

# A FIGURATIVIZAÇÃO DO MAR NA CANÇÃO POPULAR: PERCEPÇÃO, SENTIDO E PROVAS DE PERSUASÃO

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

*Adriano Dantas de Oliveira*<sup>1</sup>

*Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos Lampa*<sup>2</sup>

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

**PALAVRAS-CHAVE:** canção; mar; *melos*; figurativização.

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

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

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

---

1 Adriano Dantas de Oliveira é Doutor em Filologia e Língua Portuguesa, docente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. [adriano.dantas@ufrb.edu.br](mailto:adriano.dantas@ufrb.edu.br)

2 Jorge Vasconcelos é músico com experiência artística nas áreas de música popular e teatro. É professor adjunto da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia) no campus de Santo Amaro da Purificação, CECULT. cursou graduação em Música Popular, mestrado em Artes e doutorado em Música pela UNICAMP. [jorgelampa@uol.com.br](mailto:jorgelampa@uol.com.br)

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

Um dos nomes mais associados à temática em questão é o do compositor Dorival Caymmi. Suas séries de *Canções Praieiras*, dentre outras em sua obra, fazem dele um cancionista fortemente associado à temática e imagética do mar, da praia, da pesca e de seu estado natal, a Bahia. Sua canção justamente intitulada “O Mar” (1940) condensa emblematicamente uma série de estados que esse elemento da natureza tem em sua potencialidade. O mar, que alimenta com pesca farta, é o mesmo que mata com a força de suas ondas. Entender e apreciar as formas como Caymmi apresenta essa capacidade de metamorfose em uma de suas canções mais conhecidas é o que buscamos com a análise apresentada mais detalhadamente a seguir.

Chico Buarque também comparece com uma canção que se soma à sua conhecida produção com importantes relações políticas. “Tanto mar” faz referência à Revolução dos Cravos ou Revolução de 25 de abril, ocorrida em 1974, em Portugal, apondo o mar como elemento de distância e separação. Distância física e política, uma vez que vivíamos um período de opressão ditatorial, bem diferente da euforia portuguesa de libertação naquele momento. Vale lembrar a presença do Oceano Atlântico em uma relação centenária de encontros e de embates entre esses dois países.

Ao longo de uma história que se desenvolve por mais de cem anos, muitos exemplos do tema escolhido para este texto aparecem em momentos e contextos variados. Essa história tem, por um lado, uma íntima relação com o desenvolvimento das mídias musicais e sua industrialização, por outro, uma forte ligação com os contextos sociais, históricos, locais em que foram geradas e também com as singularidades dos diferentes atores sociais ligados à sua produção. São múltiplos os exemplos que poderiam ser objeto de análises minuciosas, como “Wave”, de Tom Jobim (1967), que nos legou mais um exemplo da multiplicidade de efeitos de sentido construídos, figurativizando elementos com a figura do mar. Nessa canção, o mar comparece com suas possibilidades de tematizar o inaudito, aquilo que não pode ser abarcado em sua totalidade pela visão (“os olhos já não podem ver”), menos ainda ser expresso através das limitações da linguagem verbal denotativa (“O resto é mar/ É tudo que não sei contar”). Também lança-nos na aventura de sugerir interpretações das relações entre a urdidura das palavras e a fluidez da *melos*, buscando impulso na “onda que se ergueu no mar” e entender a multiplicidade de metáforas que se constituem nesse clássico do cancionário do Brasil.

Em “Azul da cor do mar”, de Tim Maia (1970), projeta-se a ideia de completude, de perfeição que compense os sofrimentos de vidas menos afortunadas: “Mas quem sofre sempre tem que procurar/ Pelo menos vir achar razão para viver/ Ver na vida algum motivo pra sonhar/ Ter um sonho todo azul/ Azul da cor do mar”. Mais recentemente, podemos destacar “Todo azul do mar”, de Flávio Venturini (1990), ressaltando os versos “Foi assim/ Como ver o mar/ A primeira vez/ Que meus olhos/ Se viram no seu olhar” – o mar evidencia todo o alumbramento do amor e a imersão nele. “Nem tentei fugir/ Do visgo que me prendeu/ Dentro do seu olhar/ Quando eu mergulhei/ No azul do mar/ Sabia que era amor/ E vinha pra ficar”. Temos, nesses versos a extrapolação da relação sujeito-objeto, relação em que o próprio sujeito se expõe como objeto do mar, ou daquilo que o mar figurativiza na canção: o amor.

Mais recentemente ainda, podemos citar “Sentimento bom”, do Filosofia Reggae (2016), em que temos os versos “O sol, a lua e as estrelas/ É tudo muito lindo/ O som no ar faz você dançar/ bonita melodia/ No tom/ eu canto livremente relaxando a minha mente/ A sós no mar podemos viajar/ No mar, um banho pra comemorar/ No mar, um banho pra purificar.” Versos e *melos* que buscam dar conta da ambiência, das sensações que o mar produz.

Algumas vezes, o mar aparece como imensidão que transborda de seu recipiente afetivo e compõe, com belas imagens poéticas, uma relação entre ciclos da natureza e sentimentos, como em “Esfinge”, de Djavan (1982), “O mar/ Vazou de uma paixão/ Atravessou meus olhos/ Encheu a minha mão/ Caiu no chão em doces gotas de amor/ Evaporou na noite / Nublou o céu de estrelas / E derramou manhã”.

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

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

## RETÓRICA E SEMIÓTICA:

### MODELO TEÓRICO-METODOLÓGICO INTERDISCIPLINAR

A análise do texto cancional convoca uma fundamentação e um modelo teórico-metodológico interdisciplinares, capazes de abordar grandezas linguísticas e

não linguísticas. Utilizamos, como arcabouço teórico, a semiótica e associamos as categorias depreendidas à retórica. Nessa abordagem discursiva, tomamos o texto cancional como uma situação retórica específica em que os elementos verbais e não verbais são constitutivos de um fazer comunicativo-persuasivo.

## A RETÓRICA

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

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

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

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

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

Definem-se, dessa forma, três tipos de provas técnicas ou artísticas de persuasão: “umas residem no caráter moral do orador; outras no modo como se dispõe o

ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, 1998 [s/d], p. 49).

## A SEMIÓTICA

Inscribe-se na problemática de estudos da linguagem, do texto, em sentido amplo, e de sua discursividade. A vertente semiótica, a partir da qual nos pautamos neste trabalho, constitui-se como um projeto de ciência desenvolvido inicialmente pelo lexicólogo lituano Algirdas Julien Greimas e pelo Grupo de Investigações Semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Essa teoria, pertencente ao estruturalismo francês, é bastante pertinente à análise pretendida pelo seu objetivo de buscar os possíveis efeitos de sentido em um texto, seja ele verbal, não verbal ou sincrético.

## A SEMIÓTICA DISCURSIVA

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

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

O nível narrativo, por sua vez, um segundo estrato de significação, considera as transformações dos atores e suas funções na narrativa. Assim, nesse nível, destacamos para esse trabalho: a) as funções (actâncias): os atores desdobram-se em papéis actanciais – ações e qualificações em uma narrativa. Na esfera de ação, destacamos: 1) Destinador x destinatário – relação actancial que se estabelece pela manipulação do primeiro em relação ao segundo, realizada pela comunicação entre eles. Destaquemos ainda o Destinador julgador, que sanciona, positiva ou negativamente, o sujeito em sua performance. 2) Sujeito x objeto – um sujeito que realiza uma ação e um objeto que recebe a ação realizada. Essa relação é caracterizada pelo desejo e pela busca da conjunção do primeiro em relação ao segundo. 3) Adjuvante x antissujeito – o primeiro caracteriza-se por realizar ações permitidas pela norma de um grupo e de forma a auxiliar o sujeito; o antissujeito caracteriza-se pela oposição ao sujeito na busca e no desejo em relação ao objeto.

b) Os programas narrativos do sujeito: programa narrativo de uso – percurso em que o sujeito adquire modalizações (competências – poder, dever, querer, saber)

para realizar sua *performance* em seu programa narrativo de base –, a busca pelo objeto (conjunção – eufórica; disjunção – disfórica).

O nível discursivo é aquele que dá concretude, materialidade textual, aos níveis subjacentes a ele. Ele o faz pelo processo de actorialização, de temporalização e de espacialização (colocação em texto de ator, tempo, espaço). Temos, nesse nível, dois tipos de enunciação e cada uma delas gera um efeito de sentido particular. A enunciação enunciativa coloca em discurso (ator, tempo, espaço) considerando “eu/tu”, “aqui” e “agora”, possui, marcas textuais que se referem ao enunciador ou ao enunciatário. A enunciação enunciva pressupõe um “ele”, “lá” e “então”, temos, nesse caso, a ausência de marcas linguísticas que se referem aos interlocutores da comunicação. A passagem de um tipo de enunciação a outro é chamada de *debreament* ou *embreament*.

## A SEMIÓTICA TENSIVA

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

A abordagem ao sentido, nessa perspectiva, considera a percepção do sujeito em relação ao devir, manifestado nas formas do *pervir* – *vir paulatinamente*; e do *sobrevir* – *vir repentinamente*. Considera-se ainda, nesse âmbito, o andamento dos devires, sua duração. Assim, na perspectiva do sujeito, temos as noções de surpresa, “o que (já) é”, e da espera, “o que não é (ainda)”.

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

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

## SEMIÓTICA APLICADA À CANÇÃO: DEPREENDENDO A MELOS

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

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

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

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

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

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

Passionalização é caracterizada por uma verticalização na exploração do uso da tessitura musical, por um prolongamento das unidades entoativas e por uma conseqüente desaceleração no andamento da melodia. “[...] Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista [...]”. Nesse modelo, “[...] manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas [...]” (TATIT; LOPES 2008, p. 21).

Outra forma pela qual a tensão pode ser modulada nas frases musicais, e que consideramos em alguns pontos de nossa análise, é pela harmonia. Nesse âmbito, temos elementos como a tonalidade da canção – maior ou menor; os acordes que dão base à entoação – no que tange à configuração do acorde, também, maior ou menor, com

acréscimos de notas etc. Enfim, procedimentos que podem gerar um efeito de sentido de tensão e de expectativa ou de resolução e de distensão no texto cancional.

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

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

Podemos assimilar o aspecto musical abordado pelo autor como ambiências. Ambiência é uma palavra de origem grega: Periekhon. A palavra é formada pela justaposição de περι (peri), significando “em torno”, “ao redor”, e ἔχον (ekhon), cujo sentido é “agarrar”. Seu significado, portanto, é “o que está ao redor”, “aquilo que me envolve”.

Assim, consideramos que a *melos*, articulada à letra em uma canção, cria uma ambiência específica, na qual faz convergir sentidos e onde se instala uma situação retórica: a articulação do *ethos*, *logos* e *pathos*. Uma ambiência instaurada musicalmente pela *melos*, também assimilada por nós como uma prova de persuasão no texto cancional.

#### FIGURATIVIZAÇÃO DO MAR: “TANTO MAR”, 1975/1978 (CHICO BUARQUE)

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

Censurada em sua primeira versão, em 1975, e liberada, três anos depois, quando Chico Buarque alterou sua letra a fim de que dialogasse mais proximamente com os eventos que se seguiram à Revolução em Portugal. Analisamos sua primeira versão.



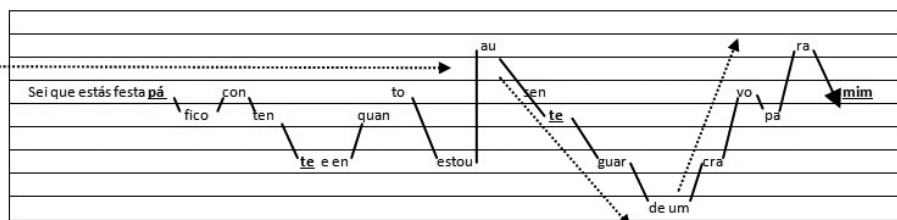
Sei que estás em festa, pá  
 Fico contente  
 E enquanto estou ausente  
 Guarda um cravo para mim  
 Eu queria estar na festa, pá  
 Com a tua gente  
 E colher pessoalmente  
 Uma flor do teu jardim  
 Sei que há léguas a nos separar

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

\* Letra original, vetada pela censura; gravação

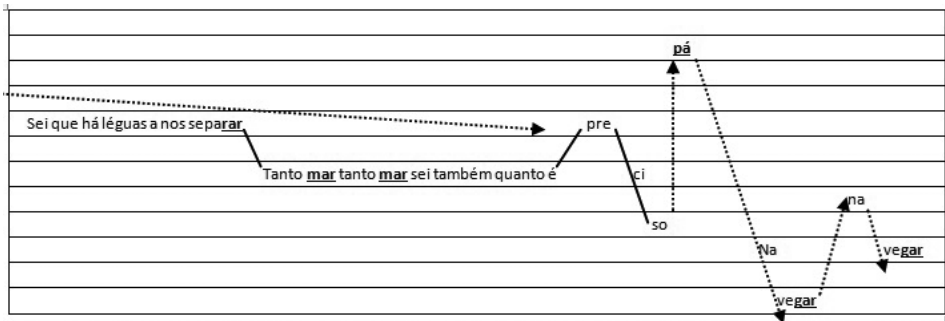
### LOGOS E MELOS

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



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

Em relação à letra, tomemos o trecho: “Sei que estás em festa, pá/ Fico contente/ E enquanto estou ausente/ Guarda um cravo para mim”, o orador, no simulacro do diálogo, em uma debreagem enunciativa, instala-se no texto da canção em primeira pessoa pela desinência verbo-número-pessoal “sei” e instala também seu interlocutor, com a figura de comunhão “pá”, um tratamento íntimo. Temos, então, as actâncias destinador *versus* destinatário, introduzido pelo vocativo “pá” que revela a esfera qualificacional do destinatário: um português. Esse procedimento traz à tona também a temática da Revolução, aqui figurativizada como “festa”. O Destinador modalizado pelo “saber” evidencia, sob um aspecto temporal, sua ausência na festa “enquanto estou ausente”, remetendo-se ainda ao “cravo”, símbolo da Revolução. Ressaltemos que o lexema “enquanto” representa uma espera e uma expectativa de um “dever” eufórico. A canção segue com os versos “Eu queria estar na festa, pá/ Com a tua gente/ E colher pessoalmente/ Uma flor do teu jardim”. Nesse movimento retórico, temos a dimensão da modalização do “querer” pelo Destinador, o que lhe impõe uma nova actância: a de sujeito na relação com o objeto “festa”, cuja isotopia (rede de elementos que remetem a um tema) é retomada pelo lexema “flor”, retomando o “cravo” que figurativiza a “festa” (a Revolução dos Cravos). Em sequência, temos:



Nos versos “Sei que há léguas a nos separar/ Tanto mar, tanto mar/ Sei também quanto é preciso, pá/ Navegar, navegar”, temos a manutenção da integração melódica da figurativização, de forte presença da gestualidade da fala, iniciando-se por uma concentração da tessitura musical, que vai se asseverando (na prosódia as descendências entoativas asseveram o conteúdo, as ascendências são indagativas), seguida por uma ascendência brusca no tonema “pá”, indicando a prossecução, a chamada da atenção do destinatário e, por fim, a asseveração dos conteúdos em uma descendência. Destaquemos que as ascendências nos tonemas finais da estrofe convocam uma resposta “...navegar, navegar”, lexemas entoados com grandes movimentações na tessitura musical. O orador, assim, retoma o título da canção “Tanto mar”, representando a interposição da distância entre os dois países.

Em uma relação de concessividade, o orador revela o saber de que é preciso “navegar”, percorrer as distâncias a fim de alcançar a identidade com o destinatário.

O lexema “mar” figurativiza essa distância a ser percorrida pelo orador-Destinator-sujeito, tematizando a adversidade, a disjunção, aquilo que impede o sujeito da conjunção com seu objeto, causador de uma performance que se traduz na espera e que ao fim chega em um sobreviver. Percebemos ainda que as alturas no início dos versos permanecem concentradas em duas alturas, porém, quando ocorre a convocação da necessidade de navegar, essa concentração de altura se expande, no final dos versos, justamente em “pá” e “navegar”, movimentação tomada como o movimento de se atravessar a distância, de vencer o mar, de desestabilização da monotonia.

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

Observemos, ainda na letra, uma interdiscursividade com a célebre frase de Fernando Pessoa “navegar é preciso, viver não é preciso” acerca das navegações portuguesas, frase também atribuída ao general romano Pompeu, que, por volta de 70 a.C., fora incumbido da missão de transportar o trigo das províncias para a cidade de Roma. Com essa frase, ele teria encorajado a tripulação a realizar a viagem. Assim, em um procedimento retórico pautado na interdiscursividade, temos a relação concessiva de transposição da adversidade figurativizada pelo “mar”.

Em “Lá faz primavera, pá/ Cá estou doente/ Manda urgentemente/ Algum cheirinho de alecrim”, a “primavera” figurativiza o reflorescimento de algo, nesse caso, a partir da revolução, ela se faria. O “mar” figurativiza, nesse texto, também as diferenças de estações do ano, colocadas em paralelo ao estado do sujeito: “lá faz primavera” x “cá estou doente”. Destaques, ainda, que o “mar” e sua figuratividade são o eixo disjuntor das isotopias: eufóricas para Portugal e disfóricas para

o Brasil, disjuntor a partir do qual se estruturam as duas realidades em “lá” e “cá”; “eu” e “pá”. Faz-se, assim, referência à estação do ano no Hemisfério Norte à época da Revolução, porém, em relação ao orador, essa primavera está associada a um procedimento de disjunção espacial “lá”, disjunção espacial também interposta ao parceiro da comunicação “pá”. Por meio desse movimento retórico, a abordagem de um “lá”, podemos inferir que o orador dirige-se a dois auditórios, Portugal e a um ouvinte qualquer da canção no Brasil. Assim, no jogo espacial “lá” e “cá”, o orador tem como auditório, também, alguém próximo a ele. Instala-se, dessa forma, textualmente o auditório brasileiro, a quem o orador de fato quer influenciar.

A canção está permeada pela dimensão da espera. Citemos o andamento da canção desacelerado, pautado pela gestualidade da fala, indicativo de um sujeito que aguarda o objeto que se movimenta em um sobrevir que, enfim, chega, no final da canção. Destaquemos o aumento da densidade musical no final da canção e o simulacro de festa. Desse modo, no início da canção, temos apenas a voz do orador, com uma baixa densidade musical, entretanto, no andamento, temos uma euforia que vai se encadeando, a canção vai ganhando musicalidade, densidade, enfim, chega à euforia, que culmina na festa que encerra o texto.

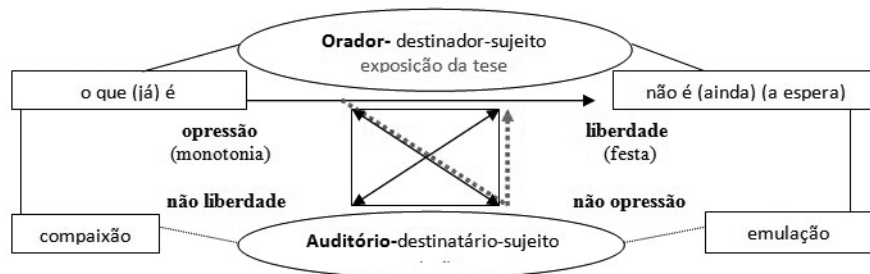
Evidenciemos, por fim, a ambiência criada pela *melos*, na convergência da musicalidade articulada à letra: o andamento desacelerado, a concentração das alturas das unidades entoativas e as graves ascendências e descendências ao final de alguns versos como em “navegar”, evidenciando uma desestabilização. Assim, na *melos*, temos uma ambiência que, inicialmente, forma o simulacro de monotonia, de espera e também de expectativa por uma movimentação nesse mar: “navegar, navegar” e, ao final, o simulacro de festa, de chegada do objeto.

## ETHOS E PATHOS

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

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

A partir da articulação do *logos* a *melos* e de ambos ao *ethos*, podemos deprender o *pathos* da emulação suscitado no desejo pela “festa”, que sobrevém na dimensão do Destinator-sujeito. Em contraposição, na dimensão da disforia, temos a paixão da compaixão na relação com o sujeito, disjunto de seu objeto, e em estado afetado por essa disjunção. Temos, então, a seguinte representação da configuração discursiva:



#### FIGURATIVIZAÇÃO DO MAR: “O MAR”, 1940 (DORIVAL CAYMMI)

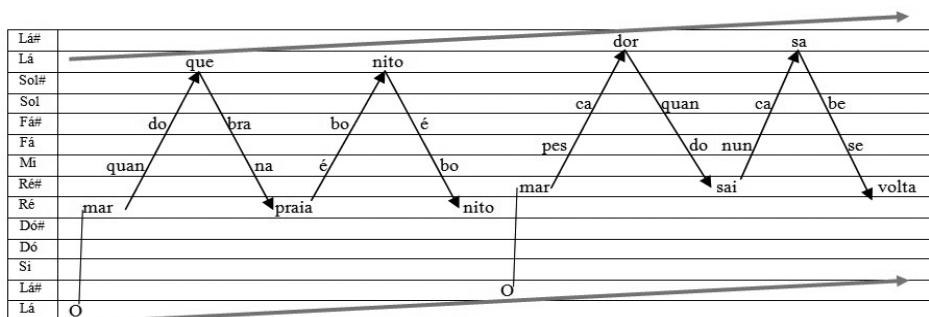
O autor dessa canção é um expoente compositor que trabalha com a temática do mar e dos sujeitos que vivem em função dele. Nesta canção, o mar mostra-se de forma difusa e dotado de complexidade figurativa, conforme iremos observar:

|  |                                  |
|--|----------------------------------|
| O mar quando quebra na praia                 | Seis horas da tarde              |
| É bonito, é bonito                           | Passou toda a noite              |
| O mar... pescador quando sai                 | Não veio na hora do sol raiá     |
| Nunca sabe se volta, nem sabe se fica        | Deram com o corpo de Pedro       |
| Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos | Jogado na praia                  |
| Nas ondas do mar                             | Roído de peixe                   |
| O mar quando quebra na praia                 | Sem barco sem nada               |
| É bonito, é bonito                           | Num canto bem longe lá do arraiá |
| Pedro vivia da pesca                         | Pobre Rosinha de Chica           |
| Saía no barco                                | Que era bonita                   |
| Seis horas da tarde                          | Agora parece                     |
| Só vinha na hora do sol raiá                 | Que endoideceu                   |
| Todos gostavam de Pedro                      | Vive na beira da praia           |

|                                    |                               |
|------------------------------------|-------------------------------|
| E mais do que todas                | Olhando pras ondas            |
| Rosinha de Chica                   | Andando rondando              |
| A mais bonitinha                   | Dizendo baixinho              |
| E mais bem feitinha                | Morreu, morreu, morreu, oh... |
| De todas as mocinhas lá do arraiaá | O mar quando quebra na praia  |
| Pedro saiu no seu barco            | É bonito, é bonito”           |

### LOGOS E MELOS

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



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

Na instalação do ator “mar”, a harmonia assenta-se na tonalidade de “Ré”, e a entoação ocorre a partir da nota “Lá”, na reiteração do ator “mar”, essa tonalidade é aumentada em meio tom, “Ré#” (sustenido), e a entoação da voz acompanha essa subida, iniciando-se em “Lá#”. Assim, a isotopia que engendra a ambiência do mar (alturas e durações) ganha mais um elemento na harmonia e na entoação, criando um efeito de sentido de “cheia” do mar, da subida da maré. Indica-se, assim, o horário de os pescadores irem ao mar buscar o seu sustento e de suas famílias e a instabilidade do ator mar, volúvel.



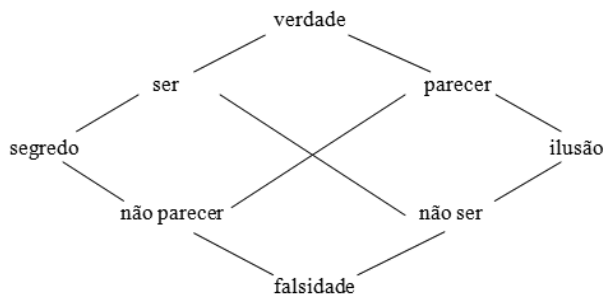
parece/ Que endoideceu/ Vive na beira da praia/ Olhando pras ondas/ Andando rondando/ Dizendo baixinho/ Morreu, morreu, morreu, oh...”

A narração das performances disfóricas permanece sob a integração da tematização, porém, quando se expõe a percepção do sujeito Rosinha acerca da morte de Pedro, retorna-se à integração da passionalização e à ambiência do mar que se impõe ao sujeito Rosinha e também ao próprio orador. É a disjunção, a falta e a ambiguidade do mar convertida na *melos*.

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

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

Sobre os demais atores coletivos “gente” e “pescador” na narrativa individualizados como “Pedro” e “Roshina”, podemos dizer que em relação ao mar (e aos seus desdobramentos actanciais) são configurados mais como sujeitos “à” (em posição passiva), do que como sujeitos “de” (em posição ativa). O mar, assim, exerce uma exuberância de sentidos que impõe aos sujeitos uma subordinação às suas transformações actanciais. Acerca dessas configurações actanciais do mar nessa canção, cumpre destacar as categorias veridictórias da semiótica discursiva, conforme o quadro (TATIT, 2003, p. 196).





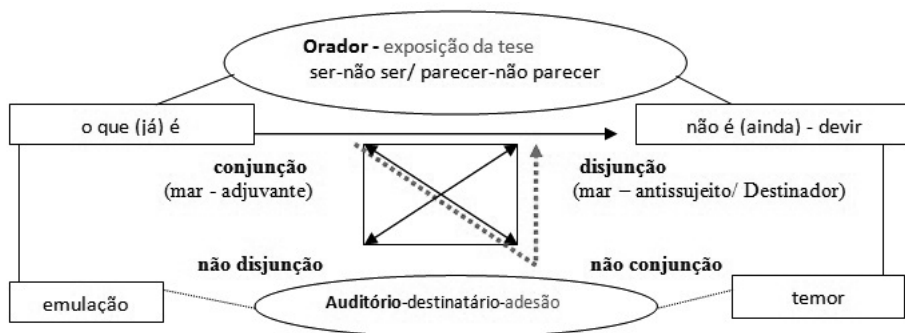
As actâncias assumidas pelo mar (ou que podem ser assumidas no âmbito do devir) podem ser demonstradas no quadro acima. Ele pode ter suas actâncias percebidas como verdadeiras quando puder, ao mesmo tempo, ser e parecer; serão ilusórias quando apresentarem o par parecer e não-ser; serão secretas ao se articularem, simultaneamente, ser e não-parecer; e não sendo e nem parecendo, as actâncias podem ser tomadas como falsas.

Desse modo, o ator mar, conforme exposição e narrativa do orador, consegue articular em suas actâncias arranjos diversos desse estatuto, dado o seu caráter volúvel. Esse caráter é evidenciado, tanto na letra, quanto na *melos*, conforme pudemos demonstrar. A manifestação actancial do mar no âmbito do devir fica imprecisa, dependendo do arranjo que se realize no estatuto veridictório. O que é esse ser bonito? Ele é adjuvante ou antissujeito? Destinador modalizador ou julgador?

### ETHOS E PATHOS

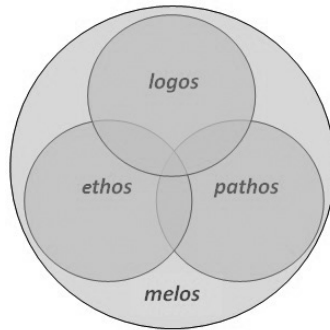
Destaquemos, em relação ao *ethos* do orador, uma configuração do saber parcial sobre o mar: “é bonito quando quebra na praia”, mas conhecedor das histórias dos sujeitos relacionados ao mar, desconhecedor, porém, das dimensões possíveis do devir do mar. Coloca, assim, o *docere* (o ensinar), como função persuasiva e constitui um *ethos* pautado na benevolência, na prudência, na virtude, considerando que alerta, preocupa-se em alertar, e mostra saber o que expõe no âmbito desse mistério.

Acerca do *pathos*, podemos dizer que se mobilizam a emulação em relação à actância do mar configurada como adjuvante e também do temor, considerando as actâncias de Destinador julgador e de antissujeito e a imprecisão do que seja o mar para além de “bonito”. Podemos representar essa situação retórica cancional da seguinte forma:



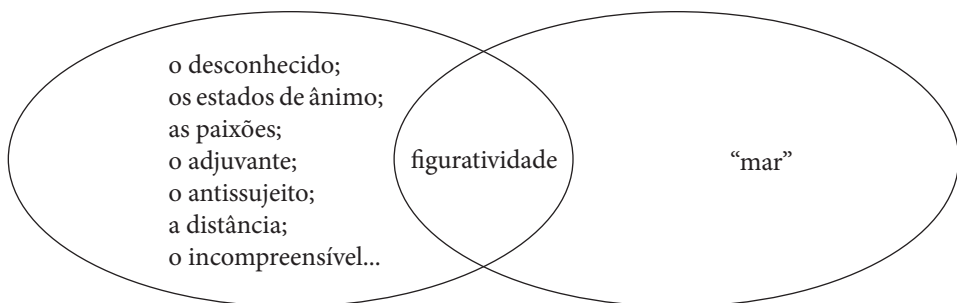
## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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



*Articulação da trilogia retórica associada a melos*

O “mar” como recurso figurativo, considerando as diversas possibilidades, e conforme observamos, serve como suporte a diversas metaforizações. O mar é colocado, assim, em intersecção com os estados de ânimo dos sujeitos ou com os estados de coisas percebido. Podemos depreender essa afirmativa tanto pelas análises empreendidas, como pela breve demonstração que fizemos ao expor algumas canções, na introdução de nosso artigo. Assim, podemos representar o uso do mar nas canções aqui expostas e como recorrência figurativa na canção popular, da seguinte forma:



Assim, a percepção de um estado de coisas e a consciência desse estado colocam o mar, conforme observamos, em intersecção com esse percebido, como forma de expor uma percepção que em linguagem objetiva e natural, puramente

denotativa, talvez não fosse possível. A figuratividade do mar é utilizada para descrever essas perspectivas.

Desse modo, é recorrente a necessidade de neutralizar essa figuratividade para, ao menos, aproximar-se da percepção do sujeito, daquilo que ele tenta expor ao utilizar o mar como figura.

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

A utilização do mar, figurativamente, para tantos fins é reveladora dessa percepção que se tem do mar. O mar aparece, dessa forma, como um ator criador de tensões ou distensões em nossas próprias narrativas; como caminho para expressão daquilo que, muitas vezes, queremos expressar, mas temos dificuldade de fazê-lo; como o encontro dos sujeitos históricos com seus horizontes (externos ou internos) de mistérios e de imensidão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998 [s/d].

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1966.

LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. *Elos de Melodia e Letra: análise de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MEYER, Michel. *A Retórica*. São Paulo: Ática, 2007.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: A nova retórica*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*, São Paulo: Editora Escuta, 1994.

- \_\_\_\_\_. *O cancionista* – composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. Abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz. (Org.). *Introdução à Linguística I. Objetos teóricos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

*Recebido em 16.06.2017*

*Aceito em 22.11.2017*