplo, corpos dançando e o exército marchando, como lemos:

A gente já descreveu a possibilidade mnemotécnica da prosódia, do ritmo e a capacidade de coordenar corpos, movimentos de corpos, mas como aquela função de conjurar, de produzir a impressão, uma coisa que o poema tematiza está lá, quase fisicamente presente. É como a gente percebe muitas vezes, que um poema pode ter um impacto até físico como se o objeto de desejo erótico, por exemplo, estivesse presente. Como se explica isso? (GUMBRECHT, 2015)

Gumbrecht demonstra, ao longo de sua fala, o que o ritmo é capaz de fazer à língua, pela diferença entre um texto em prosa e um texto prosódico. Para o autor, a poesia inscreve-se como um texto prosódico, pois que tem um ritmo particular.

Pela Análise de Discurso, podemos perceber que o ritmo confere a possibilidade de sentidos outros para o texto prosódico. Nessa direção, Gumbrecht (2015) apresenta-nos como o efeito prosódico, a capacidade de conjurar, de invocar, e de tornar presente o ausente configuram sentidos, conforme considera:

¹¹ Hans Ulrich Gumbrecht é professor e estudioso de literatura da Universidade de Stanford, que tem como foco de suas pesquisas a linguagem dos romances de literaturas consideradas nacionais, especialmente a francesa, a espanhola, a brasileira e a alemã. É um crítico literário que busca compreender as formas de experiência estética da cultura cotidiana do século XXI. O estudioso esteve oportunamente na Universidade Federal Fluminense (UFF) para compor uma banca de doutorado, quando, nessa ocasião, foi convidado pela Professora Bethania Mariani (LAS), sua orientanda de pós-doutoramento, a ministrar uma palestra, sobre o que vinha trabalhando recentemente, a prosódia. <<https://www.youtube.com/watch?v=xLGtRhMHWDg>>. Acesso em 01/07/2020 às 14h.

Eu acho que aquela reação corporal imediata é a razão por que a gente acha que poemas tem a capacidade de conjurar, de fazer presente objetos e muitas vezes objetos de desejo. Vocês sabem que não é assim, você sabe que um poema erótico dedicado do seu namorado, da sua namorada para você, não traz fisicamente o namorado, mas vocês todos sabem, uma coisa que eu nunca poderia falar numa universidade americana, mas no Brasil é possível, vocês todos sabem, tanto mulher como homem, que você é bem capaz de ter uma reação corporal, uma presença que ontologicamente não é existente. Então aquela impressão de que poemas podem conjurar coisas vem da nossa reação corporal à imaginação.

Para nós, essa capacidade na língua de conjurar, de tornar o ausente presente, pelo simbólico e pelo imaginário, produz efeitos e materializa sentidos com consequências significantes, muitas vezes, no corpo, como apresenta Gumbrecht (2015). A prosódia, assim, na poesia, é o próprio funcionamento da língua, pois, na articulação do fonema enquanto se fala, os sentidos produzidos naquela emissão sonora, estão para além do segmental. É nesse lugar que também reside a poesia, na possibilidade de significar pelas frestas e furos do sistema, fazendo intervir o sujeito e a história. A prosódia constitui-se, assim, como uma particularidade de cada língua, no que diz respeito ao encadeamento dos fonemas e das consequências de sentidos que produz. Quando falamos, os sentidos se produzem pela prosódia, pela dimensão melódica etc., no próprio funcionamento da língua.

No caso específico das canções, o ato físico de cantar põe em jogo o poético, articulando a musicalidade à própria língua. É nesse jogo que os sentidos se produzem e se materializam. No que concerne à prosódia, é necessário que os poemas sejam lidos em voz alta, pois, para o autor, um poema lido na intimidade do silêncio não mostra a potência prosódica da língua, tampouco a criação poética.

Payer (2003) nos diz sobre o apagamento da língua de imigrantes italianos aqui no Brasil, tendo em vista as políticas de língua que funcionaram em nosso país, e o modo como essa língua apagada retorna na forma de cantos:

[...] Há também diversas situações em que a língua que se diz não ser falada (italiano), aparece cantada pelos sujeitos que “não a falam”.

Que imigrantes cantem suas canções em dialetos é algo muito notado, e nem retomaremos este fato senão para trazer à tona algo sobre o modo particular de se “estar” em uma dada língua através da música. Ou seja, queremos chamar a atenção para a diferença entre falar uma língua e cantar nessa mesma língua. **Cantar pode ser considerado uma maneira sinestésica de estar na língua, um envolvimento corpóreo com ela**, o que é diferente do ato de falar tal língua.

Considerando a situação em que há uma necessidade histórica do sujeito esquecer uma língua (não falar essa língua), e considerando também que esse tipo de prática de canto ocorre sempre coletivamente, esta situação produz o efeito de que são abertos parênteses no exercício do esquecimento, para, em um evento circunscrito, e coletivamente, o sujeito entregar-se de todo a um embalo no seio da língua. Para depois retornar ao silêncio.

Lançamos mão dessa compreensão de Payer (idem) para dizer que a canção é um dos modos pelos quais a língua irrompe no corpo do sujeito, produzindo sentido pela memória discursiva, abrindo esse “parêntesis no exercício do esquecimento” como a autora afirma. O ato de cantar uma língua produz sentidos diferentes do ato de falar. Desse modo ao tomarmos a língua cantada, são outras as possibilidades de sentidos que entram em jogo. Cantar em italiano é conjurar/fazer presente essa língua apagada/silenciada.

Dessa maneira, podemos observar que o silêncio é fundamental na produção de sentidos, para que o dizer irrompa e haja poesia, colocando em jogo a prosódia da língua, fazendo funcionar materialmente a língua/musicalidade pelo simbólico. Como vemos em Orlandi (2007, p. 29), com a noção de silêncio fundante:

Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: *o silêncio é fundante*. Quer dizer, o silêncio é a matéria significativa por excelência, um *continuum* significativa. O real da significação é o silêncio. E como nosso objeto é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso.

O silêncio sendo o real do discurso, nos diz das possibilidades do dizer, daquilo que pode ser dito. Ao compreendermos a noção de silêncio para trabalharmos com nosso objeto discursivo, o fazemos, pois pelo poético na linguagem, há sempre uma possibilidade de sentido no que é dito, que joga com a emissão sonora/prosódica da língua, mas há sentidos também no que é silenciado. Orlandi (idem, p. 71) afirma que “[...] o silêncio é a própria condição de produção da linguagem (...) O sentido é múltiplo porque o silêncio é constitutivo. A falha e o possível estão no mesmo lugar, e são função do silêncio.”

Ao tomar a prosódia em funcionamento nas canções da MPB, estamos considerando a canção, enquanto, poesia no momento mesmo em que é entoada, cantada. Ou seja, recortamos, através das canções, a língua em funcionamento, buscando compreender como se dão os efeitos de sentido produzidos pela prosódia. Ou seja, uma prosódia outra na canção, distinta da prosódia da língua falada em seu contexto natural de fala.

Para compreender, a partir de Gumbrecht (2015), o funcionamento prosódico na canção, consideramos fundamental compreender o ritmo e como ele funciona na língua.

Nessa compreensão, o autor valeu-se da imagem da logomarca da empresa aérea Lufthansa¹² para concluir que o funcionamento do ritmo se dava aos modos do processo de alternância de imagens de formas geométricas, que se sucediam na tela do aparelho televisor até formar a imagem que representava a empresa, razão pela qual ele afirma a necessidade de haver um espaço para que o ritmo se realize, visto que o tempo não existe sem o espaço.

No caso particular das canções, o ritmo necessita do espaço temporal que se articula pela língua. Na língua, referimo-nos então ao tempo e ao ritmo, que são noções muito caras para a compreensão do funcionamento prosódico nas canções/poemas. Para a compreensão dessas noções, trazemos à luz o que Gumbrecht (2015) define como *khronos* e *kairós*, e como essas noções funcionam na poesia:

[...] cada vez que vocês têm o ritmo, aquele ritmo se vai impondo ao tempo cotidiano, que não tem nem começo e nem fim, então, se pode usar uma distinção do grego clássico, quando se chama ao tempo corrente, tempo fluido, cotidiano, *Chronos*, e se usa outro conceito que existe no grego antigo para ritmo, se fala *kairós*. Então cada vez que você tem o ritmo, este ritmo [o *kairós*] está se impondo sobre o tempo *Chronos*, sobre o tempo fluido e então tem duas funções: que naquele interior, no *kairós*, no interior do ritmo, que se vai impondo ao tempo fluido cotidiano [o *Chronos*], se estabelece uma simultaneidade. Eu acho que todas as coisas que fazem parte do ritmo estão tendencialmente em simultaneidade. Não tem anterioridade e nem posterioridade.

O estudioso atesta que é a partir do ritmo que o tempo fluido se estabelece, como um tempo construído, determinado e marcado pelo ritmo da língua, por exemplo. Por isso, o autor afirma a simultaneidade temporal entre a língua e o ritmo¹³. A canção, enquanto poesia, estabelece/cria um ritmo (*Kairós*) em um tempo (*Chronos*) na língua, na melodia. A canção cria, assim, o tempo *Kairós* e coloca-nos ante a sua capacidade de conjurar e, ao mesmo tempo, esse tempo criado na canção/língua, o *kairós*, cria pela língua/canção uma realidade temporal simbólica, imaginária, significante, estruturada no *Chronos*. O *Kairós* recorta o *Chronos* pela língua, (re)encenando sentidos.

Assim, podemos considerar que a canção articula o *Kairós* e o *Chronos*, conforme apresentados por Gumbrecht (2015), porque, ao se recitar ou cantar tem-se na/pela língua a capacidade de encenar um tempo e espaço, a depender do texto poético ou da canção que se

¹² Gumbrecht relata uma situação vivida por ele na fila do aeroporto. Na oportunidade, um televisor mostrava a *logomarca* da empresa “Lufthansa”. Era uma *logomarca* geométrica, que ia alterando suas formas até exibir o formato original da marca que é um círculo.

¹³ Poderíamos estabelecer uma relação análoga, afirmando que, “tal como a língua recorta, articula o pensamento; o ritmo, recorta, articula o tempo”, cujos movimentos distintos estão em concomitância, acordo, sintonia, enquanto poesia, na composição cantada.

canta. Essa é a capacidade de conjurar, na/pela língua, a demarcação de um tempo kairós. Consideramos esse fenômeno temporal, que ocorre entre Chronos e kairós na língua, como um funcionamento que se inscreve no lugar do Outro, um lugar que Quinet (2012) e Almeida (2015) atestam como o lugar do inconsciente.

Dada essa premissa, considerando a noção de Chronos e Kairós enquanto um discurso do Outro, funcionando na/pela poesia, lançamos mão da noção de *processo do sistema inconsciente*, conforme Freud (1915) primeira tópica, para melhor compreender o funcionamento desse tempo no inconsciente na/da língua, pela poesia.

Para o autor, [...] *os processos do sistema Inconsciente são intemporais; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema Consciente.* (Freud, 1915, p. 192). Se o sistema inconsciente tem um funcionamento intemporal, conforme o autor, para nós, analistas de discurso, que consideramos o inconsciente com o funcionamento da linguagem, compreendemos que o tempo é criado pela poesia na língua (no caso das canções), visto haver um duplo funcionamento temporal que se instaura na língua e através dela.

O efeito de conjurar, apresentado por Gumbrecht (2015), funciona na língua, articulando e introduzindo pela poesia/canções o tempo Kairós, no tempo Chronos. Desse modo, materializado em palavras e em formulações, o tempo kairós constitui-se como discurso do Outro, inscrevendo-se enquanto poesia, mobilizando sentidos. Sendo o kairós um recorte impreciso do Chronos, sem cronologia, acaba por colocar, pelo funcionamento da linguagem, os processos não temporais, dos quais Freud nos apresenta, em jogo.

Sobre a produção de sentidos, que se dá no/pelo efeito prosódico, na poesia, perguntamos pelo funcionamento dessa língua, ao criar o tempo Kairós, ritmado, compassado, marcado cronologicamente como poesia, exercendo sua materialidade e recortando o Chronos, como efeito. Temos na poesia o jogo que faz do tempo um efeito, o efeito de conjurar o discurso do Outro na produção de sentidos e de funcionar como discurso no/pelo simbólico, criando, também pela prosódia, um tempo *Chronológico*. Ou seja, Chronos e kairós constituem-se enquanto o discurso do Outro, na medida em que são criações poéticas, formulações linguísticas.

Essa particularidade criativa da língua, a poesia, se dá no/pelo inconsciente, materializando o Chronos e o kairós enquanto o discurso do Outro.

Para a Análise de Discurso, esse funcionamento da língua é o *non-sens* do qual trata Pecheux (2009, p. 276), no texto *Só há causa daquilo que falha ou o Inverno Político Francês: início de uma retificação*:

Assim ficava contornado, com toda a obstinação filosófica possível, o fato de que o non-sens do inconsciente, em que a interpelação encontra onde se agarrar, nunca é inteiramente recoberto nem obstruído pela evidência do sujeito-centro-sentido que é seu produto, porque o tempo da produção e o do produto não são sucessivos como para o mito platônico, mas estão inscritos na simultaneidade de um batimento, de uma “pulsação” pela qual o non-sens inconsciente não para de voltar no sujeito e no sentido que nele pretende se instalar.

Por esse motivo, a poesia não se encaixa, não se formata em um tempo cronológico, já que se faz de linguagem, pois os processos do inconsciente que são intemporais materializam-se enquanto criação poética, tanto o Chronos, quanto o Kairós. A poesia instaura o jogo de uma atemporalidade que necessita, que recorta como efeito uma temporalidade. Quando Kairós recorta o Chronos, pela poesia, o que se recorta também é o efeito de atemporalidade que não se marca, não se formata como começo, meio e fim. Consideramos que o ritmo na língua é o que dá corpo e instaura o *bólido de sentidos* na poesia, pela marcação temporal.

É necessário Chronos para que o ritmo se defina pelo Kairós, funcionamento elementar do poético, condição capaz de conjurar e levar o sujeito para uma outra dimensão de tempo, deslocada e possível na língua. Como exemplo, lembramos da sensação (efeito) de voltar no tempo, quando ouvimos uma canção antiga. Essa é a capacidade que a língua, pela poesia, tem de conjurar, conforme Gumbrecht (2015) nos fala. A língua em seus funcionamentos prosódicos, pelo ritmo e efeito de tempo, produz sentidos.

CAPÍTULO III

DA PROSÓDIA AO EFEITO DE SENTIDO

3.1. Objeto discursivo: a primeira instância dos sentidos

Tomamos como ponto de partida, para refletir sobre nosso objeto de leitura, uma pergunta e um dos apontamentos de Gumbrecht (2015): *O quê da língua, do simbólico emerge na/pela poesia?*

O estudioso ressalta a necessidade de os poemas serem lidos em voz alta, quando afirma: *estou convencido de que poemas precisam ser recitados para ficar redimidos. Acho que poema hoje em dia, a gente faz muita leitura silenciosa, mas eu acho que tem de ser recitado para alcançar, atingir sua realidade* (GUMBRECHT, 2015).

Essa afirmação vai ao encontro do que pretendemos compreender sobre os sentidos produzidos na/pela poesia, por meio dos efeitos prosódicos. Logo, perguntamos, como os sentidos poéticos se produzem na língua [canções] pela prosódia?

As canções selecionadas possuem algo em comum, uma regularidade em seus funcionamentos discursivos. Supomos, em primeira instância, que essas canções materializem o efeito prosódico que buscamos compreender.

A primeira canção que trazemos para a análise é *Gago Apaixonado*, interpretada por João Bosco, é de composição de Noel Rosa (1930). Noel Rosa começa sua carreira em um grupo que se chamava Bando de Tangarás, cujo repertório era sertanejo, no entanto se destacou como cantor, compositor e letrista de samba.

Gago Apaixonado

Mu...mu...mulher em mim fi...fizeste um estrago
Eu de nervoso esto..tou fi...ficando gago
Não po...posso com a cru...crueldade da saudade

Que...mal...maldade, vi...vivo sem afago
 Tem...tem pe...pena deste mo...mo...moribundo
 Que...que já virou va...va...ga...gabundo
 Só...só...só...só... por ter so...so...fri...frido
 Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...
 Tu tens um co...coração fingido!
 Teu...teu co...coração me entregaste
 De...de...pois...pois de mim tu to...toma...maste
 Tu...tua falsi...si...sidade é profu...funda
 Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...
 Tu vais fi...ficar corcunda!

Segundo Severiano (2009, p. 135), a obra de Noel dividiu-se em dois momentos:

[...] o amargo, pessimista, que trata das agruras do amor – paixões, ciúmes, traições – e que é muitas vezes autobiográfico e até confessional; e o alegre, otimista, que faz a crônica do cotidiano, dos fatos pitorescos, além da exaltação de Vila Isabel, do samba e de outras bossas, de forma espirituosa, por vezes satírica e irônica.

O cantor/compositor nasceu no Rio de Janeiro, mais precisamente em Vila Isabel, no dia 11 de dezembro do ano de 1910. Não viveu muito, tendo falecido em 4 de maio de 1937, resultado de complicações de doenças respiratórias. Embora tenha vivido pouco, deixou um legado de grandes composições. Durante sua trajetória, Noel Rosa produziu 259 composições musicais.

Essa canção configura-se como uma crônica dos fatos pitorescos da vida, conforme apontado por Severiano (2009) e de início, pelo título, trata-se de um gago apaixonado que tropeça/claúdicar o todo tempo na língua. Os efeitos prosódicos se materializam na repetição de sílabas, ao longo da canção, como em *Mu...mu...mulher, fi...fizeste, esto...tou fi...ficando, po...posso, cru...crueldade so...so...fri...frido / Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu... / Tu tens*, dentre outras, marcando a sintaxe específica de um modo de falar, a do gago.

É pela prosódia que os sentidos emergem com todo seu vigor, pois em se cantando a canção, o intérprete vocaliza as repetições, enfatizando a disfemia. A interpretação desta canção, no modo como João Bosco a canta, produz efeitos de sentido do que a memória conformou como sendo o dizer de um Gago Apaixonado.

A segunda canção é, *Deixa isso pra lá* (1964), de Albert Souza Paz e Edson Alves Menezes, interpretada por Jair Rodrigues:

Deixa isso pra lá

Deixa que digam
Que pensem
Que falem

Deixa isso pra lá
Vem pra cá
O que que tem?
Eu não estou fazendo nada
Você também
Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém?

Deixa que digam
Que pensem
Que falem

Deixa isso pra lá
Vem pra cá
O que que tem?
Eu não estou fazendo nada
Você também
Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém?

Vai, vai por mim
Balanço de amor é assim
Mãozinha com mãozinha pra lá
Beijinhos e beijinhos pra cá

Deixa que digam
Que pensem
Que falem

Deixa isso pra lá
Vem pra cá
O que que tem?
Eu não estou fazendo nada
Você também
Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém?

Deixa que digam
Que pensem
Que falem

Deixa isso pra lá
Vem pra cá
O que que tem?

Eu não estou fazendo nada

Você também
Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém?
Vem balançar

Amor é balanceio, meu bem
Só vai no meu balanço quem tem
Carinho pra dar

Ela instaura já em seu início uma ruptura, que se dá a partir da quebra de um imaginário, pois a canção não começa tradicionalmente como aquilo que a memória do dizer conforma para as canções em geral. Há uma rápida introdução, mas na sequência o ouvinte depara-se com um diálogo, como se o cantor estivesse em um contexto de conversa, ao invés de estar cantando. Esse efeito é produzido prosodicamente na canção, marcado pelo ritmo da língua falada, como se Jair Rodrigues não estivesse cantando, mas sim conversando, falando. Essa característica específica dessa canção deu a Jair Rodrigues o legado de ser pioneiro do Rap, no Brasil:

Vou de samba com você" (1964), traz a canção "Deixa isso pra lá", que fez com que o cantor fosse considerado pioneiro do rap no Brasil. Com versos mais declamados (ou falados) do que cantados, a música, originalmente um samba, ganhou popularidade também graças à coreografia feita com as mãos.
"Jair Rodrigues 'inaugurou' rap e fez samba, sertanejo, MPB e bossa nova [...]"¹⁴

Outras canções que compõem nosso corpus são: *Pedro Pedreiro* (1971) e *Joana Francesa* (1973) de Chico Buarque:

Pedro Pedreiro (1971) de Chico Buarque

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando

Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol, esperando o trem
Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também

¹⁴ In: G1 Globo. 08/05/2004. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2014/05/jair-rodrigues-inaugurou-rap-e-fez-samba-sertanejo-mpb-e-bossa-nova.html>>. Acesso em 08/09/2020 às 16h e 15min.

Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval

E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
Esperando a festa, esperando a sorte
E a mulher de Pedro, esperando um filho prá esperar também

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro tá esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espere alguma coisa mais linda que o mundo

Maior do que o mar, mas prá que sonhar se dá
O desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar

Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol, esperando o trem
Esperando aumento para o mês que vem
Esperando um filho prá esperar também

Esperando a festa, esperando a sorte
Esperando a morte, esperando o Norte
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim, nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem

Pedro pedreiro penseiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem

Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem

Joana Francesa (1973), de Chico Buarque

Tu ris, tu mens trop

Tu pleures, tu meurs trop
Tu as le tropique
Dans le sang et sur la peau
Geme de loucura e de torpor
Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Mata-me de rir
Fala-me de amor
Songes et mensonges
Sei de longe e sei de cor
Geme de prazer e de pavor
Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Vem molhar meu colo
Vou te consolar
Vem, mulato mole
Dançar dans mes bras
Vem, moleque me dizer
Onde é que está
Ton soleil, ta braise

Quem me enfeitiçou
O mar, marée, bateau
Tu as le parfum
De la cachaça e de suor
Geme de preguiça e de calor
Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda, acorda
Ton soleil, ta braise

Quem me enfeitiçou
O mar, marée, bateau
Tu as le parfum
De la cachaça e de suor
Geme de preguiça e de calor
Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda, acord' accord

D'accord, d'accord, d'accord, d'accord, d'accord, d'accord, d'accord
Acorda, acorda, acorda, acorda, acord' accord

Elas significam-se de uma maneira muito particular pela prosódia, os efeitos de sentido emergem do encadeamento de um significante ao outro, no fio do discurso. Esse encadeamento é uma das premissas fonéticas apresentadas por Pike (2012), de que os sons tendem a ser modificados pelo ambiente em que se encontram (ambiente é tudo que precede

ou segue um som em questão) conforme apresentamos no capítulo anterior. Esse funcionamento faz-se presente nas canções acima, de Chico Buarque, mas, para além desse aspecto, na canção Joana Francesa, outras marcas prosódicas produzem sentidos, ao imbricar a língua portuguesa e a língua francesa pelo poético. A poesia se dá a partir desse imbricamento, fazendo outros sentidos fervilharem, como veremos adiante.

Em *Quilombo* (1973), composição de Aldir Blanc e João Bosco, interpretada por João Bosco:

Quilombo

Cama arruma a cama arruma a cama
Cama arruma a cama arruma a cama
Cana apanha a cana apanha a cana
Cana apanha a cana apanha a cana
Trama arruma a trama arruma a trama
Trama arruma a trama arruma a trama
Tranca arromba a tranca arromba a tranca
Tranca arromba a tranca arromba a tranca
Zanga atiça a zanga atiça a zanga
Zanga atiça a zanga atiça a zanga
Fogo ateia o fogo ateia o fogo
Fogo ateia o fogo ateia o fogo
Ponta afia a ponta afia a ponta
Ponta afia a ponta afia a ponta
Canto apruma o canto apruma o canto
Canto apruma o canto apruma o canto.
Os soldados vem busca
Os escravo do sinhô
É preciso se cuidá
Cum ataque do invasor
Garra prá luta
Fossa pá cavá
Lenha pá acendê
Ramo pá cortá
Fio pá tecê
Arco pá fazê
Pedra pá jogá
Faca pá amolá
Água pá fervê
Vamos disfarçar vamos preparar vamos devolver
É camacana é camacana eh camacana eh
É tramatranca é tramatranca eh tramatranca eh
É zangafogo é zangafogo eh zangafogo eh
É pontacanto é pontacanto eh pontacanto eh

O poético se dá a partir da marcação de um ritmo afro e pela narrativa que se constrói, produzindo efeitos que significam o negro, o escravo, o sem escolaridade como marcado pela língua portuguesa, que faz funcionar de um alhures sentidos de uma língua correta, que não é acessada pelos negros. A canção coloca em funcionamento a língua em sua oralidade, mas, sobretudo, o que nos chama a atenção são os sentidos definidos pelo ritmo.

Já na canção *Custa Nada Sonhar*, (1993) de Itamar Assumpção e Paulo Leminski, interpretada por Itamar Assumpção e As Orquídeas do Brasil, temos os sentidos funcionando por uma quebra do ritual musical, proporcionado, pela prosódia, através do ritmo.

Custa Nada Sonhar, (1993) de Itamar Assumpção

Vem, ó, minha amada, vem, me dê a mão
Que vamos sair por aí pra ver os preços
Vamos ver se o do queijo ainda é o mesmo
Que vimos ontem, quando te roubei um beijo
Entre um reajuste e um ágio/Eu atacado, você, varejo
Entre um reajuste e um ágio/Eu atacado, você, varejo

Te lavarei para ver como tudo foi remarcado
Desde que nossos corações bateram juntos ao pagar o supermercado
Ao pôr-do-sol, você me dirá: "olha, meu amor, como tudo sobe"
Meu coração por ti até as estrelas
Mas vem, minha amada, vem
Mas vem, minha amada, vem
E morre comigo, antes que até morrer fique mais caro

Vem, ó, minha amada, vem
Me dê a mão e vamos sair por aí pra ver os preços
Que afinal de contas, não custa nada sonhar

A canção começa com um ritmo muito romântico e o modo empostado pela voz do cantor produz o imaginário romântico, de galã, de um homem sedutor. No entanto, a letra vai desconstruindo esse ideal romântico. O efeito de sentido que percebemos em funcionamento é o de rompimento de uma cadeia significativa que se instala prosodicamente.

A prosódia produz um duplo sentido nas canções *Roela do Eno* (2006), de Jovelino Lopes e Teodoro, interpretada pela dupla Teodoro e Sampaio; em *Depois da Uma* (2001), de Matogrosso e Carlos Rios, interpretada por Mato-Grosso e Matias e em *Libera o Toim* (2003), de Rony Brasil, interpretada pelo grupo Arriba Saia.

Roela do Eno (2006), interpretada por Teodoro e Sampaio

O Eno é meu amigo e companheiro
O Eno é um cara especial
Coleciona roelas prateadas
Tem uma coleção sensacional
Uma noite o Eno foi no forró
Dançou demais e acabou perdendo
Uma roela que pra ele vale ouro
Tá procurando, tá chorando, tá sofrendo

Quem tá com a roela do Eno
Quem tá com a roela do Eno
Quem tá com a roela do Eno
Não adianta disfarçar
Nem ficar escondendo
Quem tá com a roela do Eno
Quem tá com a roela do Eno
Quem tá com a roela do Eno
Não adianta esconder
Que eu vou ficar sabendo

Subi no palco e falei o acontecido
Ninguém deu bola, ninguém quis me ajudar
Mas quem tava com a roela do Eno
Dava pra ver quando ia dançar
Procurei no forró a noite inteira

Saí de lá tava quase amanhecendo
O meu amigo vai dar uma recompensa
Vamos pegar quem tá com a roela do Eno

Na confusão então chamaram a polícia
Que já chegou descendo o pau e batendo
Eu só sei que apanhou
Até quem não tava com a roela do Eno
Mas no tumulto eu estava de olho

Saiu um cara que até hoje tá correndo
E a polícia tá na cola, tá achando
Que esse sujeito tá com a roela do Eno

Depois da Uma (2001), interpretada por Mato-Grosso e Matias

Eu chego em casa todo dia do serviço
Depois dos meus compromissos, quero mais é descansar
Tomo meu banho, abro logo uma cerveja
Ouvindo moda sertaneja, sentado lá no sofá

Minha "muié" me espera toda cheirosa

E a gente garra na prosa, nem vê o tempo passar
Dá meia noite até a fome vai embora
Só depois da uma hora é que a gente vai jantar

A gente vai jantar depois da uma
Depois da uma, depois da uma
A gente vai jantar depois da uma
Depois da uma, depois da uma
A gente vai jantar depois da uma
O jantar sou eu quem faço
A cozinha, ela que arruma

Libera o Toim (2003), interpretada pelo grupo Arriba Saia

"Arriba saia e o sequestro do Toim!
-Alô!/-Alô nada véio, se não pagar o resgate não leva o Toim não, viu?
-Minha Nossa Senhora!
-É 10 conto viu?
-Isso tudo?"

Sequestraram o Toim
Sequestraram o Toim
O Toim é meu amigo
Eu vou pagar o resgate
Eu vou pagar o resgate
Do seu Toim querido...

Eu não quero polícia pelo meio
Que os homi é perigoso
E se matar o Toim
E se matar o Toim
Não vou comer gostoso...(2x)

Libera o Toim que eu te dou dez conto...(4x)

"-Meu amigo eu não tenho condição de pagar isso tudo
- Dá seus pulo meu véio!
- 10 conto cara?
- 10 conto cara!
- Tudo bem, tudo bem"

Sequestraram o Toim
Sequestraram o Toim
O Toim é meu amigo
Eu vou pagar o resgate
Eu vou pagar o resgate
Do seu Toim querido...(2x)

Eu não quero polícia pelo meio

Que os homi é perigoso
E se matar o Toim
E se matar o Toim
Não vou comer gostoso...(2x)

Libera o Toim que eu te dou dez conto...(8x)

Libera o Toim que eu te dou dez conto (final 7x)

Esse duplo sentido significa-se pela memória discursiva e pelos deslizamentos metafóricos dos quais a língua é capaz, assim, estas canções colocam em jogo a espessura/plasticidade da língua, articulando sentidos que se inscrevem na história e que são materializados na/pela prosódia, ao serem entoados/cantados.

O movimento da história que se dá no batimento entre a paráfrase e a polissemia, produzindo o mesmo e o novo dos sentidos, pelo já dado, que é a condição à constituição dos sentidos. Segundo Orlandi (2008, p. 24),

A historicidade aí está justamente representada pelos deslizamentos (nas relações de paráfrase) que instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas, presença de uma ausência necessária, relação incontornável com a alteridade. Falamos a mesma língua, mas falamos diferente. Este deslizamento, a metáfora, própria da ordem simbólica, é o lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade.

Há sempre algo que fala antes, pois os sentidos se inscrevem na história, assim, ao nascermos, somos inseridos em uma sociedade com os seus já-ditos, de forma que somos tomados pela língua que já está em funcionamento. O sujeito é constituído na linguagem, por uma determinação histórica, de modo que ao enunciar, o sujeito constitui-se no seu dizer, determinado por essa exterioridade.

Desse modo, devemos levar em consideração as condições de produção do dizer para a compreensão da produção de sentidos em todas as canções, e fundamentalmente o efeito metafórico em relação às canções: *Roela do Eno* (2006), *Depois da Uma* (2001) e *Libera o Toim* (2003).

A canção *1406* (1996), do grupo Mamonas Assassinas, faz referência ao número de telefone de um canal de tele vendas e de propagandas, que compunham a programação de algumas emissoras de TV, na década de 90, muito semelhante ao que conhecemos hoje como a Polishop.

1406 (1996), do grupo Mamonas Assassinas

Eu queria um apartamento no Guarujá
Mas o melhor que consegui foi um barraco em Itaquá
Você não sabe como parte um coração
Ver seu filhinho chorando querendo ter um avião
Você não sabe como é frustrante
Ver sua filhinha chorando por um colar de diamantes
Você não sabe como eu fico chateado
Ver meu cachorro babando por um carro importado

Money
Que é good nós num have
Se nós havasse nós num tava aqui playando
Mas nós precisa de worká
Money
Que é good nós num have
Se nós havasse nós num tava aqui workando
O nosso work é playá

Mas a pior de todas é minha mulher
Tudo o que ela olha a desgraçada quer
Televisão, microondas, micro system
Microscópio, limpa-vidro, limpa-chifre, e
Facas Ginsu
Eu sou cagado, vejam só como é que é
Se der uma chuva de Xuxa no meu colo cai Pelé
É como aquele ditado que já dizia
Pau que nasce torto mija fora da bacia

Money
Que é good nós num have
Se nós havasse nós num tava aqui playando
Mas nós precisa de worká
Money
Que é good nós num have
Se nós havasse nós num tava aqui workando
O nosso work é playá

Mas a pior de todas é minha mulher
Tudo o que ela olha a desgraçada quer
Ambervision, frigi-diet, celular, master-line
Camisinha, camisola e kamikaze
Eu sou cagado vejam só como é que é
Se der uma chuva de Xuxa no meu colo cai Pelé
É como aquele ditado que já dizia
Pau que nasce torto mija fora da bacia

Money
Que é good nós num have
Se nós havasse nós num tava aqui playando

Mas nós precisa de worká
Money
Que é good nós num have
Se nós havasse nós num tava aqui workando
O nosso work é playá

Money
Que é good nós num have
Se nós havasse nós num tava aqui playando
Nós precisa de worká
Money
Que é good nós num have
Se nós havasse nós num tava aqui workando
O nosso work é playá

O número a ser chamado era (011) 1406. Então, os sentidos na canção se constroem em torno de uma crítica à necessidade de compra de produtos supérfluos, marcando na prosódia e na memória da língua, a articulação entre a língua inglesa e a portuguesa, em um jogo metafórico que diz do imperialismo americano sobre os outros povos, especialmente os brasileiros.

É, pois, a partir desse material de leitura que pretendemos compreender os modos pelos quais a prosódia da língua portuguesa, em sua plasticidade, produz sentidos.

3.2. Do estabilizado ao desestabilizado da língua

Para melhor compreender o funcionamento discursivo da prosódia, produzindo efeito de sentidos nas canções na/pela poesia, as tomamos para análise. Segue em nota de rodapé os links para acesso às versões que compõem nosso *corpus*. Inicialmente, lançamos mão da canção Gago Apaixonado¹⁵, para a leitura e compreensão do material.

Os sentidos para a formulação das canções fervilham em suas condições de produção. A canção *Gago Apaixonado*, por exemplo, foi composta em 1930, quando o contexto político do Brasil se nutria de um nacionalismo efervescente, o que, mais adiante, viria a se desembocar no chamado Estado Novo. O Estado Novo foi um programa de governo de Getúlio Vargas que interveio diretamente sobre as questões linguísticas do país.

Nas palavras de Orlandi (2009, p. 117),

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gl9CjQWb9ko>. Acesso em 20/02/2019

O sentido da língua acompanhava o forte sentimento do patriotismo nacional. Combinação que sempre trouxe problemas na história da humanidade: censura, coerção, falta de liberdade.

Como acontece nestes casos, criou-se um aparelho de Estado para o controle: o Conselho de Imigração e Colonização. Este conselho exercia as medidas de repressão e censura, incumbia-se de evitar aglomeração de imigrantes da mesma origem em um só Estado ou região, e cuidava para que não houvesse aquisição por empresas estrangeiras de grandes áreas de terra e da absorção por estrangeiros das propriedades brasileiras situadas nas zonas coloniais. (ORLANDI, 2009, p. 117)

Nesse contexto, proibiu-se aos imigrantes falarem as suas línguas maternas, assim como também se impediu o ensino dessas línguas e seu uso em cultos religiosos. Em meio a essa efervescência de sentidos proibitivos sobre a língua, Noel Rosa compõe *Gago Apaixonado*. O compositor joga com a diferença linguística, no contexto político de uma língua engessada, tal como se lhes impunham as políticas instauradas. Nesse aspecto, vemos funcionando a noção de contradição, conforme trabalhada pela Análise de Discurso, uma vez que há uma política de língua/ideológica em funcionamento para a instituição da língua nacional.

O efeito de unidade, igualdade, linearidade que paira sobre os falantes da língua àquela época, produzia o efeito de que tudo pudesse significar só de uma determinada maneira, como se houvesse um nivelamento. Segundo Pêcheux (1990, p. 15), [...] *ao repetir o que todos sabem, permite calar o que cada um entende sem o confessar. Maldito aquele que rompe este pacto do silêncio tagarela [...]*. É aí, então, que temos a contradição, ou seja, na ruptura, nas frestas desse pré-estabelecido que só pode ser daquele jeito, e como tal, se materializa na formulação do sujeito. E Noel Rosa materializa esse tagarela do qual trata Pêcheux, pois a canção *Gago Apaixonado* vai na contramão do politicamente estável, no que concerne à língua, conforme vinha se definindo no contexto político.

No que tange esse aspecto de efervescência nacionalista que atravessava o Brasil na década de 30, se fez presente também no movimento artístico do modernismo, que em que buscava-se uma identidade nacional que se afastasse dos modelos europeus da produção artística. Em Noel Rosa vemos um traço desse movimento, como afirma Severiano (2009, p. 136):

Outro procedimento que o distingue dos letristas do seu tempo [...] é a frequente utilização de rimas ricas, extravagantes, inesperadas, como as que misturam palavras portuguesas e estrangeiras (“você-soirée”, do samba “Dama do Cabaré”). Todas essas características são desenvolvidas num estilo enxuto, realista, de grande poder de síntese, que valoriza a língua do povo e despreza exageros românticos, jamais mitificando o amor ou a mulher.

É exatamente o que temos em funcionamento na canção *Gago Apaixonado*, não há um herói romântico, belo, coeso, viril, ou mesmo uma língua que se inscreve no estabilizado do sistema. Pelo contrário, temos uma língua que claudica, materializada por um gago.

Assim, percebemos que a língua significa na falha, enquanto matéria plástica capaz de produzir sentidos, nas brechas que emergem da estrutura e faz com que a língua seja a possibilidade de sentidos outros.

Nessa canção, o efeito poético que materializa o funcionamento da gagueira fura o sistema da língua, considerada padrão, engessada pelos processos de institucionalização através dos discursos sobre a língua e das políticas linguísticas de Getúlio Vargas, pois, prosódica e poeticamente, produz-se efetivamente o efeito de um gago falando. Essa canção significa como um gesto de resistência do autor aos engessamentos à língua, postos pelo nacionalismo varguista. O ato de conjurar um gago apaixonado pelo canto é um ato de resistência às imposições políticas sobre a língua. Esse ato de resistência se dá no corpo do sujeito que materializa o gago e que produz sentidos na/pela língua.

A língua que produz sentidos também pela representação artística, pelos modos como a ela significa e faz significar o sujeito, funciona como um gesto de resistência política, em que o sujeito diz: não me submeto! Embora, pela análise de discurso, essa submissão já seja dada. Funciona aqui a noção de contradição como apresentamos anteriormente, em que se nega a submissão. Assim, Noel Rosa brinca com o jogo poético que se instala entre a língua rígida e a língua fluída. Esse jogo poético que se instala atesta a noção de língua de madeira e língua de vento que Pêcheux (2004, p. 21 e 23) define:

As finalidades últimas da linguística, longe de visar a uma solução teórica, parecem manter uma relação estreita com o desejo político de terminar de uma vez por todas com os obstáculos que entravam a comunicação entre os homens. Do esperanto às línguas lógicas, os linguistas não param de procurar a nova língua universal capaz de reproduzir o milagre de uma Pentecostes científica: Babel reencontrada. [...] A língua de madeira do direito e da política se enrosca com a língua de vento da propaganda e da publicidade.

Em *Gago Apaixonado* temos o tropeço da norma, pois a canção produz o efeito de o locutor ser um gago, embora a estrutura linguística atenda às normas gramaticais de concordância e colocação pronominal, como podemos ver nos versos:

*Mu...mu...mulher em mim fi...fizeste um estrago
Tu tens um co...coração fingido!*

A língua em *Gago Apaixonado* produz sentidos pelo funcionamento prosódico, a partir das repetições silábicas que materializam o modo de falar do gago: *mu...mu...mulher, fi...fizeste, esto..tou fi...ficando, po...posso, cru...crueldade, mal...maldade, vi...vivo, tem...tem, pe...pena, mo...mo...moribundo, que...que, va...va...ga...gabundo, só...só...só...só..., so...so...fri...frido, Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu..., co...coração, de...de...pois...pois, to...toma...maste, tu...tua falsi...si...sidade, profu...funda/Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu tu vais fi...ficar.*

Os efeitos produzidos sobre a gagueira não se estruturam apenas a partir da repetição silábica, visto que extrapolam, pela prosódia, o padrão linguístico do português. A produção dos sentidos passa também pelas formações imaginárias sobre o modo de falar do gago, pois circulam imaginários sobre a fala do gago. Pêcheux (1993, p. 82) define as formações imaginárias como os sentidos [...] *que A e B atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro*. Esse imaginário sobre a língua em funcionamento nas canções tem forma material e é poeticamente marcado pela prosódia.

Nessa canção, a prosódia produz efeitos de sentido a partir dos prolongamentos e encurtamentos silábicos que a língua encadeia em cada verso. O sistema de transcrição prosódica, conforme desenvolvido por Pike (1943), se configura como um sistema de ondas quadradas e linhas sigmóides¹⁶, que representam as variações melódicas de intensidade. Através delas é possível diferenciar uma emissão enfática de uma emissão comum. Embora não tenhamos feito essa análise em linhas sigmóides, é possível percebermos, ao ouvirmos a canção, as diferenças de intensidade que definem os prolongamentos e encurtamentos sonoros na sílaba.

Desse modo, os sentidos que produzem efeito de poético se dão nesta canção também por esses prolongamentos, ao propiciarem a emissão enfática da qual Pike afirma. Por exemplo, no verso: *Eu de nervoso esto..tou fi...ficando gago* a segunda sílaba *fi*, ao ser cantada/formulada por João Bosco (o intérprete) é alongada e isso se repete em outros momentos no decorrer da canção. Por esse aspecto prosódico a canção produz o efeito da fala do gago. É pela prosódia e pela capacidade metafórica da língua, permitindo esses prolongamentos ou encurtamentos, que o efeito poético produz sentidos na canção, fazendo conjurar/materializar a fala de um gago.

¹⁶ Segundo o dicionário Michaelis, sigmoide é o *que apresenta a forma do sigma grego ou da letra s*. São linhas curvas que indicam os prolongamentos ou quão breve é o som de uma sílaba. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sigm%C3%B3ide>. Acesso em 03 abr. 2020.

No verso *vi...vivo sem a...fago* os sentidos se significam metaforicamente no/pelo funcionamento prosódico, considerando as repetições e as substituições de cada termo. Ao ser entoada, podemos observar pausas e prolongamentos silábicos na canção, como na formulação da palavra *afago*, que se representa foneticamente por [‘a] [‘fago]. O modo de formulação desse termo coloca em jogo diferentes sentidos que se dão a partir das suas condições de produção.

Pela relação entre língua/sujeito/história, os sentidos de amor romântico entram em jogo para o gago apaixonado. Ao dizer *vivo sem afago* com a pausa [‘a] [‘fago] é como se o gago formulasse *vivo sem ar*, remetendo a todos os sentimentos corporais que uma paixão pode causar. Essa pausa, que funciona pelo ritmo, mobiliza sentidos metafóricos, postos em movimento pela pausa/rompimento/separação silábica, o apagamento do *amor* e do *afago* como um de seus efeitos.

Outro aspecto prosódico que funciona na canção é o de interlocução, visto que a canção materializa a conversa de um gago que está apaixonado, aspecto perceptível na canção, pois a língua, por sua estrutura e ritmo, movimenta esses sentidos.

Há um vocativo logo no início da canção que instaura a cena poética da conversa, o que se marca na língua através do vocativo *mulher* e do pronome *tu*. Essa interlocução em funcionamento na canção é a deixa para os sentidos de amor romântico, pois há um gago apaixonado, que só ficou gago em decorrência de um amor não correspondido:

Mu...mu...mulher em mim fi...fizeste um estrago
Eu de nervoso esto..tou fi...ficando gago

O efeito de interlocução que funciona nessa canção é fundamental para pôr em relação os sentidos da canção *Deixa isso pra lá*¹⁷ (1964) de Jair Rodrigues. Enquanto em *Gago Apaixonado* a interlocução se dá entre um *eu* (o gago) e um *tu* (a mulher), na canção de Jair Rodrigues esse funcionamento da interlocução se estabelece de outra maneira, como veremos adiante.

Essa canção inicia-se produzindo o efeito de diálogo/interlocução entre o cantor e o ouvinte, ou seja, entre o *eu* e o *tu* da canção. A fundamentação da Análise de Discurso passa por um deslocamento da teoria da informação de Jakobson (1963) em que Pêcheux (1993, p. 82) afirma: [...] a teoria da informação, subjacente a esse esquema, leva a falar de *mensagem* como transmissão de informação: o que dissemos precedentemente nos faz referir aqui o

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LRkyLtoITNc>. Acesso em 03 mar. 2020.

termo *discurso*, que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B mas, de modo mais geral, de um “efeito de sentidos” entre os pontos A e B. O efeito de sentidos que se dá entre o *eu* o *tu* dessa canção significa pela prosódia na entoação do diálogo.

Há um ritmo compassado que materializa a uma conversa e foi esse ritmo que caracterizou Jair Rodrigues como um pioneiro do rap no Brasil, gênero popularmente conhecido pelos textos ritmados, rápidos, mais falados do que cantados.

Os sentidos se inscrevem também na/pela história e o contexto histórico que compõem as condições de produção dessa canção são fundamentais na produção de sentidos. *Deixa isso pra lá* foi composta justamente em 1964, ano do Golpe Militar¹⁸. Jair Rodrigues estabelece uma interlocução com o povo brasileiro, então há um *eu*, que fala com um *tu* sobre um *ele*, e quem seria esse *ele*?

Deixa que digam
Que pensem
Que falem
Deixa isso pra lá
Deixa que digam – quem digam?
Que pensem – quem pensem?
Que falem – quem falem?
Deixa isso pra lá – o que?

Essas indagações produzem sentido a partir do prosódico em funcionamento na canção. Há uma argumentação construída pelo cantor que significa a partir de uma interlocução. Os sentidos da interpelação/apelo que o cantor faz na canção se inscrevem na história, pois é um convite a esquecer, nem que fosse por um curto período de uma conversa, o golpe militar e as questões políticas que constituíam o cenário de 1964.

Os efeitos de argumentação que constroem o convite se dão pela prosódia nos seguintes versos:

Deixa isso pra lá
Vem pra cá/O que que tem?
Eu não estou fazendo nada
Você também/Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém?

¹⁸ Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/revolucao-de-1964>. Acesso em 02 mai. 2020.

É pela prosódia que podemos perceber o efeito de argumentação, pois há uma mudança no tom da entoação ao fim dos versos, que produzem os sentidos de questionamento, em que emerge a construção da argumentação.

*Você também [...]
Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém?*

Então nos perguntamos, quais sentidos significam esse funcionamento argumentativo produzido pela prosódia? De início, o cantor convida seu interlocutor a *deixar que digam, que pensem que falem, deixa isso pra lá* e chama: *vem pra cá o que é que tem, eu não estou fazendo nada/Você também, faz mal bater um papo assim gostoso com alguém?*

Na sequência propõe uma dança: *Vem balançar/Amor é balanceio, meu bem/Só vai no meu balanço quem tem/Carinho pra dar*, como uma forma de efetivamente esquecer as mazelas das condições políticas que afligiam o país.

Os sentidos que significam o Golpe de 1964 são reforçados pela *dêixis*¹⁹ na canção, e coloca em movimento as noções de história e memória discursiva pela Análise de Discurso. É o termo *isso* no verso *deixa isso pra lá* que movimenta esses sentidos, uma vez que *isso* na interlocução retoma sentidos que são de conhecimento dos interlocutores, sentidos esses que significam a partir das condições de produção que retomam o conhecimento dos interlocutores sobre o contexto histórico que permeava aquela época.

O efeito de interlocução funciona-também pelo efeito poético, através da prosódia. Em uma conversa, os prolongamentos e encurtamentos são mais sutis, ao passo que em uma canção, onde temos funcionando a melodia, esses prolongamentos e encurtamentos são mais presentes e se dão de modos diferentes. Nessa canção, temos dois tempos articulados, o da canção e o da língua, e essa articulação é fundamental à produção de sentidos na canção. Como vemos, o efeito de interlocução acontece já no início da canção:

*Deixa que digam
Que pensem
Que falem
Deixa isso pra lá*

¹⁹ A *dêixis* discursiva permite a primeira aproximação da cenografia de uma formação discursiva devido à *dêixis* fundadora, é esta que atribui “validade” àquilo que essa formação discursiva enuncia. Uma formação discursiva inscreve o que enuncia na história de outras *dêixis* (daí ser *dêixis* fundadora), o que a torna sustentável e possível de produzir efeito de sentido nos processos discursivos que a materializam. A *dêixis* fundadora constitui um dos funcionamentos enunciativos que manifesta a categoria semântica ‘tempo’ (ZOPPI-FONTANA, 1997, p. 145).

*Vem pra cá
O que que tem?
Eu não estou fazendo nada
Você também
Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém?*

Nessa canção, interpretada por Jair Rodrigues, funcionam dois aspectos linguísticos: tanto o do ritmo da fala, que inicia a canção, quanto o do ritmo musical, que está presente na quinta e na décima estrofe:

*Vai, vai por mim
Balanço de amor é assim
Mãozinha com mãozinha pra lá
Beijinhos e beijinhos pra cá*

Assim, a prosódia produz sentidos através do ritmo de interlocução em funcionamento na canção. Há melodia, mas, ao ouvi-la, é como se estivéssemos em meio a um contexto de conversa com o cantor. A poesia se dá justamente pelo efeito prosódico de interlocução, estabelecido no cantar, desde o início.

Além desses aspectos, os efeitos prosódicos se dão na canção também pelos fonemas, que materializam o batuque do samba. Esse efeito se constrói foneticamente por meio das fricativas [k], [dʒ], que no primeiro verso: *Deixa que digam/Que pensem/Que falem*, funcionam como se fosse o batuque do samba. No momento em que o cantor pronuncia as fricativas, o efeito que se produz é o de estarmos ouvindo o tilintar dos dedos no pandeiro. O ritmo e o compasso/tempo da canção instauram uma memória do ritmo do samba, cujo efeito prosódico se materializa na/pela língua, uma vez que, não é um instrumento musical fazendo o ritmo, mas a língua.

Esse efeito de sentido se apresenta, pois existe um batuque do samba, que conhecemos enquanto tal e que se inscreve na história. Nesta canção ele é poeticamente construído na língua, em sua potência rítmica, de deslizar metaforicamente para os sentidos do batuque. Não há um pandeiro, mas há fricativas que batucam na língua.

Esse efeito de sentido que funciona na canção, pela fonética, produz-se também prosodicamente, pois o ritmo do samba funciona no ritmo da língua pela repetição dos fonemas, materializando o efeito prosódico.

Na canção *Pedro Pedreiro*²⁰ (1971), de Chico Buarque, os sentidos fervilham já no início da canção. O modo como a canção se estrutura nos insere, enquanto ouvintes, em uma cena. A cena de uma rua movimentada em uma grande cidade, em que se ouve muitos sons distintos, como carros passando, prédios em construção e todo tipo de som urbano. Os fonemas da canção, assim como ocorre na canção de número 2, se significam pelos deslizamentos metafóricos, atestando que a poesia é onde o real da língua se realiza. Esse efeito se produz, pois, a língua materializa, através dos fonemas fricativos, o ritmo do samba, visto que a melodia materializa, pela metáfora, outros sons, como a batida do martelo no prego, ou as buzinas que nos remetem aos sons da cidade, aos ruídos de motores e carros. Esse efeito de sentido do ritmo é produzido na poesia pela materialização dos fonemas.

São sentidos instaurados pelo funcionamento da língua na história, uma vez que a canção conta a história de *Pedro Pedreiro*, que representa, simbolicamente a rotina urbana dos brasileiros, que tomam o trem diariamente para ir trabalhar. Ou seja, é uma canção que diz do brasileiro pobre que *não tem vintém*, que espera o aumento, que tem esperança de um dia ganhar na loteria:

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando*

Canta ainda sobre as angústias dos migrantes que muitas vezes deixam suas regiões por motivos de trabalho, para alcançarem melhores condições de vida:

*Pedro pedreiro tá esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espere alguma coisa mais linda que o mundo*

Os sentidos que se constroem na/pela música cantada fazem significar os efeitos de sentidos da introdução da canção. É pela língua que os sentidos dos sons urbanos se produzem, no início da canção, de modo que quem escuta a canção é simbolicamente transportado para uma avenida movimentada ou para alguma estação de trem, bombardeada pelos sons da cidade.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ukyJzG9IcPI>. Acesso em 21/02/2018

Na canção não há, de fato, sons de buzina, ou martelos batendo em pregos, ou barulho de motores, mas esse efeito é propiciado pela língua que produz o poético e cria uma atmosfera que permite o desenrolar de outros sentidos. Esse deslizamento metafórico acontece também em outros momentos da canção, como, por exemplo, na repetição dos fonemas sibilantes [s], [z], [ʃ]:

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol, esperando o trem
Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem
[...]
E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
Esperando a festa, esperando a sorte
E a mulher de Pedro, esperando um filho prá esperar também
[...]
Pedro pedreiro tá esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espere alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar, mas prá que sonhar se dá
O desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol, esperando o trem
Esperando aumento para o mês que vem
Esperando um filho prá esperar também
Esperando a festa, esperando a sorte
Esperando a morte, esperando o Norte
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim, nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem*

A repetição desses fonemas, ao longo de toda a canção, faz significar, pelo simbólico, o som de um trem em movimento, cujo efeito prosódico, assim como na canção de número 1, faz com que os fonemas da língua, ao serem cantados, se deslizem e produzem outros sentidos.

Do mesmo modo, outros sentidos podem ser percebidos como decorrentes dos sons das oclusivas [p], [b], [t], [d]:

Pedro pedreiro pensamento esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol, esperando o trem
Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem

As oclusivas se caracterizam por impedirem a passagem de ar durante a produção sonora do fonema, por isso mesmo se chamam oclusivas. Elas também funcionam na canção prosodicamente pela história.

No ano de composição da canção *Pedro Pedreiro* (1971), o Brasil passava pela repressão da Ditadura Militar sob o comando de Médici, nesta data o AI 5²¹ já havia sido instaurado e o país era regido por forte censura, controle dos meios de comunicação, violência, tortura e demais mazelas que cerceavam a todos em decorrência do período histórico/político.

Pelo efeito poético, a repetição dos fonemas oclusivos como sinalizamos acima, significam o momento histórico opressivo pelo qual o país passava, assim como o ar das oclusivas é barrado entre os lábios e os dentes, os cidadãos também eram cerceados política e socialmente. Esses sentidos escapam à estrutura da língua e se inscrevem, pela prosódia, em uma ordem suprasegmental.

Essas canções atestam o que Gumbrecht (2015) nos apresenta sobre o efeito de conjurar, pois é exatamente o que as canções, *Gago Apaixonado*, *Deixa Isso pra Lá* e *Pedro Pedreiro* fazem. A primeira conjura o gago através da repetição silábica, a segunda materializa o batuque do samba e *Pedro Pedreiro* faz presente, pela língua, um trem em movimento.

Esse efeito está ao longo de toda a canção, mas é ainda mais presente nos últimos versos:

Da esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem
[...]

²¹http://memoriasdaditadura.org.br/?gclid=Cj0KCQjwncT1BRDhARIsAOQF9LkZzQyKejfV3rt_7JNzv3yGaRv7-FQpvdFmk_u8a47FIh-y5AO1X1caAqhZEALw_wcB
<https://www.politize.com.br/ditadura-militar-no-brasil/>

*Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem*

Essa repetição produz o efeito de anúncio do trem, através do apito e, pelo poético, deparamo-nos com a presença desse trem. Esse efeito poético/prosódico se constrói pela repetição do verso *que já vem*, que ao se imbricar ao verso seguinte produz o efeito do som da engrenagem do trem. Esse encadeamento é uma das premissas fonéticas de Pike (2012), como mencionamos no capítulo anterior, em que os sons tendem a ser modificados pelo ambiente em que se encontram (ambiente é tudo que precede ou segue um som em questão). Desse modo, temos mais uma vez a prosódia mobilizando, pela metáfora, a possibilidade de sentidos outros.

Esse efeito se produz também na outra canção de Chico Buarque, que compõe o nosso material de leitura, *Joana Francesa*²² (1973), que já se inicia sendo cantada em francês, sendo que a língua portuguesa só aparece no quinto verso da primeira estrofe. Na sequência, os versos são intercalados pelos dois sistemas de língua.

*Tu ris, tu mens trop
Tu pleures, tu meurs trop
Tu as le tropique
Dans le sang et sur la peau
Geme de loucura e de torpor
Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda
Mata-me de rir/Fala-me de amor
Songes et mensonges
Sei de longe e sei de cor
Geme de prazer e de pavor
Já é madrugada
Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda [...]*

No início da canção, a distinção das duas línguas fica bem perceptível ao ouvinte, no entanto, no quinto e no sexto versos, que estão em língua portuguesa: */Geme de loucura e de torpor/Já é madrugada/*, há uma aproximação de ambos os sistemas, que, no verso seguinte – *Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda* – se consolida na forma de um imbricamento fonético, prosódico entre a língua francesa e a língua portuguesa.

²² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PviHj0R_g7Q. Acesso em 03/03/2019

Ao tomarmos o aspecto fonético para a análise, compreendemos que o imbricamento dessas línguas é viabilizado pelo modo como os /r/ são pronunciados. No francês os /r/ se dão através do fonema /x/. Já na língua portuguesa do Brasil os fonemas variam de acordo com as condições regionais e históricas de produção.

Nesta canção, o modo como a poema produz sentidos passa pelas condições de produção determinando o dizer. Segundo Orlandi (2012b, p. 30), [...] *as condições de produção incluem o contexto sócio histórico, ideológico.*

Em relação à canção *Joana Francesa*, seu compositor e intérprete, Chico Buarque²³, apresenta o sotaque do falar carioca, cujo /r/ é marcado pelo /x/ e pelo /ʃ/ em posição de coda de sílaba, ainda que se trata de uma produção/elaboração estética. Desse modo, o falar carioca do cantor se marca a partir da fala de seus pais, pela língua materna, como a primeira impressão acústica no cérebro.²⁴

Este efeito poético só é possível nessa composição, devido ao modo como o português carioca se diz no encadeamento fonético. O sentido se dá pela prosódia da língua, para além de sua estrutura linguística, mas também nela, como vemos nos seguintes versos:

[...] *Geme de loucura e de **torpor*** [...]
[...] *Mata-me de **rir***
*Fala-me de **amor***
Songes et mensonges
*Sei de longe e sei de **cor***
*Geme de **prazer** e de **pavor*** [...]

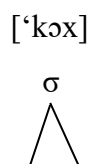
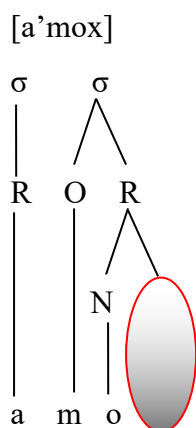
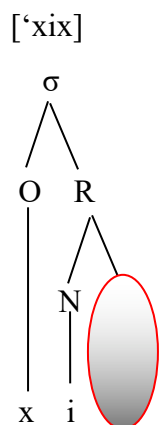
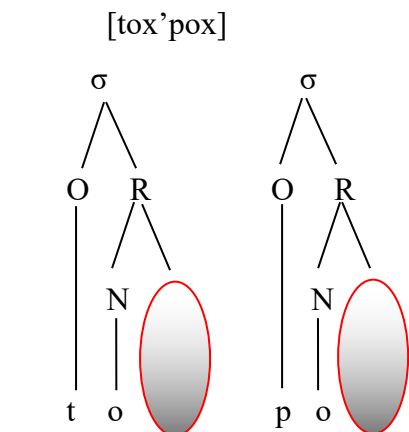
Os fonemas das palavras destacadas produzem o efeito poético, pois instauram um ritmo silábico, que nos faz transitar entre duas línguas distintas, e que, pela prosódia, essas línguas se confundem entre si, pelo/no arquifonema /R/, que se constitui por um conjunto de

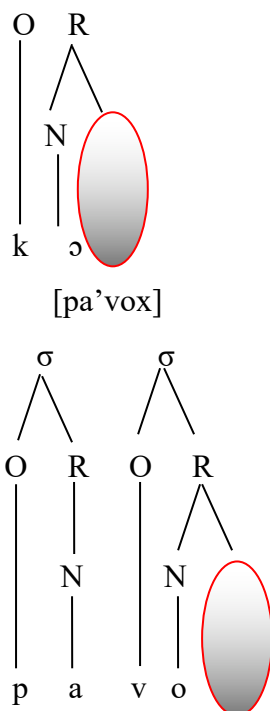
²³ Nasceu no Catete, bairro carioca, em 19 de junho de 1944, filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e de Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda. Morou em São Paulo até seus 9 anos e na Itália dos 9 aos 12 anos, devido a profissão de seu pai, que lecionou em Roma neste período. Quando retorna ao Brasil, novamente sua família se instala em São Paulo.

²⁴ Vemos no excerto de sua biografia, publicada no site oficial, escrita por Paula Grinover e Gabriela Garcia: Nessa época, já mostrava um grande interesse pela música. Além dos sambas tradicionais de Noel Rosa, Ismael Silva, Ataulfo Alves, também ouvia canções estrangeiras. Entre os seus preferidos estavam o belga Jacques Brel e os norte-americanos Elvis Presley e o grupo *The Platters*. Mas foi o disco *Chega de saudade*, de João Gilberto, que alterou definitivamente sua relação com a música. Ele o ouvia tão insistente e repetidamente que chegava a irritar os vizinhos. Nem mesmo sua irmã Miúcha, que mais tarde se casaria com João Gilberto, aguentava ouvir sempre o mesmo som. Seu sonho, na época, "era cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius de Moraes". (GRINOVER e GARCIA)

traços distintivos comuns a dois ou mais fonemas de uma língua, ele é a possibilidade de um fonema, ou seja, depende do ambiente fônico em que é realizado.

No nosso caso o efeito de sentido se dá, pois o /R/ é pronunciado em posição de coda silábica e faz emergir uma fricativa velar surda [x], que é uma característica da língua francesa:





Pelo efeito prosódico na língua, os sentidos lançam-se para além de sua estrutura, caso contrário, não seria possível o imbricamento prosódico que se dá na pronúncia, pelo fonema, pois se a poesia não é dita/pronunciada ou se a canção não é cantada não se é possível determinar os modos como se dão a pronúncia do *r*, isto só se consolida ao dizer. É aí que está o furo na estrutura, pois ela não dá conta de abarcar toda a possibilidade de sentido de que a língua é capaz.

Em se tratando da estrutura linguística, para compreender o funcionamento prosódico, nos versos da canção *Joana Francesa – Acorda, acorda, acorda, acorda, acord' accord/D'accord, d'accord, d'accord, d'accord, d'accord, d'accord, d'accord, d'accord* – os sentidos se dão pelo deslizamento metafórico proporcionado pelo jogo fonético e prosódico, em que, na linearidade da fala, ao ser pronunciado o verso da canção, uma sílaba funde-se e viabiliza a formação de outra palavra, e conseqüentemente, viabiliza também sentidos outros. *Acorda*, ao ser pronunciada repetidas vezes, transforma-se, pelo ritmo, em *d'accord*, que significa “de acordo ou algo afirmativo”, em francês. Não nos interessa a tradução literal, porque os sentidos se produzem entres as línguas que se fundem, fazendo emergir a poesia, pois, na canção, há uma fusão no contínuo da fala, de modo que o verso *Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda* pode também ser escutado como *D'accord, D'accord, D'accord...*

Pela fonologia, um dos tipos de ambientes que frequentemente modificam os sons das palavras são os sons vizinhos, tanto os que precedem quanto os que se seguem. É

justamente esse deslizamento prosódico da língua portuguesa para a língua francesa o que produz os efeitos de sentido de se estar entre ambas as línguas. Ao ouvir repetidamente a palavra do português *acorda*, o [a] no final se une ao [a] inicial, de modo a desconstruir a fronteira da sílaba, produzindo, pelo ritmo, outra fronteira, juntando o fim ao início entre si.

Através da transcrição fonética podemos visualizar como esse efeito se dá:

Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda
 [a'kɔxda'kɔxda'kɔxda'kɔxda]
D'accord, D'accord, D'accord...
 [da'kɔxda'kɔxda'kɔxd]

Partindo dos pressupostos teóricos apresentados, atestamos que a poesia é intrínseca/constitutiva à língua. O imbricamento entre o francês e o português, como podemos ver no verso acima, produz poesia, em que as fronteiras entre as palavras se esvaem na enunciação e acontece o imbricamento também prosódico. Os pés que determinam a proeminência do português e do francês passam a funcionar nessa mistura e na transcrição fonética o acento marcado pelo diacrítico, materializa tanto o pé troqueu quanto o iambo, em um mesmo lugar, no mesmo posicionamento, destacado em negrito na transcrição abaixo, de modo que já não se sabe mais se afinal é português ou francês:

Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda
 [a'kɔxda'**kɔxda**'kɔxda'kɔxda]
 (* .) (* .) (* .) (* .)
D'accord, D'accord, D'accord...
 [da'**kɔxda**'kɔxda'kɔxd]
 (* .) (* .) (* .)

Pela fonologia, atribuímos esse efeito de sentido ao princípio do contorno obrigatório (PCO), que impede sequências adjacentes de unidades semelhantes nas representações fonológicas. Desse modo, se dois segmentos iguais ocorrem em sequência, eles se tornam apenas um, mas mantém-se a unidade temporal de ambos os segmentos. Como podemos ver acima, em que *acorda, acorda, acorda* torna-se *D'accord, D'accord, D'accord...* Do mesmo modo que *acorda* começa com [a] e termina com [a], *D'accord* começa com [d] e termina com [d] e no fio linguístico as fronteiras se esvaem.

Pelos versos acima, descritos foneticamente, podemos perceber que os versos, em francês e em português, constituem-se como sequência um do outro e que inclusive a sílaba tônica, marcada pelo diacrítico, é a mesma /'kɔx/. Uma das características fundamentais da

prosódia é a acentuação, inclusive é o que caracteriza o ritmo das línguas, como vemos anteriormente. O deslizamento metafórico se dá nestes versos não só pelo fonema /x/ carioca/francês, mas também pela tonicidade que dá à língua o ritmo, neste caso, em sendo na mesma sílaba, temos o imbricamento produzindo o efeito poético.

No verso *O mar, marée, bateau* temos o mesmo funcionamento fonético/prosódico produzindo efeitos de sentido, em que *marée* se liga a *bateau* – termos em francês, pela fonética, forma um termo outro em português – *m’arreatô*. Em francês a pronúncia se dá como [ma’xe] e [ba’to], no fluxo prosódico, os sons das palavras em francês produzem sentido também na língua portuguesa como em *O mar m’arreatou*.

Esse efeito de sentido produz-se no verso da canção, em que as palavras vão se unindo e as fronteiras desaparecendo, nesse caso a junção se dá pela ressilabificação, em que coda e onset se agregam. É pela prosódia que temos o jogo poético entre as duas línguas, fazendo com que o fonema produza sentidos.

A *Quilombo*²⁵ (1973), composição de Aldir Blanc e João Bosco, produz sentidos fundamentalmente pelo ritmo. A canção se dá a partir de uma narrativa da rotina do trabalho escravo, cujos sentidos se produzem pelo ritmo afro funcionando na canção e, também por um padrão de repetição ou da letra da canção ou do ritmo. Esse padrão, que acontece também em Joana Francesa é definido como ostinato: “O ostinato é um termo que designa determinado padrão recorrente em uma obra musical, contribuindo com a consolidação da métrica e se estabelecendo sobre o pulso constante.” (MARCONDES, 2020)²⁶ Esse efeito melódico reforça os sentidos da rotina do trabalho escravo, pois há na construção da canção a repetição, a monotonia da rotina que é materializada poeticamente por esse efeito do ostinato.

A canção não apresenta conectivos em sua composição e se constrói com substantivos, verbos e determinantes: *a, o, as, os*. Somente ao final da canção é que aparece uma ou outra preposição, mas a canção se estrutura na maior parte do tempo assim:

Cama arruma a cama arruma a cama
Cama arruma a cama arruma a cama
Cana apanha a cana apanha a cana
Cana apanha a cana apanha a cana
Trama arruma a trama arruma a trama
Trama arruma a trama arruma a trama
Tranca arromba a tranca arromba a tranca
Tranca arromba a tranca arromba a tranca

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eVsoWact770>. Acesso em 20 de mar. de 2020

²⁶ Disponível em: <https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-ostinato>. Acesso em 11 de set. de 2020.

*Zanga atíça a zanga atíça a zanga
Zanga atíça a zanga atíça a zanga
Fogo ateia o fogo ateia o fogo*

No entanto esse funcionamento não interfere na compreensão do texto cantado, pelo contrário, essa construção linguística contribui para a produção de sentidos. Em uma primeira instância de análise, ao olharmos para a composição sem considerar a música cantada, temos funcionando um recurso linguístico que é gramaticalmente denominado como topicalização²⁷, que se caracteriza por trazer para o início da frase/verso o que se deseja destacar. Esse efeito fica bem marcado ao olharmos para a letra escrita, entretanto, nosso propósito neste trabalho se dá a partir dos efeitos de sentido produzidos pela prosódia, através do fonema da canção sendo cantada, em que temos o imbricamento de língua e música, e por esse aspecto, essa característica que é visualmente bem marcada na letra da canção se esvai, pois a repetição dos versos faz com que esse efeito de topicalização desapareça:

*Cama arruma a cama arruma a cama
Cama arruma a cama arruma a cama
Cana apanha a cana apanha a cana
Cana apanha a cana apanha a cana
Trama arruma a trama arruma a trama
Trama arruma a trama arruma a trama*

A canção produz pelo ritmo, um *loop* e há um encadeamento de um termo ao outro que une o ritmo da canção e o ritmo da língua, propiciando o efeito de sentido da rotina de um trabalho escravo. Outro aspecto que agrega a esse efeito de sentido é o fato da canção não se dividir em estrofes, o que produz o efeito de um contínuo no tempo, ritmo, letra, que fortalece essa experiência de *loop*, fazendo funcionar o efeito de rotina produzido na canção, atestando mais uma vez o funcionamento do ostinato na produção de sentidos.

Podemos perceber nessa canção o funcionamento do ritmo, que Gumbrecht (2015) descreve na situação vivida por ele na fila do aeroporto, em que o ritmo se dá em um espaço/tempo. Nesta canção o tempo se marca pelo ritmo, através da língua, em que na estrutura da canção não podemos perceber um fim, é como se se instaurasse um ciclo infinito, o *loop* do qual nos referimos, de uma rotina dura.

²⁷ Operação linguística por meio da qual se desloca um elemento da frase para a posição inicial, passando esse a funcionar como tópico ou tema, como em “Este tipo de tênis eu não uso”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=laeR8>. Acesso em 19 de mar. de 2020.

Os sentidos de escravidão são reiterados na canção nas marcas de oralidade, a linguagem em sua informalidade reforça ainda mais o ritmo afro funcionando na canção, pois a tonicidade das sílabas marca o tempo da canção.

*Os escravo do sinhô
É preciso se cuidá
Cum ataque do invasô
Garra prá luta
Fossa pá cavá
Lenha pá acendê
Ramo pá cortá
Fio pá tecê
Arco pá fazê
Pedra pá jogá
Faca pá amolá
Água pá fervê*

Essa marca da tonicidade se materializa nesta parte da canção, pois as palavras estão acentuadas. Temos um apagamento da língua em seu aspecto formal, ao passo que o *r* que aparece no final do verbo, marcando o modo infinitivo, é substituído pelos acentos nas vogais, fazendo funcionar a língua em seu aspecto informal.

Esse efeito de mudança na tonicidade nas sílabas produz também um efeito de mudança de categoria gramatical de substantivo para verbo. Essa mudança se dá pela prosódia na medida em que ao deixar de dizer “cama” e dizer “camá”, “cana”, e dizer “caná”, “trama”, e dizer “tramá”, “zanga”, e dizer “zangá”, temos a alteração do substantivo para o verbo. Essa compreensão é possível pois na variação popular da língua portuguesa o /r/ em posição de coda, característico do modo verbal do infinitivo é suprimido, *tramar* se torna *tramá* como mencionamos e que veremos em funcionamento na análise da canção 1406. Esse efeito prosódico e metafórico da língua reforça os sentidos do trabalho escravo, pois os verbos se definem por ser ação.

Um outro aspecto que podemos observar em funcionamento na canção que se dá em virtude dos verbos é que na primeira parte da canção que é constituída por uma melodia de suspense, que provoca uma atmosfera de tensão, todos os verbos iniciam-se com o fonema /a/:

*Cama **arruma** a cama **arruma** a cama
Cama **arruma** a cama **arruma** a cama
Cana **apanha** a cana **apanha** a cana
Cana **apanha** a cana **apanha** a cana*

*Trama **arruma** a trama **arruma** a trama*
*Trama **arruma** a trama **arruma** a trama*
*Tranca **arromba** a tranca **arromba** a tranca*
*Tranca **arromba** a tranca **arromba** a tranca*
*Zanga **atiça** a zanga **atiça** a zanga*
*Zanga **atiça** a zanga **atiça** a zanga*

Podemos observar uma cadeia significativa, em um crescente de sentidos mais brandos dos afazeres domésticos, como *arruma*, *apanha*, para sentidos que vão se tornando mais agressivos como, *arromba*, *atiça*, *ateia*, *afia*. Esses sentidos vão compreendendo a lida do trabalho escravo desde a casa grande, até a lavoura. Os verbos iniciados com a sonoridade do /a/ no modo verbal do imperativo, imbricados a uma melodia de tensão, reforçam mais uma vez os efeitos de sentidos que significam a escravidão, o trabalho duro dos escravos, a miséria humana.

Desde o início da canção os efeitos da escravidão vão se materializando prosodicamente, pois o cantor marca a tonicidade das palavras na última sílaba, cujo efeito poético é materializado na/pela prosódia e aí, então, já insere um ritmo afro marcado pela língua desde o primeiro verso da canção:

cama - [ka. 'ma]
arruma - [a.xu. 'ma]
cana - [ka. 'na]
apanha - [a.pã. 'Na]

Os sentidos para o trabalho escravo se dão na canção prosodicamente, também pela interjeição *Êh!* que é cantada ao início de cada verso:

Êh! Cama arruma a cama arruma a cama
Êh! Cana apanha a cana apanha a cana

No entanto esse funcionamento só se dá na interpretação do cantor, pois na letra da canção em si, esse *Êh!* não aparece. O efeito produzido é de uma advertência ou de estímulo agressivo ao trabalho, como se faz na lida com animais em fazendas, ao tocar o gado.

Por esses aspectos, podemos perceber o modo como o efeito poético se produz nesta canção pela prosódia, pois a língua em sua capacidade plástica permite que novos sentidos emerjam a partir de mudanças prosódicas. Por exemplo, na tonicidade das sílabas, ao trocar a

sílabo tônica em uma palavra seu sentido pode deslizar para outro, movimentando a significação pela metáfora, como podemos ver nos exemplos acima.

As canções *Pedro Pedreiro*, *Quilombo* e, mais a frente, *Custa Nada Sonhar* fazem funcionar, pelo ritmo da língua, o que Gumbrecht (2015) denomina como efeito de conjurar. As canções ao serem cantadas produzem uma atmosfera que joga com o tempo, e aqui funciona o Kairós e o Chronos, pois é como se houvesse um deslocamento de tempo/espço, através dos sentidos que o poético produz na/pelas canções.

É importante dizer que voluntariamente ou involuntariamente há uma ativação que não depende da vontade do sujeito, no momento que alguém está recitando um poema. Por exemplo, se eu recitar um poema em alemão e se vocês não conhecem alemão ou inglês, não vão produzir imagens mentais. Se souberem a tradução vão produzir imagens necessariamente, mas independentemente do conteúdo, a recitação de um poema está produzindo sentido em vocês. O poema produz uma atmosfera, produz uma certa tonalidade, um certo tônus e o importante é que isto é involuntário. Você pode odiar aquela palestra, mas se alguém, neste caso eu, estiver recitando um poema, estiver recitando um texto, isto vai ativar uma reação desse sentido, uma reação quase atmosférica e neste sentido até sem saber o conteúdo o efeito do soneto de Shakespeare é bem diferente do efeito, da atmosfera, da reação da maneira que vocês reagem ao poema de Gottfried Benn e logo mais tarde vou ler os dois poemas também bem diferente. Todo mundo sabe o efeito de um poema de João Cabral nesse sentido bem diferente de um Caetano Veloso, se transcende. Não é uma questão de melhor ou pior, mas existe aquela diferença. (GUMBRECHT, 2015)

Indo ao encontro do que Gumbrecht (2014) nos apresenta, e do modo como as canções *Pedro Pedreiro* e *Quilombo* produzem sentido, tomamos para análise neste momento, a canção *Custa Nada Sonhar*²⁸ (1993) de Itamar Assumpção e Paulo Leminski, interpretada por Itamar Assumpção e As Orquídeas do Brasil, pois os efeitos de sentido estabelecem essa *atmosfera* que é definida por Gumbrecht (2015) e produz pelo ritmo, pela prosódia, um mundo particular.

Essas três canções, *Pedro Pedreiro*, *Quilombo* e *Custa Nada Sonhar* mobilizam os sentidos dessa atmosfera, viabilizada no/pelo ritmo da língua como prosódia. Nessas canções podemos perceber o funcionamento do tempo Kairós, que faz com que haja, pela poesia, um deslocamento no tempo, como se fossemos transportados (*Kairós*) através do ritmo e da melodia que a canção produz através de um tempo *Chronológico*, que é o tempo de execução da língua e da melodia.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHCGFCfHR8>. Acesso em 20/03/2020

Custa Nada Sonhar (1993) inicia-se com uma melodia e um ritmo que, de antemão, nos insere em uma atmosfera romântica. Podemos ouvir um violão dedilhado, o som de uma flauta, que nos insere em uma atmosfera bucólica, referindo ao pré-construído, aos sentidos imaginários, sobre homenagens românticas. Esses sentidos de atmosfera romântica funcionam a partir da articulação língua e melodia, como podemos ver nos seguintes versos:

*Vem, ó, minha amada, vem, me dê a mão
Que vamos sair por aí (...)*

O segundo verso apresentado não está completo, justamente porque nesse momento produz-se uma ruptura em relação aos sentidos que vem se construindo, causando estranhamento no ouvinte. Na metade do segundo verso, sentidos outros passam a produzir efeito na canção e nesse ponto temos a paráfrase e a polissemia funcionando.

Para compreendermos esse efeito, lançamos mão dos seguintes versos:

*Que vamos sair por aí pra ver os preços
Vamos ver se o do queijo ainda é o mesmo
Que vimos ontem, quando te roubei um beijo
Entre um reajuste e um ágio
Eu atacado, você, varejo
Entre um reajuste e um ágio
Eu atacado, você, varejo*

Nos versos iniciais, a melodia funciona desde a sua introdução produzindo o efeito de canção romântica, considerando as marcas de um acompanhamento dedilhado no violão. Todavia, a poesia produz outros sentidos, jogando com essa melodia e indo para outra direção. Temos a paráfrase funcionando pela melodia, em que os sentidos que significam o romantismo do primeiro verso são esteticamente cortados no segundo verso. A partir da metade do segundo verso, os sentidos se deslocam e passam a fazer efeito na/pela polissemia, uma vez que sentidos outros entram em jogo. Aqui já não funciona os sentidos de romantismo, mas entra em jogo o imaginário sobre o dinheiro, os preços, a rotina de ir ao mercado. Esses sentidos rompem com a cena romântica que vinha se construindo na canção. Esses novos sentidos que destoam do início romântico da canção, além de produzirem o efeito de ruptura, pela metáfora, se dão pela prosódia, e de que modo?

A partir do terceiro verso da canção temos um jogo prosódico em funcionamento pelo imbricamento de uma palavra na outra do mesmo modo que ocorre nas canções 3 e 5:

Vamos ver se o do queijo ainda é o mesmo

Durante o canto, o cantor prolonga a conjunção condicional *se*, e no contínuo da canção, *se* junta ao artigo *o* logo a frente e então deixam de ser conjunção e artigo e passam a ser o substantivo *se + o* ['sio] = *cio*. A partir daí, outros sentidos entram em cena, e na canção já não funciona mais aquela atmosfera romântica, pois o substantivo *cio* faz com que os sentidos deslizem para um outro campo semântico. Aqui passa a funcionar a cadeia significante que produz efeitos de sentido que nos remetem ao sexo, como pode ser percebido nos versos seguintes:

Entre um reajuste e um ágio
Eu atacado, você, varejo
Entre um reajuste e um ágio
Eu atacado, você, varejo
[...]
Te levarei para ver como tudo foi remarcado
Desde que nossos corações bateram juntos ao pagar o supermercado
Ao pôr-do-sol, você me dirá: "olha, meu amor, como tudo sobe"

Atacado e varejo jogam com a categorização de supermercados, e, ao mesmo tempo, jogam com a sensualidade também, produzindo sentidos pela metáfora, fazendo deslizar do sentido de *consumo* para o efeito de desejo sexual, como vemos a seguir:

Eu atacado, você, varejo

Como vemos, *atacado* na formulação deixa de estar substantivado, para adjetivar um desejo sexual, como no caso de *varejo*, ao deslizar para os sentidos de escolha. Esse efeito de sentido se dá porque na história de nossa sociedade e convivência, há um pré-construído discursivo de que os homens tendem a ter mais parceiras e maior desejo, possuindo um número maior de relacionamentos ao longo da vida. Por isso *atacado*, ao passo que a mulher, que tende a escolher mais seus relacionamentos, sendo mais seletiva, possui uma quantidade menor de relacionamentos, por isso, *varejo*.

Os versos da canção articulam os sentidos que se inscrevem na história sobre o desejo masculino e feminino, bem como, faz jogo com a categoria do mercado *atacado x varejo*. Inclusive há um ditado popular que colabora para os efeitos de sentido desta canção, que é quando alguém diz que *está fora de mercado* ao entrar em um relacionamento sério. Um outro

funcionamento que podemos perceber para o termo *varejo* pode ser também o do verbo *varejar* na primeira pessoa do presente do indicativo, no sentido de “fustigar com a vara”, o que faz significar novamente sentidos de ordem do desejo sexual: Eu, atacado, você varejo, pode significar através de uma possível anástrofe: *Eu, atacado, varejo você, te cutuco com a vara*, etc.

Esses sentidos se produzem da mesma maneira na segunda estrofe, em que temos uma atmosfera romântica no primeiro verso e até metade do segundo, em que mais uma vez o verso rompe com a esfera romântica. Essa ruptura se dá quando o cantor/sujeito menciona o supermercado e no terceiro verso novamente os sentidos sexuais vão produzindo efeitos lateralmente:

*Te levarei para ver como tudo foi remarcado
Desde que nossos corações bateram juntos ao pagar o supermercado
Ao pôr-do-sol, você me dirá: "olha, meu amor, como tudo sobe"
[...]*

No terceiro verso da estrofe, a produção de sentido em torno dos aspectos sexuais se dá de forma mais veemente, pois há na canção a inserção de vozes femininas e interjeições de entusiasmo e espanto que produzem sentidos pela articulação entre a língua e a melodia.

As vozes femininas se fazem presentes no verso da canção – *olha, meu amor, como tudo sobe* – de modo que a metáfora faz com que outros sentidos funcionem para a formulação *como tudo sobe*, pois, a partir das condições de produção do verso, os efeitos de sentidos fálicos passam a significar.

Como Orlandi (2012b) afirma, para que a palavra faça sentido, é necessário que já tenha sentido de antemão, podemos ver a memória discursiva produzindo efeitos, assim como a metáfora que joga com todas essas possibilidades.

Consideramos o poético significando-se pelo ritmo, fonema, pela prosódia, como na canção 1406 (1996), dos Mamonas Assassinas, cujo funcionamento se assemelha ao da *Joana Francesa* (1973), pois os fonemas das línguas diferentes produzem prosódias distintas, fazendo emergir diferentes sentidos. A língua, como sabemos, funciona para além da norma, atestando a sua plasticidade e a possibilidade de deslizos dos fonemas.

Para Análise de Discurso, os sentidos se inscrevem na história para que então se produzam. Partindo desse pressuposto, consideramos a canção 1406²⁹, que, como já

²⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hsD4tz_vNOM. Acesso em 20 de Jul. 2020

mencionamos, faz referência ao número de telefone de um canal de televidas, que passava em algumas emissoras, na década de 90.

Os sentidos na canção se constroem a partir do convencimento à compra de produtos supérfluos, logo, jogam com a ironia, diante das condições mínimas de existência:

*Mas a pior de todas é minha mulher
Tudo o que ela olha a desgraçada quer
Televisão, microondas, micro system/Microscópio, limpa-vidro, limpa-chifre, e
Facas Ginsu [...]*

Os versos acima mostram os produtos supérfluos que marcam esse apelo ao consumo. Pela Análise de Discurso, o efeito do discurso irônico funciona pelos processos de paráfrase e polissemia em que há a repetição de sentidos pré-determinados, que se significam na/pela história. Através dessa repetição, temos a instauração de um outro sentido, que desliza então para a polissemia, pois outros diferentes sentidos se instalam, a partir de sentidos já estabelecidos.

Nas palavras de Orlandi (2012a, p. 26 e 33),

Ao consideramos a ironia como tipo de discurso, negamos que ela seja um desvio: ela é o próprio lugar do estabelecimento de um processo de significação que chamamos de irônico.

Esse lugar incorpora a menção ecoica que mostra, com sua forma própria e específica a relação entre o mesmo e o diferente, o fixado e o possível [...].

A ironia pergunta pela linguagem. E faz isso a partir da própria linguagem. Atua nos seus limites. Atenta contra sua integridade, ou seja, contra seu próprio instituído. Dessa forma, podemos tomar a autodestruição da linguagem como funcional, como parte dela. Sem isso a linguagem estacionaria, não diria mais nada.

Como a autora nos aponta, a ironia atua nos limites da linguagem, a ironia está na língua, funciona nela. Quando Orlandi afirma sobre os limites, é justamente sobre os extremos que ela está falando. Por exemplo, sobre o imaginário do que seja *correto* ou *incorreto*, ou mesmo o extremo da compreensão literal, etc. A ironia se situa nessa linha tênue do limite e da transgressão, propiciando novos sentidos. A canção 10 faz funcionar a ironia a partir de sentidos pré-estabelecidos sobre a sociedade de consumo, cujas condições de produção da época reverberam sentidos para a canção.

1406 foi composta em 1996, cujos sentidos circulavam e produziam efeitos, ao se inscreverem às condições de produção, em contexto histórico/político muito significativo para o Brasil. Em 1996, em termos econômicos no Brasil, o Plano Real completava dois anos e o

brasileiro começava a experimentar a estabilidade econômica e um maior poder de compra. Isso, após termos passado por um período de mudanças constantes de moeda, inflação descontrolada o que marcava uma forte instabilidade:

No início daquela década, o Brasil vivia um cenário econômico de superinflação. Por atingir valores altos, a inflação chegou a ser apelidada de “dragão” e atingiu seu ápice em 1993, com 2700%, segundo números do IGP-DI (índice de preços da FGV). A variação nos preços tornou famosa a máquina de remarcar preços, que etiquetava os produtos com novos valores mais de uma vez por dia, em algumas ocasiões (MORAES, 2014, n.p.)

Esse contexto histórico é materializado pela poesia na canção *1406* através da ironia, que é tecida entre as necessidades básicas de consumo e o que é considerado supérfluo, exagerado, como podemos ver nos versos:

*Você não sabe como parte um coração
Ver seu filhinho chorando querendo ter um avião*

A ironia nessa canção se dá pela hipérbole, pelo exagero. Na formulação, *Ver seu filhinho chorando querendo ter um avião*, o choro diz de um desejo, no entanto, um desejo capitalizado em um objeto de consumo extremamente caro, para a classe média, o desejo de ter um avião. Consideramos que, para uma criança chorar, com o objetivo de ganhar um avião, significa que já tem o necessário, nada lhe falta, o que é raro em nossa sociedade, razão pela qual chorar por um avião se torna exagero. O mesmo acontece nos versos:

*Você não sabe como é frustrante
Ver sua filhinha chorando por um colar de diamantes
Você não sabe como eu fico chateado
Ver meu cachorro babando por um carro importado*

O desejo da filha pelo colar de diamantes, assim como o do cachorro pelo carro importado são formulações que produzem o funcionamento da hipérbole, em que os desejos se configuram em um objeto de consumo excessivamente caro. A ironia se significa no limite, como nos aponta Orlandi (2012a), entre o bem que faz falta para a sociedade e o bem que se constitui exagero, até porque não combina o cidadão ter falta em casa, passar necessidades, e comprar um avião. A canção tece uma crítica à sociedade de consumo e ironiza o desejo de ascensão da classe média:

*Eu queria um apartamento no Guarujá
 Mas o melhor que consegui foi um barraco em Itaquá
 [...] Money
 Que é good nós num have
 Se nós havasse nós num tava aqui playando
 Mas nós precisa de worká*

A ironia se significa também pela prosódia, através da articulação de dois sistemas linguísticos, o da língua portuguesa e o da língua inglesa. Na canção 1406 podemos ver como a língua inglesa produz sentidos, que não é pela tradução, mas sim pelo modo como os sentidos para a língua inglesa significam a partir da memória do português.

A canção foca uma variedade linguística do português que se inscreve na história como uma variação estigmatizada, como uma variação sub-standard³⁰. Ou seja, trata-se de um falar que significa as classes pobres, de pouca escolaridade ou caipiras. As marcas aparecem no que definimos como ditongação³¹. Pela ditongação o pronome *nós* ao ser pronunciado se torna *nois*, há o acréscimo da semivogal *i* ao lado da vogal *o* no pronome, esse acréscimo produz um ditongo, o que explica o fenômeno.

Na canção, esse efeito é prosódico, pois no verso o pronome atende às regras do português padrão, mas no canto, foneticamente temos [‘nɔJs]. Em alguns momentos do refrão podemos ouvir também [‘nɔJ]:

Que é good nós num have
 [‘ki ‘E ‘gudLi ‘nɔJs ‘num ‘xavi]
 [‘ki ‘E ‘gudLi ‘nɔJ ‘num ‘xavi]

Um outro funcionamento que podemos perceber nos versos dessa canção é a junção da língua inglesa à variação estigmatizada da língua portuguesa, por exemplo:

Se nós havasse nós num tava aqui playando

³⁰ [...] Encontramos, em compensação, uma séria diferença entre o português falado pela parte mais escolarizada da população (que, não por acaso, é também a parte mais rica ou menos pobre) e pela parte menos escolarizada. É o fenômeno que os linguistas chamam de variação diastrática (etimologicamente: o tipo de variação que se encontra quando se comparam diferentes estratos de uma população). Referida às vezes como “português subpadrão” ou português sub-standard [...] (ILARI e BASSO, 2006, p. 175)

³¹ A ditongação é definida pela sociolinguística como um metaplasmo de acréscimo, segundo Coutinho (1976) metaplasmos são as modificações fonéticas que os vocábulos sofreram ao longo da sua evolução. Essas modificações podem ser de quatro espécies [...] Assim sendo, dividem-se os metaplasmos em, a) metaplasmo por permuta; b) metaplasmo por aumento; c) metaplasmo por subtração; d) metaplasmo por transposição.

Havasse é do verbo *to have*, do inglês, com a desinência verbal característica do presente do subjuntivo no português. Desse modo, a tradução de *to have*, no tempo verbal presente do subjuntivo, em português, ficaria *tivesse*, o que explica a formação morfológica do verbo *havasse* [xevase]. (Havássemos...távamos...)?

O mesmo acontece com *playando*, neste caso o imbricamento se dá com a desinência verbal de gerúndio *to play + ando*: *playando* [plejãdu]

Em worká temos também o imbricamento do inglês com o português, dessa vez com desinência verbal de infinitivo, acrescido das marcas de oralidade, que nos situam nessa variedade estigmatizada da qual estamos falando, uma vez que no português do Brasil, muitas vezes o /r/ em posição de coda é suprimido. Por exemplo, o verbo trabalhar pode ser pronunciado na oralidade sem o /r/ final ao invés de ser dito [traba'lar] é dito [traba'la] o que faz emergir os sentidos para worká.

Temos em funcionamento a língua inglesa e a língua portuguesa, na estrutura sintática da língua portuguesa. Essa articulação produz efeitos de ironia para a língua inglesa, já que a variedade linguística do português brasileiro em jogo com o inglês é historicamente malvista, rebaixada, estigmatizada.

Dessa maneira, podemos ver a ironia da canção através da crítica à sociedade de consumo e, também pela adoção da língua inglesa colocada como objeto nada idealizado, visto estar colocada em uma relação de flexão e combinação com o português marginalizado, popular. O imaginário social, nessa canção, produz um rebaixamento da língua inglesa à condição do português popular. Com isso, a canção produz uma crítica também à classe média, colocando o inglês no lugar de desejo de consumo, como podemos ver nos versos:

*Mas a pior de todas é minha mulher
Tudo o que ela olha a desgraçada quer
Ambervision, frigi-diet, celular, master-line
Camisinha, camisola e kamikaze*

O que podemos perceber é que a língua é a possibilidade de sentidos em sua forma, em sua materialidade e se dá nas/pelas relações de metáfora, como propõe Pêcheux (1990a) e Mariani (2007). Nesse mesmo entendimento, Almeida (2011, p. 105) afirma que: “[...] o efeito metafórico enquanto propriedade da língua produz sentidos à medida que um dizer significa-se como deslizamento do outro numa relação com a memória discursiva.”

O imbricamento dessas línguas, pelo poético, produz ainda um outro funcionamento, visto que a memória da língua determina sentidos para o inglês dentro do espaço da nossa

língua. Assim, os efeitos de sentido se dão a partir do trabalho da memória da língua, conforme Payer (2016), como no dito popular: *dinheiro que é bom, nós não temos* (popularmente dizendo, a concordância verbal seria: *dinheiro que é bom nós não tem*).

A composição joga com os sentidos pré-existentes para produzir o novo, *Money que é good nós num have*. A memória da língua produz efeitos de sentido a partir do modo como a língua inglesa no refrão é significada pela memória da língua portuguesa que se instaura no interdiscurso desse dito popular, uma vez que retoma, pela sonoridade, pelo ritmo, sentidos que inscrevem na história.

Nesse ponto, consideramos a prosódia atravessada pela memória de um ditado popular, que tem ritmo, que tem uma prosódia pré-estabelecida. Os sentidos se dão na relação parafrástica de repetição rítmica/prosódica do verso, por exemplo:

*Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura.
Casa de pedreiro, espeto de pau.
Sol e chuva, casamento de viúva.*

Dentre tantos outros, *Money que é good, nós num have*, além da sonoridade do verso, faz emergir a memória discursiva, visto que os sentidos se dão também pela memória da língua, e pelo ritmo do provérbio, conforme materializado na canção:

*É como aquele ditado que já dizia
Pau que nasce torto mija fora da bacia
Money/Que é good nós num have/*

Desse modo, tomamos para análise as canções *Roela do Eno*, *Depois da Uma* e *Libera o Toim* pensando os sentidos através das relações de metáfora que propiciam outros sentidos, que atestam o equívoco da língua, que tropeça/claúdica entre os significantes e a história. Dessa maneira, a memória discursiva funciona na produção de sentidos, pois não inauguramos sentidos, eles se inscrevem na história e produzem efeitos a partir das condições de produção de cada canção.

As três canções funcionam através de uma narrativa em que, ao longo da canção, há a descrição de uma determinada situação. As três canções mobilizam sentidos que jogam com o humor, com a capacidade metafórica da língua de produzir sentidos a partir da memória discursiva. Os versos mobilizam o humor, que se dá a partir do deslizamento metafórico na canção.

A canção *Roela do Eno*³² conta a história de um personagem chamado Eno, que por acaso perde um objeto de valor, que é uma roela. O refrão da canção é construído a partir da repetição da formulação: *Quem tá com a roela do Eno*.

O termo *roela* na canção não produz sentido a partir do seu pré-construído ao longo da história, enquanto um objeto que atarraxa a um parafuso ou algo que seja de utilidade em um motor ou construção. Roela na canção tem o sentido de ânus, pois na repetição do verso no refrão, roela passa significar essa região do corpo, o que produz toda a graça.

Como Orlandi (2004) nos diz, os sentidos são muitos, mas não podem ser quaisquer um, assim, é o formato da peça *roela* que propicia o deslizamento de sentido, em funcionamento na canção. Esse efeito é reiterado pela continuidade do verso e pelo imbricamento de uma palavra na outra, como já vimos em outras canções, pois o verso, no contínuo da fala, ficaria: *quem tá com a roela doeno*.

Esse efeito se dá em virtude da junção da preposição *do* ao substantivo *Eno* acrescido por marcas de variação informal da língua portuguesa, que são prosodicamente marcadas nesta canção. O gerúndio do verbo *doer* é muitas vezes pronunciado, com a supressão do *d* então ao invés de se dizer *doendo* é comum escutar *doeno*, na linguagem informal. Essa característica da variação informal da língua portuguesa é materializada pelo poético na canção *quem tá com a roela do Eno*. A prosódia produz sentidos a partir do imbricamento de um termo no outro no contínuo da fala e pela inscrição histórica da variedade informal da língua portuguesa, que suprime o *d* no modo verbal do gerúndio.

Na *Libera o Toim*³³ (2003), interpretada pelo grupo Arriba Saia, os sentidos, que seguem na mesma direção da canção *Roela do Eno*, significam a partir do termo polissêmico *Toim*, que, pela narrativa cantada, seria um personagem assim como o *Eno*.

Na canção em questão os sentidos se dão a partir de uma ruptura na narrativa que vem sendo cantada:

Sequestraram o Toim
Sequestraram o Toim
O Toim é meu amigo
Eu vou pagar o resgate
Eu vou pagar o resgate
Do seu Toim querido...
Eu não quero polícia pelo meio
Que os homi é perigoso
E se matar o Toim

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IrdapLlaXgQ>. Acesso em 20/03/2020

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FuHq5pZJT50>. Acesso em 20/30/2020

E se matar o Toim
Não vou comer gostoso...(2x)
Libera o Toim que eu te dou dez conto...(4x)

Os sentidos se constroem a partir do modo como as palavras, pela memória discursiva, passam a fazer efeito através da conotação sexual. É pelos deslizamentos de sentidos, através da metáfora que essa canção produz sentidos, uma vez que no verso: *Não vou comer gostoso...(2x)* há um rompimento com a narrativa. Esse rompimento se inscreve pelo verbo *comer*, que não significa a ingestão de alimento. *Comer* desliza-se para os sentidos de performance sexual, enquanto sujeito ativo no ato. Esse dizer se inscreve na história a partir dos sentidos de antropofagia que significam, desde a mitologia grega,³⁴ até o movimento literário do Modernismo³⁵, o verbo comer como digerir/possuir o outro. Desse modo, os sentidos se inscrevem na história e produzem efeitos pela memória discursiva, em que *comer* significa também na/pela polissemia.

No verso em questão o verbo *comer*, que significa a partir de sentidos sexuais, rompe com a narrativa, instalando sentidos outros para o nome *Toim*, que deixa de se significar como nome próprio e passa a significar também como *ânus*. Esses sentidos passam pelas significações que são materializadas no verbo *liberar*, que, no verso: *Libera o Toim que eu te dou dez conto...(4x)*, produz sentidos de prisão, repressão, de ocultação. Quando se pede para liberar algo, pressupomos que algo esteja preso, proibido. Ao se dizer *libera o Toim*, temos funcionando, justamente, os sentidos de restrição, que diz respeito ao *Toim*, ou ao ânus, como mencionado acima.

Nessa canção há um jogo de sentidos que se inscreve na/pela sonoridade da palavra *Toim* e do ritmo da canção. Ao considerarmos a canção cantada junto à melodia, uma cena

³⁴ Antropofagia, em sua etimologia, origina-se do grego anthropophâgus, anthropos, *homem* e phagein, *comer*. Um exemplo da antropofagia se dá na Odisséia quando Ulisses chega na terra dos Ciclopes e mais adiante se depara com o monstro devorando dois dos seus companheiros:

Apanhou dois de uma só vez e atirou-os por terra, como se fossem dois cachorrinhos; os miolos esparramaram-se pelo chão e molharam a terra; depois retalhou-os membro a membro e preparou a ceia.

Comeu-os, como o leão criado na montanha, sem entranhas, nem carnes nem os medulosos ossos.[...] Depois do ciclope ter abarrotado sua volumosa pança com aquela carne humana. (HOMERO, 1974, p. 127-141)

³⁵ O Manifesto Antropofágico, inaugurado em 1928 por Oswald de Andrade, a propósito do lançamento da Revista Antropofagia, se propunha a *devorar* a cultura e as técnicas do outro/importadas e provocar sua reelaboração com autonomia, transformando o produto importado em exportável. Buscava a importação de novidades europeias, com objetivo de consumir o que fosse melhor do outro, para incorporar à nossa realidade brasileira.

O nome do manifesto recuperava a crença indígena: os índios antropófagos comiam o inimigo, supondo que assim estavam assimilando suas qualidades. <<https://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-no-seculo-20/modernismo/manifesto-antropofagico/>> Acesso em 27/03/2020, às 10h e 19min.

poética que significa pelo humor produz sentidos, pois essa atmosfera de humor é construída inclusive pelos instrumentos musicais, fundamentalmente no refrão: *Libera o Toim que eu te dou dez conto...*, que é repetido muitas vezes.

Os sentidos antropofágicos produzem efeitos também na canção *Depois da Uma*³⁶ (2001), de Matogrosso e Carlos Rios, interpretada por Mato-Grosso e Matias:

[...]
Minha "muié" me espera toda cheirosa
E a gente garra na prosa, nem vê o tempo passar
Dá meia noite até a fome vai embora
Só depois da uma hora é que a gente vai jantar
A gente vai jantar depois da uma
Depois da uma, depois da uma
[...]

Nesta canção os sentidos funcionam pela memória discursiva e pela fonética do termo *da*, que produz efeito a partir dos múltiplos sentidos que estão em jogo, tanto o da preposição *da* quanto o verbo *dar*, que conjugado em terceira pessoa, torna-se, popularmente, *dá*. Assim, pela tonicidade da prosódia é possível saber se é uma preposição ou um verbo, a depender do contexto em que está inserido. Além disso, há uma memória discursiva que atribui sentidos sexuais ao verbo *dar*, significando-o, popularmente, como ato sexual, cujos sentidos se produzem na canção.

Algo que permeia a significação nas canções *Roela do Eno*, *Libera o Toim* e *Depois da Uma* é a maneira que os sentidos se estruturam pelo humor. O humor que permeia a significação nestas canções é efetivado pela prosódia, no imbricamento de um termo a outro como em, *quem tá com a ruela do Eno*. Os efeitos de sentido se dão pela memória discursiva, através do modo como, ao longo da história, os sentidos sexuais se construíram nos termos em questão, sobretudo, no humor que se materializa nas canções em decorrência de um tabu que circula sobre o que é da ordem do sexual.

O humor está onde a língua equivoca, onde ela claudica e para isso é necessário que os sentidos já funcionem na história, para que, então, possam deslizar.

Pêcheux (2010, p. 195-196) ilustra o funcionamento do humor na linguagem a partir do funcionamento do *Witz* Judeu e do *Joke* Anglo-saxão:

Compreende-se que em tal terreno o equívoco e o incongruente sejam apenas ervas daninhas que a jardinagem lógica se empenha em fazer desaparecer. A ambiguidade anglo-saxã é fundamentalmente dicotômica: ela

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YUR-bnkc3Lc>. Acesso em 20/03/2020

se inscreve nesse mundo lógico reduzido, nesse modelo reduzido construído pelo raciocínio lógico.

A relação do humor judeu com o absurdo é diferente: não se entrega nunca à pura lógica, mas supõe sempre um desvio pela história, a língua, o texto. O *Witz* é obcecado pela letra de um texto indefinidamente ambíguo, desprovido, na origem, dos limites da pontuação, e das marcas modalizadoras da afirmação e negação dos indeterminados e inacabados [...]. (PÊCHEUX, 2010, p. 195-196)

O *Witz*, humor judeu, se dá pelas ambiguidades construídas no texto, no discurso. Como afirma Pêcheux, o *Witz* é obcecado pela letra de um texto ambíguo, enquanto que o *joke* se significa pela lógica.

O *joke* é a resposta do camponês americano a seu pastor, no momento em que este último o convidava a agradecer ao Senhor por lhe ter dado uma terra tão bela: “se o senhor tivesse visto o estado desta terra, quando Ele me deu!”

O *Witz* é a resposta do pequeno alfaiate judeu a seu cliente descontente por ter esperado durante seis anos a entrega de uma calça e observando que Deus só havia levado seis dias para criar o mundo: “Sim, mas veja a calça e veja o mundo...” (PÊCHEUX, 2010, p. 195-196)

O humor, seja pelo *Witz* ou pelo *joke*, é materializado na/pela língua, produzindo-se através do tabu de sentidos nas canções. Pela Análise de Discurso, como sabemos, os sentidos são ideológicos, inscrevendo-se na história e significando-se pela relação entre a língua e a memória discursiva.

Consideramos, pois, os sentidos produzidos pelo tabu como àqueles relacionados imaginariamente ao proibido, à coerção, ao que infringe o que é considerado *bom costume*, moral, na maioria das vezes ferindo o princípio cristão-religioso.

O Brasil constitui-se historicamente como um país católico-religioso, desde o descobrimento³⁷, quando se celebrou uma missa. Assim, esse ritual materializa uma ação da Igreja, cujo gesto simbólico institui sentidos religiosos para o Brasil.

Essas condições de produção definem como tabu muitos sentidos para nós, brasileiros, assim, os risinhos que surgem ao ouvir as canções em questão não são triviais, são ideológicos e sustentam sentidos estigmatizados em torno do que é sexual, como tabu.

³⁷ Na Carta de Pero Vaz de Caminha, ao documentar as impressões sobre a Terra de Vera Cruz, por ocasião da primeira missa, lê-se: Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou naquele ilhéu armar um esperavel, e dentro dele um altar mui bem corregido. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção. Disponível em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em 10 jun. 2020.

Por esse mesmo motivo, há diferentes nomes para referir ao ânus, como parte do corpo, ou mesmo para nomear o ato sexual. Essas condições de produção se materializam na/pela poesia, como podemos ver nas canções.

Por essas reflexões, o que nos motivou ao longo dessa tese foi o propósito de compreender a língua em seu real, na sua possibilidade de falha, na possibilidade de significar de outro modo, concebendo a ordem simbólica, com um olhar discursivo para a estrutura da língua, que se inscreve na história por determinações rígidas, uma vez que a Análise de Discurso propõe-se a um deslocamento da linguística alicerçada na lógica.

Ao concebermos as canções como poesia, buscando a compreensão do funcionamento prosódico, já nos situamos em um lugar que pressupõe a falha na estrutura e o equívoco na história, pois a poesia, como vimos, inscreve-se pela alteridade, é o lugar do Outro, que também se significa pela história e pela memória.

Nesse entendimento, Payer (2006, p. 38) afirma que:

Questões como a de saber qual é o modo pelo qual uma emissão física de sons se transforma em uma imagem sonora significante; ou ainda como uma dada forma visual de um objeto físico no mundo se torna algo da ordem da imagem significada, podendo ser acionada por meio da *repetição* da emissão sonora, enquanto *palavra*, são questões que não estão desvinculadas do funcionamento da memória e da repetição no processo de significar próprio da língua.

A prosódia, sendo parte estruturante da língua, produz sentidos pela história, pois o ritmo, as cenas poéticas, o efeito de conjurar, conforme formulado por Gumbrecht (2015), são efeitos que se constituem, pois há sentidos já dados em redes significantes, que já significam de antemão, de modo que as repetições na língua, que determinam e possibilitam os sentidos prosódicos, são atualizações dadas na/pela memória discursiva.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS ACERCA DA PROSÓDIA E DA POESIA

*É só por ilusão que se pensa poder dar a “palavra final”
(ORLANDI, 2004, p. 11)*

Ao longo dessa tese, propusemo-nos, enquanto analistas de discurso, a compreender a língua a partir dos deslocamentos teóricos da Análise de Discurso. Neste trabalho, nossa busca se deu pela compreensão discursiva do funcionamento da prosódia nas canções. A prosódia é própria da língua, fazendo parte da sua estrutura, no entanto, concebê-la pelo viés discursivo nos coloca em outra ordem de compreensão. Para isso, tomamos o que Orlandi (2004, p. 46) afirma sobre o modo que a Análise de Discurso concebe a estrutura:

Se a noção de estrutura nos permite transpor o limiar do conteudismo, ela não nos basta pois nos faz estacionar na ideia de organização, de arranjo, de combinatória. É preciso uma outra noção. Esta noção, a de materialidade, nos leva às fronteiras da língua e nos faz chegar à consideração da ordem simbólica, incluindo nela a história e a ideologia.

Para a Análise de Discurso, não basta a compreensão da língua enquanto estrutura, mas, interessa a compreensão da materialidade, da ordem simbólica, pois, para nós, a estrutura se inscreve na história e se dá numa relação com a memória, com a ideologia, com a

alteridade para produzir sentidos. Desse modo, consideramos a prosódia como materialidade, logo, a concebemos através da ordem significante, e, por esse aspecto, é capaz de equívoco.

A possibilidade de equívoco da língua é algo que nos move na tessitura dessa tese, por isso mesmo, dissemos sobre uma língua que claudica e concebemos essa falha como o processo inconsciente de irrupção dos sentidos na língua, que se deslizam produzindo furos, quebras, deslimites na estrutura. Propusemo-nos, nessa tese, a compreender esse deslimite, que se materializa na/pela prosódia, produzindo sentidos pelo poético, visto que tanto o efeito prosódico quanto o poético são próprios da língua.

Em nossas análises, percebemos, no funcionamento da prosódia, sentidos outros emergirem, compreendemos, então, que essa irrupção é consequência do efeito poético, pois o funcionamento do poético materializa o furo na língua, a ruptura, o deslimite da estrutura.

É em razão essa língua que claudica que as canções analisadas produzem sentido, pois elas funcionam através dessa propulsão de sentidos deslizantes, que significam pelo poético na/da língua, que em nosso material de leitura significa também pelo funcionamento prosódico.

Pela prosódia há sentidos que escapam, e pela Análise de Discurso podemos compreender de que modo esses sentidos escapam e dão vazão a outros sentidos, pois ela toma a língua em seu real. Para tanto, lançamos mão do que Souza afirma: [...] *à medida que se escuta uma voz, não são palavras que fogem, mas sim os sentidos que escapam às palavras* (SOUZA, 2012, p. 45). Trazendo essa afirmação para nosso objeto, podemos dizer que a medida que os versos de um poema/canção são cantados/formulados, os sentidos escapam, deslizam dessa língua que claudica, resultado da compreensão discursiva da prosódia.

Por essas reflexões acerca da língua, compreendemos que a poesia funciona como a *contradição da língua*, pois, conforme no capítulo II, a noção de contradição, trabalhada pela Análise de Discurso, é definida por Pêcheux (1990a, p. 11) como uma quebra no ritual, um ato falho, um ponto de resistência: *não entender ou entender errado; não “escutar as ordens”; não repetir as litanias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio [...]*.

Essa noção produz efeito justamente quando há o rompimento da linearidade pela poesia, que é, em seu cerne, a *contradição na/da língua*, pois é a própria língua rompendo com a linearidade de uma estrutura ideologicamente/historicamente estabilizada, organizada, uma vez que, nas palavras de Orlandi (2004), não nos interessa a organização da língua, mas a ordem da significação.

Pelo poético, deparamo-nos com o real da língua, em que a poesia materializa o equívoco, assim, em nossas análises pudemos perceber esse funcionamento através do efeito prosódico, produzindo sentidos pelo poético, pois a poesia rompe com o efeito de uma língua estabilizada por um processo ideológico. Pudemos compreender, então, de que modo o funcionamento prosódico materializa o equívoco.

Compreender a língua pelo poético é concebê-la em seu real, por esse aspecto, já nos situamos em um lugar no qual a língua equivoca, pois lidamos com poesia. Em nosso objeto discursivo podemos perceber esse funcionamento em virtude do efeito prosódico, que possibilita perceber a metáfora produzindo sentidos, quando, pelo imbricamento de um termo a outro, se produz, na formulação, outro significante, instalando outros sentidos.

Do mesmo modo que a mudança de acentuação de um termo nos dá a possibilidade de outros sentidos, ou mesmo quando temos línguas diferentes significando pela sintaxe da língua portuguesa. Em todos esses casos a prosódia materializa-se pelo equívoco da língua.

Através de nosso processo, ao longo dessa tese, pudemos compreender que os sentidos prosódicos se dão numa relação com a memória discursiva e com a história, pois, para que haja sentidos é necessária a inscrição na história, visto que os sentidos não são inventados, eles já estão dados e são retomados pela memória. Toda cena poética, que funciona através da prosódia em nosso objeto de leitura, se estabelece pela memória discursiva, ou seja, é/existe/significa pela memória discursiva. Assim, a história e a memória discursiva são constituintes de sentidos para a prosódia.

Ao compreendermos a prosódia enquanto histórica, significando pela memória discursiva, chegamos à resposta para nosso questionamento sobre de que modo os diferentes ritmos produzem sentido. Nossa compreensão, a princípio, era de que na canção, os ritmos articulavam-se a partir de diferentes ordens, a da língua e a da canção. Logo, a pergunta que se colocou foi: pelo poético, na canção, como o ritmo, na língua e na musicalidade, produz sentidos, a partir dessas diferentes ordens simbólicas ou de materialidades distintas?

Através da análise, pudemos compreender que pelo poético essas duas ordens se esvaem, pois há um imbricamento de musicalidade e língua e o que temos é o funcionamento do ritmo, que se dá pela ordem do poético, pois os efeitos prosódico e poético são próprios da língua. Assim, ao tomar a canção como poesia, não há distanciamento entre o ritmo da língua e o da canção, pois eles funcionam conjuntamente, produzindo o efeito poético, através da prosódia.

Ao longo de nossas análises, pudemos compreender o que Orlandi (2007) afirma sobre o silêncio ser fundante, visto que o real da significação é o silêncio, o silêncio é a

condição para que a prosódia possa significar. Nas canções, os versos rompem com o silêncio para produzir sentidos, como já mencionamos, pois o ato físico de cantar instaura o poético, assim, o silêncio, sendo fundante, é a condição para que haja a prosódia.

O silêncio, como uma noção fundante para a língua, vai ao encontro da noção de Chronos, visto que essa noção de tempo se aproxima da de linearidade, assegurando-o sistema da língua. No entanto, pela Análise de Discurso, essa noção é deslocada e o sentido deixa de estar nessa linearidade/organização e temos então, a ordem simbólica, na qual o funcionamento poético se situa e possibilita o equívoco, o claudicar da língua, o furo e tudo o que vaza e rompe com essa estrutura.

Pela noção de Kairós instala-se o tempo da poesia, como se a língua, pelo poético, recortasse o tempo. Nesse ponto recorta-se o tempo do sujeito na língua. O tempo Kairós, esse tempo recortado, significa o tempo da poesia. Dessa maneira, a partir da compreensão de que a poesia se constitui pelo discurso do Outro, do inconsciente, podemos dizer que esse tempo kairós, que é o tempo da poesia, é também o tempo do sujeito. Segundo Carnevale (2012, p. 23):

O sujeito se efetiva por tempos, o objeto se engendra por tempos e o Outro se produz por tempos, (FLESLER, 2008, p. 58) isto é efeito da fórmula lacaniana onde o sujeito é efeito do que um significante representa para outro significante. É preciso que haja uma cadeia discursiva, que deslize e faça surgir o sujeito do inconsciente. Mas isso só se dá nos tempos de cada sujeito; um sujeito situado em um tempo onde o Outro antecipa sua chegada, antecipa seu lugar, inserindo-o no mundo da linguagem.

Essa reflexão se dá a partir do que Almeida (2020, p. 164) afirma sobre o modo como a poesia toca o sujeito: *a poesia constitui-se como um dizer de si, na medida mesma em que o sujeito/língua se enlaçam*. A poesia é um dizer de si, um dizer do sujeito sobre si e, por isso mesmo, podemos compreender, então, que o kairós é o tempo do sujeito na língua.

A língua se realiza em um tempo que é Chronos, mas significa, produz sentidos em um tempo recortado, que é o Kairós. A canção, enquanto poesia, significa a partir do Kairós em um tempo Chronos. O Kairós coloca-nos diante da capacidade de conjurar, produzindo as cenas poéticas das quais tratamos nas análises e, ao mesmo tempo, esse tempo criado na canção/língua, o Kairós, cria, pela/na língua/canção, uma realidade temporal simbólica, imaginária, estruturada no Chronos.

Por essas reflexões, buscamos compreender o funcionamento prosódico por um viés discursivo, como possibilidade de produção de sentidos e não meramente como algo da organização da língua. A prosódia, responsável pelos aspectos melódicos e rítmicos da língua,

não se resume a uma função, mas, pelo contrário, tem um funcionamento que materializa o equívoco na/da língua, pois o efeito prosódico é poético e ambos são próprios da língua.

REFERÊNCIAS

ABERCROMBIE, D. *Elements of General Phonetics*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1967.

_____. *Conhecendo melhor a prosódia: aspectos teóricos e metodológicos daquilo que molda nossa enunciação*. Revista Estudos Linguísticos, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 11-27, jan./jun. 2012.

ANDRÉ, Leo Chahad. *Relações discursivas nas entre-línguas: efeitos de poesia no entremeio espanhol- espanhol, escandido de guarani*. 2007. 86 f. Monografia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2007.

ALMEIDA, E. “Poesia: a arte na língua”. In: *Linguagem e História: múltiplos territórios teóricos*. Campinas: RG, 2010, v. Ametista, p. 163-173.

_____. *Discurso e Poesia*. In: MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise (org.). *Discurso e ...: ideologia, inconsciente, memória, desejo, movimentos sociais, cinismo, corpo, witz, rede eletrônica, língua materna, poesia, cultura, mídia, educação, tempo, (homo)sexualidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faperj, 2012.

_____. “O Significante e o(s) (o)Outro(s) da Poesia”. *Anais do III Seminário Interno de Pesquisa do Laboratório Arquivos do Sujeito*, UFF, Niterói, 3, p. 68-76, 2015.

_____. “Quando a poesia dá corpo ao sujeito que formula”. In: MARIANI, Bethania; DIAS, Juciele Pereira; BRANCO, Luiza Castello (org.). *Do Brasileiro Hoje: Linguagem, sociedade e suas manifestações*. Niterói-RJ: Eduff, 2020.

ARNAULD, Antoine e LANCELOT, Claude. *Gramática de Port Royal*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 2ª Edição

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. “Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)”. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, (19): 25-42, Jul./Dez. 1990.

BARBOSA, Plínio A. *Incursões em torno do ritmo da fala*. Campinas: Pontes Editores, São Paulo: Fapesp, 2006.

_____. “Conhecendo melhor a prosódia: aspectos teóricos e metodológicos daquilo que molda nossa enunciação”. In: *Revista Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 11-27, jan./jun. 2012.

BISOL, Leda. “O acento e o pé métrico binário”. In: *Caderno de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 22, p. 69-80, jan/jun. 1992.

CAMARA Jr., J. Mattoso. *Princípios de linguística geral*. Rio de Janeiro, Padrão, 1989.

CARMO JUNIOR, José Roberto. *Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2007.

CARNEVALE, Ana Maria. *Discurso e Tempo*. In: MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise (org.). *Discurso e ...: ideologia, inconsciente, memória, desejo, movimentos sociais, cinismo, corpo, witz, rede eletrônica, língua materna, poesia, cultura, mídia, educação, tempo, (homo)sexualidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faperj, 2012.

COURTINE, J. J. “Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propôs du discours communiste adresse aux chrétiens”. In: *Langages*, no 62, Paris: Didier/Larousse, 1981, p. 9-128.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Gramática histórica*. 7. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1976.

CRYSTAL, David. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Cambridge, Mass.:Blackwell, (6ª edição), 2008.

DESCARTES, René, *Discurso do Método*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *A Resistência da Língua nos Limites da Sintaxe e do Discurso*. 1994. 414 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 1994.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A Língua inatingível*. Tradução de Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. 2. ed. Campinas: Editora RG, 2010.

GONÇALVES, Uillian Santiago Antônio. *Música e Silêncio: Entre pautas e pausas*. 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS). Pouso Alegre, MG, 2014.

GUMBRECHT, Hans Hulrich. *A teoria da prosódia e a poesia*. Aula Magna, Estudos de Literatura - PPG - UFF, 01/04/2015.

HERNANDORENA, Carmen. BISOL, Leda (Org.) “Introdução à Teoria Fonológica”, In: *Introdução aos Estudos de Fonologia do Português Brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

HOMERO, *A Odisséia*. São Paulo: Editora Três, 1974. Cap. IX.127-141.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ILARI, Rodolfo e BASSO, Ricardo. *O português da gente: a língua que estudamos, a língua que falamos*. São Paulo: Contexto, 2006.

JAKOBSON, R. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 3; as psicoses (1955-1956)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MALISKA, Maurício Eugênio. *A Voz e o Ritmo nas suas Relações com o Inconsciente*. 2008. 285 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2008.

MANNEL, Robert. *Phonetics and Phonology: Introduction to Prosody Theories and Models*. Macquarie University, 2007. <<http://clas.mq.edu.au/speech/phonetics/phonology/intonation/prosody.html>> acesso em 03/04/2018 às 06h14.

MARIANI, Bethania. *Silêncio e Metáfora, Algo para se Pensar*. In: II Congresso da Metáfora na linguagem e no pensamento, Instituto de Letras, UFF, Setembro de 2004, Niterói.

_____. MEDEIROS, Vanise (org.). *Discurso e ...: ideologia, inconsciente, memória, desejo, movimentos sociais, cinismo, corpo, witz, rede eletrônica, língua materna, poesia, cultura, mídia, educação, tempo, (homo)sexualidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faperj, 2012.

_____. *Remendos, Derivas ou Falhas. Da língua e de Lalíngua*. Línguas e Instrumentos Linguísticos, n. 38, Jul-Dez, 2016.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e Ritmo*. São Paulo: Contexto, 1992.

_____. *Das Cadências Musicais para o Ritmo Linguístico: uma análise do ritmo linguístico do português arcaico, a partir da notação musical das cantigas de Santa Maria*. In: Revista da ABRALIN, v. 7, n. 1, p. 9-26, jan./jun. 2008.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis e CAGLIARI, Luiz Carlos. “De sons de poetas ou estudando fonologia através da poesia”. In: Revista da ANPOLL, n. 5, p. 77-105, jul/dez, 1998.

MEDEIROS, Beatriz Raposo de. “Ritmo na língua e na música: o elo possível”. In: *Música em Perspectiva*, v.2 n.2, outubro, p. 45-63, 2009.

MILNER, Jean-Claude. *O Amor da Língua*. Tradução de Paulo Sérgio de Souza Júnior. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

MORAES, Maria Fernanda. “Plano Real, 20 anos - Moeda trouxe novo ciclo de desenvolvimento econômico”. 2014. Disponível em: <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/plano-real-20-anos-moeda-trouxe-novo-ciclo-de-desenvolvimento-economico>. Acesso em 16 mai. 2020.

NESPOR, Marina. “Prosódia: uma entrevista com Marina Nespor”. In: ReVEL, v. 8, n. 15, 2010. Tradução de Gabriel de Ávila Othero.

NESTROVSKI, Livia. *Ecos, Memória e Música: significação no improviso vocal*. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2013, Natal. Modalidade: comunicação.

ORLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho do simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. “Prefácio”. In: AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras Incertas: as não-coincidências do dizer*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

_____. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 3 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.

_____. “Espaços Linguísticos e seus Desafios: convergências e divergências”. In: *Revista Rua*, 2012, no. 18. Volume 2. p. 05-18.

_____. “Destruição e Construção do Sentido: um estudo da ironia”. In: *Web Revista Discursividade*. Edição n. 09 – Janeiro/2012 – Maio/2012a – ISSN 1983-6740.

_____. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 10 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012b.

_____. *Eu, Tu, Ele: discurso e real da história*. 2 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.

PAYER, Maria Onice. *Memória da língua e ensino. Modos de aparecimento de uma língua apagada no trabalho do esquecimento*. In: *Revista Organon*, Revista do Instituto de Letras da UFRGS. vol. 17, número 35. 2003

_____. *Memória da Língua: imigração e nacionalidade*. São Paulo, SP: Escuta, 2006.

_____. *Processos, modos e mecanismos da identificação entre o sujeito e a(s) língua(s)*. In: *Gragoatá*. Niterói, n. 34, p. 183-196, 1. Sem. 2013.

PÊCHEUX, Michel. “Delimitações, inversões, deslocamentos”. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, (19), julho/dezembro, 1990a.

_____. *Por uma análise automática do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. 4 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *A língua Inatingível*. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. 2 ed. Campinas, SP, Editora RG, 2010.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução: Eni P. Orlandi. 6 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

PIKE, K. L. *Phonetics*. 13. ed. Ann Arbor: The University of Michingam Press, 1943.

_____. *The intonation of American English*. Ann Arbor: University of Michigan, Press, 1945.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. *Lalíngua e Sinthoma*. In: *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, n. 38, jul/dez, 2016.

SAMPAIO, Thalita Miranda Gonçalves. *Línguas e Memórias: o jogo significativo em composições musicais brasileiras*. 214. 77 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Cáceres, MT, 2014.

- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 24 ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2000.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, SP: Editora 34, 2008.
- SOARES, Marília Facó e DAMULAKIS, Gean Nunes. “Do Princípio do Contorno Obrigatório e línguas faladas no Brasil”. In: *Revista Est. Ling.*, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 229-252, jul./dez. 2007.
- SOUZA, Paulo Chagas de. *Prosódia: Acento*. In: Cap. 11 DL/FFLCH/USP. Junho, 2018.
- SOUZA, Pedro de. *O efeito de presença que se produz na e pela voz*. In: III Seminário de Análise de Discurso, SEDISC, UNISUL, 2017.
- _____. *Sobre o Discurso e o Sujeito na Voz*. In: *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, n. 34, Jul-Dez, 2014.
- STURZA, Eliana Rosa. *Portunhol: a intercompreensão em uma língua da fronteira*. In: *Revista Ibero-americana de Educação*, vol. 81 núm 1 [(2019), pp. 97-113].
- TRUBETZKOY, N. S. *A fonologia atual*. Trad. R. A. FIGUEIRA. In: DASCAL, M. (org.). *Fundamentos metodológicos de linguística*. Fonologia e sintaxe. V. 2. Campinas: 1981, p.p. 15-35.
- WERNEY, Alfredo. “Articulação entre melodia e prosódia na canção popular brasileira: uma análise de Retrato em branco e preto”. In: *Revista Desenredos*, ano I, n. 2, Teresina - Piauí – setembro/outubro, 2009.
- ZOPPI-Fontana, Mónica. *Cidadãos modernos, discurso e representação política*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

Material em meio eletrônico:

- Disponível em: <https://dlcl.stanford.edu/people/hans-ulrich-gumbrecht>. Acesso em 26 Jun. 2017.
- Disponível em: <http://www.djavan.com.br/site/tags/sina>. Acesso em 05 Jul. 2017.
- Disponível em: <http://www.superpartituras.com.br/djavan/sina>. Acesso em 07 Jul. 2017.
- Disponível em: <http://portaldalinguaportuguesa.org>. Acesso em 13 Jul. 2017.
- Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/index.html>. Acesso em 07 Abr. 2018.
- Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2014/05/jair-rodriques-inaugurou-rap-e-fez-samba-sertanejo-mpb-e-bossa-nova.html>. Acesso em 20 dez 2019.

Material audiovisual:

- ASSUMPÇÃO, Itamar e LEMINSKI, Paulo. *Custa Nada sonhar*, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHCGFCftHR8>. Acesso em 20 mar. 2020.
- ALVES, Alecsander e RASEC, Júlio. *1406*, 1996. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hsD4tz_vNOM. Acesso em 20 Jul. 2020.

BOSCO, João. Quilombo, 1973. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=eVsoWact770>. Acesso em 20 mar. 2020.

BRASIL, Rony. *Libera o Toim*, 2003. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=FuHq5pZJT50>. Acesso em 20 mar. 2020.

BUARQUE, Chico. Pedro Pedreiro. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=ukyJzG9IePI>. Acesso em 21 fev. 2018.
_____. Joana Francesa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PviHj0R_g7Q.
Acesso em 03 mar. 2019.

LOPES, Jovelino Lopes e TEODORO. Roela do Eno, 2006. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=IrdapLlaXgQ>. Acesso em 20 mar 2020.

MATOGROSSO e RIOS, Carlos. Depois da uma, 2001. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=YUR-bnkc3Lc>. Acesso em 20 mar. 2020.

PAZ, Albert Souza e MENEZES, Edson Alves. *Deixa Isso Pra Lá*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=LRkyLtoITNc>. Acesso em 03 mar. 2020.

ROSA, Noel. *Gago Apaixonado*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=gl9CjQWb9ko>. Acesso em 20 fev. 2019.