



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

KEITY CASSIANA SECO

**OS JINGLES POLÍTICOS DESVELADOS PELA SEMIÓTICA:
UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA**

Londrina
2007

KEITY CASSIANA SECO

**OS *JINGLES* POLÍTICOS DESVELADOS PELA SEMIÓTICA:
UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos a Linguagem da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Loredana Límoli

Londrina
2007

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S445j Seco, Keity Cassiana.
Os *jingles* políticos desvelados pela semiótica : uma proposta pedagógica / Keity Cassiana Seco. – Londrina, 2007.
148f. : il. + CD-ROM.

Orientador : Loredana Límoli.
Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2007.
Bibliografia : f. 134-139.

1. Semiótica – Teses. 2. Análise do discurso – Teses. 3. Comunicação oral – Teses. 4. Comunicação não-verbal – Teses. I. Límoli, Loredana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 801.7:003

KEITY CASSIANA SECO

**OS *JINGLES* POLÍTICOS DESVELADOS PELA SEMIÓTICA:
UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA**

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Loredana Límoli
Universidade Estadual de Londrina

Prof^º. Dr. Ivã Carlos Lopes
Universidade de São Paulo

Prof^ª. Dr^ª. Martha Augusta Corrêa e Castro
Gonçalves
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 08 de março de 2007.

DEDICATÓRIA

Ao meu filho, João Marcos,
gerado no decorrer deste estudo,
e ao meu esposo João Luis, com
amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida e da sabedoria.

À querida Prof^a. Dr^a. Loredana Límoli, pela dedicação, paciência e carinho com que me orientou durante todo o percurso deste trabalho.

Aos meus familiares, pelo apoio, incentivo e compreensão.

Ao meu marido e auxiliador, João Luis, que colaborou ativamente em todos os momentos desta minha caminhada.

À grande amiga Fabiana, pelo companheirismo e motivação dispensada durante as etapas do Curso.

Aos professores e colegas que contribuíram para o crescimento e desenvolvimento de meu conhecimento.

Aos escritores que nos guiam e ensinam com suas obras.

“Tão grande é a correspondência entre a música e a nossa alma que muitos, procurando cuidadosamente a essência desta, ajuizaram que ela está repleta de acordes harmoniosos - pura harmonia, na verdade. Toda a Natureza, a bem dizer, não é outra coisa senão uma perfeita música, que o Criador faz ressoar nos ouvidos do entendimento do homem, a fim de dar a ele prazer e atraí-lo docemente para Si”.

Ian Sweelinck

SECO, Keity Cassiana. **Os Jingles políticos desvelados pela semiótica:** uma proposta pedagógica. 2007. 148f.. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar, por meio da teoria semiótica greimasiana, o percurso gerativo de sentido de textos sincréticos musicais, compostos pelos planos de expressão verbal e sonoro musical. Essa concepção constitui-se de três níveis: Fundamental, Narrativo e Discursivo, os quais são distintos, mas inter-relacionados. Realiza-se, posteriormente, uma comparação intersemiótica entre os resultados obtidos por meio da investigação dos conteúdos significativos existentes nessas duas linguagens. É verificada, dessa forma, a intertextualidade e os aspectos argumentativos existentes em ambos. Procura-se, portanto, comprovar que diferentes estilos unificados reforçam as estratégias de manipulação, e isso torna o texto híbrido altamente persuasivo. O trabalho também oferecerá, ao final, algumas sugestões metodológicas para nortear uma futura aplicação prático-pedagógica, direcionada a professores e graduandos das diversas áreas de linguagens. Diante do exposto, a pesquisa que se apresenta deve propor um estudo minucioso da problemática dos mecanismos persuasivos no interior textual. Dentro dessa perspectiva, escolheu-se, como corpus de análise, os *Jingles* do PT, utilizados durante as campanhas eleitorais à presidência da república.

Palavras-chave: Semiótica sincrética. Intersemioticidade. Linguagem verbal e não-verbal. Jingle.

SECO, Keity Cassiana. **The *Jingles* revealed by semiotics: a pedagogical proposal.** 2007. 148f. Dissertation (Master's Degree in Language Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

ABSTRACT

The aim of this research is to analyse, through Greimas semiotics theory, the sense of combined musical texts, formed by verbal and not-verbal languages. This conception consists of three levels: Basic, Narrative and Discourse, which are distinct but interrelated among themselves. After that, an inter-semiotics comparison is made with the results achieved from inquiry of existing significant contents in these two languages. It is noticed that inter-textual concept and argumentative aspects in both of them. Therefore, we try to prove that different unified genres strengthen manipulation strategies, making the combined text highly persuasive. In the end, this paper proposes some methodological suggestions to guide a future practical-pedagogical application directed to teachers and graduate students of diverse areas of languages. Having said that, this research must propose a detailed study of problematic persuasive mechanisms inside the texts. Within this perspective, it was chosen as analysis corpus the Labour Party (PT) *Jingles*, used during electoral campaigns to the presidency of the republic.

Keywords: Semiotics combined. Inter-semiotics. Verbal and not-verbal languages. Jingles.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	12
2.1 A PERSPECTIVA SEMIÓTICA	12
2.2 AS CONCEPÇÕES HARMÔNICA E MELÓDICA	23
2.3 O TEXTO SINCRÉTICO	27
2.4 A FUNÇÃO ANCORAGEM DO PLANO SONORO-MUSICAL	28
3 CARACTERIZAÇÃO DO <i>JINGLE</i>	30
3.1 PANORAMA CONCEITUAL E HISTÓRICO DO <i>JINGLE</i> PUBLICITÁRIO NO BRASIL.....	30
3.2 <i>JINGLE</i> POLÍTICO: UM VEÍCULO DA PROPAGANDA ELEITORAL	31
3.3 O <i>JINGLE</i> COMO GÊNERO TEXTUAL	34
4 ANÁLISE SEMIÓTICA E INTERSEMIÓTICA DOS <i>JINGLES</i> POLÍTICOS VEICULADOS DURANTE AS CAMPANHAS DO PRESIDENTE LULA	40
4.1 LULA-LÁ.....	40
4.2 AGORA É LULA.....	50
4.3 PT SAUDAÇÕES	66
4.4 BOTE FÉ E DIGA LULA.....	84
4.5 ONDE O PT GOVERNA DÁ CERTO	104
5 A UTILIZAÇÃO DO <i>JINGLE</i> COMO MÉTODO PEDAGÓGICO	119
5.1 LINGUAGEM MUSICAL <i>VERSUS</i> LINGUAGEM VERBAL	119
5.2 OS DOCUMENTOS OFICIAIS E O ENSINO DOS GÊNEROS.....	121
5.3 O <i>JINGLE</i> COMO RECURSO INTERDISCIPLINAR E MOTIVADOR	127
5.4 PROJETO DE ENSINO APRENDIZAGEM COM <i>JINGLES</i> UTILIZANDO-SE A SEMIÓTICA	128
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	134

GLOSSÁRIO	140
ANEXOS	142
ANEXO A – Letras dos <i>Jingles</i> das campanhas de Lula.....	143
ANEXO B – Cd contendo os <i>Jingles</i> das campanhas de Lula em áudio.....	148

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como justificativa a carência de pesquisas na área do texto musical sincrético de predominância musical, como também a escassez de métodos voltados à leitura e à produção crítica dos sentidos por meio da teoria semiótica, que se interessa por outros tipos de formas de expressão, além da verbal.

Destaca-se, aqui, a relevância de estudos direcionados ao *Jingle*: texto sincrético composto por letra e melodia, muito utilizado em campanhas políticas e publicitárias veiculadas em emissoras de rádio e TV. Isso porque esse tipo de texto está repleto de conteúdo significativo, e, graças aos arranjos de elementos semânticos e argumentativos presentes em sua estrutura, mantém relações internas e externas que possibilitam um ganho considerável de sentido.

Dessa forma, a teoria semiótica bem como a comparação intersemiótica, serão utilizadas para auxiliar na interpretação e na produção desses textos altamente persuasivos, com grande poder de manipulação, inseridos na realidade cotidiana de toda a sociedade, principalmente, durante as disputas eleitorais.

O objetivo primordial é verificar o percurso gerativo de sentido, nos três níveis: Fundamental, Narrativo e Discursivo dos *Jingles* políticos do PT. Tem-se, como foco principal, a investigação dos sentidos encontrados no interior textual verbal e, secundariamente, observam-se as representações semi-simbólicas e contextual-históricas para explicar também o sentido do plano de expressão sonoro-musical.

Comparam-se, posteriormente, as projeções significativas das diferentes linguagens (letra e melodia) e analisa-se a intertextualidade, ou, melhor dizendo, a intersemiotividade existente entre ambas, para perceber a influência persuasiva desta união textual no eleitor.

Nesse sentido, busca-se mostrar que as estratégias argumentativas são muito constantes em propagandas musicadas, e seu poder de convencimento é maior que naquelas sem o acompanhamento sonoro-musical. Este auxilia, e muito, o texto falado no seu objetivo de “*fazer o outro crer e fazer*” aquilo que é divulgado como “verdade”.

Esta pesquisa ainda pretende apresentar, em linhas gerais, o gênero *Jingle* como um importante meio pedagógico de linguagens, pois tendo este um grande poder persuasivo/mercadológico junto à população, necessita ser levado e trabalhado adequadamente nas instituições brasileiras de ensino.

Para isso, escolheu-se um determinado partido político (PT), que projetou sua “imagem” durante várias eleições presidenciais (1989 a 2002). Logo após, foram selecionados alguns *Jingles* utilizados durante essas disputas eleitorais, que auxiliaram na propagação de sua ideologia. As canções, compostas pelo plano verbal e sonoro-musical, foram primeiramente gravadas e, em seguida transcritas para a forma lingüística impressa e para a forma sonoro-musical (partituras). Sendo assim, procurou-se expor que a música é muito usada em propagandas políticas porque convence mais facilmente o outro à ação de votar em um determinado candidato.

Após a coleta do material, realizou-se o estudo semiótico dos textos, com a intenção de averiguar os pontos semânticos dialógicos, por meio de uma comparação intersemiótica. Foram tomadas como referência teórico-metodológica, para a investigação dos *Jingles*: os pressupostos da semiótica greimasiana; os elementos da teoria musical e harmonia funcional; os postulados da semiótica da canção apresentados por Tatit¹. Estes contribuíram para a constatação dos sentidos existentes, tanto no sistema verbal quanto no musical semi-simbólico. Observam-se, portanto, seus efeitos sob o plano de conteúdo e de expressão textual.

Diante do exposto, a pesquisa pretende propor uma análise dos mecanismos discursivos, cujas figuras permitem clarificar a organização mais profunda do texto.

Após o estudo comparativo dos dados e resultados obtidos, sugere-se uma seqüência didática, baseada na teoria semiótica, que contenha atividades específicas para leitura e produção de diversos gêneros verbais, musicais e sincréticos, como o *Jingle*. Essa proposta servirá para orientar possíveis projetos de ensino voltados à significação de textos sincréticos (verbal-sonoro) em cursos de graduação que tenham a linguagem como seu instrumento de atuação profissional: Letras, Pedagogia, Publicidade, Jornalismo, Música etc.

Esta dissertação é composta por quatro capítulos assim intitulados: Referencial teórico-metodológico; Caracterização do *Jingle*; Análise semiótica e intersemiótica dos *Jingles* políticos veiculados durante as campanhas do presidente Lula; A utilização do *Jingle* como método pedagógico.

O segundo tópico configura-se como de maior relevância, pois é nele que se encontram os cinco *Jingles* que serviram como corpus para a investigação que se apresenta. As canções analisadas foram: Lula-lá, Agora é Lula, PT Saudações, Bote fé e diga Lula e Onde o PT governa dá certo.

¹ Serão utilizadas algumas obras de Luiz Tatit, que contribuem para o desenvolvimento da teoria semiótica, no que diz respeito à análise de canções.

2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

2.1 A PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Muitas são as pesquisas lingüísticas em torno do texto, que consideram este, e não a frase, como unidade de sentido. Mas foi somente a partir de L. Hjelmslev, que se passou a examinar o plano de conteúdo em separado do plano da expressão. Ele reutilizou os conceitos de Saussure: significante (expressão) e significado (conteúdo). Dentro dessa perspectiva, a expressão possui uma substância (sons) e uma forma (organização das diferenças fônicas), do mesmo modo, o conteúdo tem sua substância (conceitos) e forma (regras semânticas), assim, “a hipótese central de Hjelmslev é que o plano do conteúdo está estruturado de maneira formalmente idêntica (isomorfa) ao plano de expressão: uma substância articulada numa forma” (BERTRAND, 2003, p.164)

Nesse sentido, a teoria semiótica de Greimas tem a forma do conteúdo textual como objeto de estudo, porém analisado sob qualquer plano de expressão, não se restringindo ao texto verbal.

Para mostrar os caminhos percorridos pelos sentidos no interior textual, Greimas desenvolveu uma disciplina a partir de teorias estruturais. Esta contém uma nomenclatura racional-matemática e serve como modelo para operações de reconstituição significativa, uma vez que, “para Greimas a Semântica Estrutural deveria dissociar-se de todo perspectivismo, desfazer-se da parcialidade dos pontos de vistas, substituí-los por procedimentos de verificação” (OLIVEIRA; LANDOWISKI, 1995, p.155).

Mostra-se, portanto, a preocupação com um estudo sistemático, pautado na materialidade textual, priorizada pela teoria, que não focaliza, ou pouco focaliza, o contexto diacrônico histórico e social durante a observação teórica dos sentidos textuais.

De acordo com essa concepção, Greimas desenvolve o percurso gerativo: base metodológica da epistemologia semiótica. Essa não busca verificar *o que, quem, de onde e quando* o texto diz, mas sim apresentar o processo gerador da significação textual, isto é, relatar como o sentido, presente no conteúdo, e associado a diversos planos de expressão, é representado pelo seu enunciador. Assim sendo, analisa-se por etapas, o modo de construção do sentido, o qual parte do nível mais abstrato e profundo até o mais concreto e visível.

Objetiva-se, com isso, descobrir o funcionamento discursivo, o que possibilitará uma eficaz compreensão textual. Por isso, Fiorin afirma:

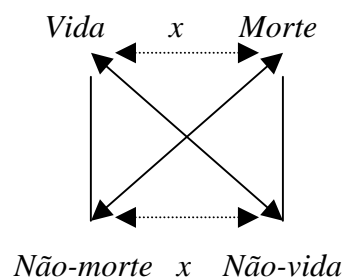
Não basta recomendar que aluno leia atentamente o texto muitas vezes, é preciso mostrar o que se deve observar nele. A finalidade de um livro que apresenta uma gramática do discurso é tornar explícitos mecanismos implícitos da estruturação e interpretação de textos (2004. p.9 e 10).

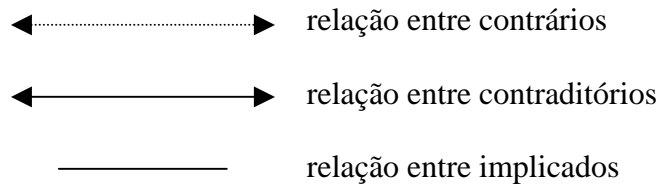
A semiótica concebe os três níveis de articulação do sentido, sendo esses distintos, mas interligados entre si. Cada um contém uma sintaxe e uma semântica própria, que serão descritas detalhadamente a seguir.

Nível Fundamental: é o mais profundo e abstrato, porque busca observar a rede básica de relações, ou seja, os temas mais imanentes que se encontram em oposição significativa e ideológica, como, por exemplo: *vida x morte*. Essas categorias semânticas de base são constituídas por termos opostos, que são afirmados por meio de uma concepção paradigmática, dentro da qual um conceito abstrato ou mesmo um objeto concreto só existe a partir daquilo que o diferencia do outro. É importante evidenciar que eles fazem parte de um mesmo eixo semântico e não podem ser colocados junto a outros termos, pertencentes a diferentes campos semânticos. Uma exemplificação de equívoco dessa natureza seria a seguinte oposição temática fundamental: *beleza x honestidade*, posto que um estaria no espaço da aparência e o outro, da moralidade.

Para demonstrar melhor essa rede de relações entre termos, foi criado por Greimas e Courtès o quadrado semiótico, que, de acordo com eles, “é a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.364).

Quadrado semiótico





Têm-se, desse modo, as seguintes relações de negação e asserção:

- vida e morte: relação de contrariedade;
- vida e não-vida: relação de contraditoriedade;
- vida e não-morte/ morte e não-vida: relações de implicação.

Os termos fundamentais acima *vida x morte* contrastam-se no interior de um eixo semântico² e podem projetar, cada um deles, por um processo de negação, um novo termo contraditório. Esses pólos contraditórios não coexistem juntos, pois, apesar de estarem implicados no mesmo eixo, situam-se em direções contrárias.

Em se tratando da sintaxe fundamental, ela trabalha com a relação dos conceitos de afirmação e negação desses pólos significativos. É possível, no decorrer de uma narrativa, que os pólos significativos sejam percorridos de um extremo a outro. Ex.:

Sintaxe do nível fundamental: *morte* _____ *não-morte* _____ *vida*

Cada um desses termos semânticos pode aparecer revestido da categoria tímica ou fórica, isto é, categorias de estado (eufórico ou disfórico).

Categoria classemática, cuja denominação é motivada pelo sentido da palavra *timia* (cf. grego *thymós*, ‘disposição afetiva fundamental’), a categoria tímica serve para articular o semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem de seu próprio corpo (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.462).

Segundo essa concepção, se um termo é considerado positivo dentro de uma determinada cultura, ou por um enunciador, ele será visto como *eufórico*; se tido como negativo será concebido como *disfórico*. Um exemplo disso seriam as diferentes ideologias religiosas, que valorizam diferentemente os termos *vida e morte*. Para alguns, o sujeito que

² “Propomos que se chame *eixo semântico* esse denominador comum aos dois termos, esse fundo sobre o qual se salienta a articulação da significação. Vemos que o eixo semântico tem por função englobar, totalizar as articulações que lhe são inerentes”. (GREIMAS, 1973, p.31).

possui a *vida* encontra-se em estado de conforto, de alegria, favorável, etc., estando, portanto, em euforia. Já em outros casos, a *vida* representa provação, sofrimento, desconforto, tristeza, que caracterizam, conseqüentemente, um estado disfórico, sendo que, “dois discursos podem trabalhar com os mesmos elementos semânticos e revelar duas visões de mundo completamente diferentes, porque o falante pode dar valores distintos aos elementos semânticos que utiliza” (FIORIN, 1993, p.21).

Nível Narrativo: sendo também interno e abstrato, o Nível Narrativo evidencia os enunciados de *ser* e *fazer*, ou seja, a seqüência de estados e transformações dos sujeitos em busca de um objeto de valor. Mostra as ações transformadoras do homem no mundo, como se a vida fosse encenada pelos actantes. Dentro dessa perspectiva, um mesmo ator (pessoa, animal, sentimento etc.) pode exercer mais de um papel actancial, não sendo restringido a uma única função dentro da narrativa, isto é, o mesmo sujeito que manipula pode ser o objeto de valor, ou o sujeito julgador e assim por diante. Portanto, “o atuante sujeito pode assumir, no programa narrativo dado, certo número de *papéis atuacionais*³. Esses papéis são definidos, por sua vez, pela posição do atuante no encadeamento lógico da narração (sua definição sintática) e por seu investimento modal (sua definição morfológica)” (GREIMAS, 1977, p.183).

Importa lembrar que todos os textos, independentemente de seu plano de expressão (pintura, escultura, música etc.), possuem uma narratividade interna, definida pelas transformações de estados iniciais e finais. Em se tratando da linguagem verbal, segue-se essa mesma abordagem, visto que todas as formas (poesia, receita de bolo, leis, etc.), sejam orais ou escritas, são constituídas por uma ou mais narratividades. Silva explicita:

Do ponto de vista do conteúdo, a narrativa é um lugar-discurso, onde alguma coisa acontece, onde alguma coisa se transforma [...] nada mais é que a história de busca de valores [...] é sempre uma busca de sentido (busca de sentido pelo homem para o seu *estar-no-mundo*) (1982, p.89).

Os textos com apenas uma narrativa mínima são chamados de simples, e aqueles com várias narrativas interligadas ou sobrepostas hierarquicamente são os complexos, esses, geralmente, mais longos.

Quando está de posse de seu objeto desejado, o sujeito da narrativa encontra-se, segundo a semiótica, em conjunção com seu Objeto de Valor ($S \cap Ov$); porém,

³ Papéis atuacionais significa o mesmo que papéis actanciais.

se está distante, encontra-se em disjunção de seu Objeto de Valor ($S \cup Ov$). Esse Ov pode ser classificado como descritivo (valor último do objeto), ou modal (um objeto que dá poder para conseguir o objeto descritivo). Um exemplo disso seria um sujeito que busca ganhar muito dinheiro (Ov modal), para conseguir, posteriormente, comprar uma fazenda (Ov descritivo). Dessa forma:

[...] objeto modal é aquele cuja aquisição é necessária ao estabelecimento da competência de um sujeito operador para uma transformação principal [...] trata-se de uma performance modal ou ainda performance de qualificação. O /Saber-fazer/ aparece como aquele que torna possível a atividade cognitiva (D'AVILA, 1990, p.28).

Outro ponto a ser destacado é a relação polêmica entre dois ou mais sujeitos de uma narrativa. Isso acontece quando mais de um sujeito deseja o mesmo Ov, e um entra em conjunção, ao passo que o outro, em disjunção do mesmo objeto.

Para mostrar a busca dos Ovs pelos sujeitos, a semiótica propõe a organização de um esquema narrativo canônico, composto por quatro percursos narrativos que se encadeiam: o da manipulação, o da competência, o da ação e da sanção. Sendo assim, todo esquema apresenta essa seqüência, que, se não aparecer explicitamente, aparece de forma pressuposta, visto que, para acontecer uma ação, deve ter havido uma manipulação e uma aquisição de competências anteriores. Do mesmo modo ocorre com a sanção, que pede uma pré-ação.

Além dessa divisão, existem as subdivisões internas, que correspondem aos Programas Narrativos, formados por enunciados elementares. Esses são os enunciados de estado (em que o sujeito está estático) e do fazer (em que o sujeito está agindo). Portanto, um enunciado de estado + um enunciado do fazer = Programa Narrativo. A união dos Programas Narrativos forma um Percurso Narrativo e compõe a unidade maior da narrativa: o Esquema Narrativo. Será mostrado, agora, cada percurso narrativo, separadamente:

a) percurso da manipulação: é o momento em que um *sujeito destinador* ou sujeito do *fazer-fazer* (podendo ser uma pessoa, um sentimento, uma ideologia social etc.) utiliza alguns procedimentos para levar um outro sujeito, o destinatário, ou *sujeito operador*, a realizar uma ação, com a qual o primeiro será beneficiado. A partir desses dados, o destinador procura uma das seguintes estratégias: *tentação*, *sedução*, *intimidação*, *provocação* ou *contágio*, para levar o destinatário a crer nele e *querer e/ou dever* realizar a performance proposta. Se isso acontecer, e o destinatário aceitar o acordo, fecha-se um *contrato fiduciário* entre ambos, ou

seja, um compromisso de confiança assumido pelos dois sujeitos. As maneiras de manipular são de extrema importância, logo, essa deverá ser escolhida de acordo com o perfil do destinatário. Se ele for corajoso e valente, provavelmente deixar-se-á levar pela *provocação*; se for carente, cederá à *tentação*; se vaidoso, à *sedução*; e se medroso, à *intimidação*. O *contágio* também é uma forma muito recorrente de manipulação, principalmente em textos não-verbais ou sincréticos como a música, porque o som, uma vez expandido no ar, dificilmente tem como ser contido, fazendo com que todos, querendo ou não, o inculquem. Assim, mesmo aqueles que não são convencidos por sua mensagem acabam sendo seduzidos por um *contágio sensitivo* e, muitas vezes, começam a cantarolar uma canção, tornando-se, consciente ou inconscientemente, veiculadores e repetidores de uma idéia de que discordam. “A amplificação e a gravação do som transformaram tanto a forma como a música é feita quanto o seu potencial para atingir o público” (ANNEMBERG, 1999, p.11).

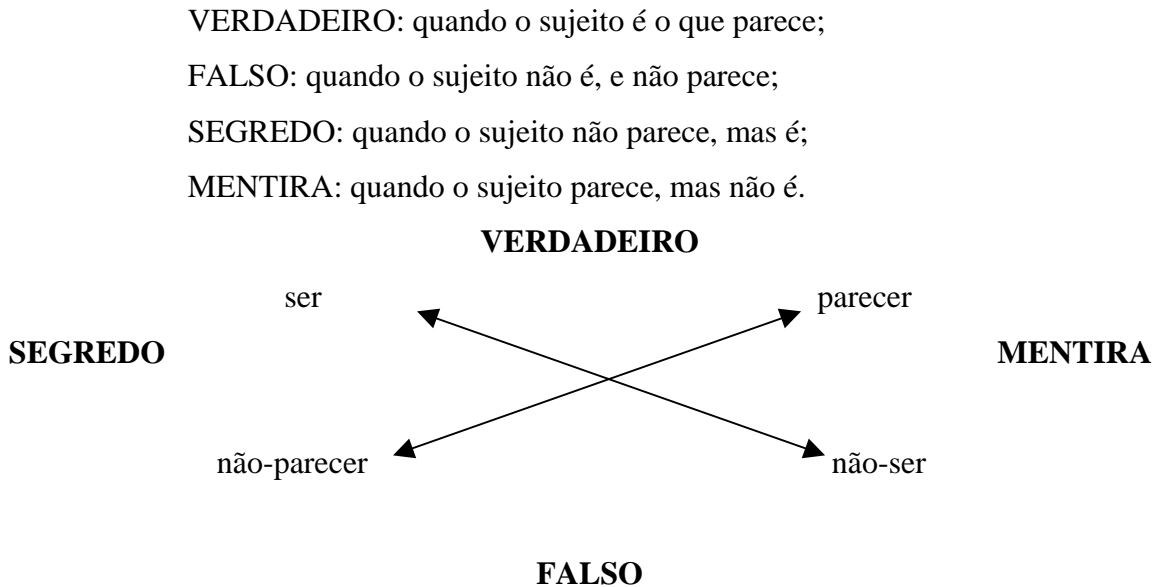
b) percurso da competência: nesta fase, o sujeito operador já foi manipulado e tornou-se sujeito *virtual* (quer e/ou deve) que vai iniciar uma busca. Por isso ele deverá adquirir, ganhar, achar, enfim, conseguir de alguma forma as competências modais que o tornarão um sujeito *atualizado*, ou melhor, conjunto com os Ovs do *saber e do poder fazer*. Esses são considerados *objetos de valores modais*, que tornam o sujeito apto a realizar a performance principal da narrativa e possuir finalmente o seu Ov descritivo, mais valioso para ele (e/ou para seu destinador).

c) percurso da performance: aqui o sujeito operador modifica seu estado inicial, isto é, opera uma transformação que o faz entrar em conjunção ou em disjunção com seu OV. Se a performance foi bem sucedida, o sujeito será *realizado*: quis, soube, pôde, fez e conseguiu. A maioria dos textos apresenta mais de uma performance (transformação), uma das quais a principal. Essa ação maior e mais importante está situada no PN de base, e os outros PNs menores, como, por exemplo, o de aquisição de competências, são os PNs de uso.

d) percurso da sanção: depois que o sujeito realizou ou não a *performance* e, conseqüentemente, adquiriu ou não o Ov, ele será julgado por um *destinador-julgador*. Este avaliará a performance e a interpretará positiva ou negativamente. A *sanção* poderá ser cognitiva (reconhecimento, elogios, desmerecimento, humilhações etc.), e/ou pragmática (adquirir ou perder dinheiro, bens, uma mulher, receber um castigo físico, ganhar um beijo etc.). O sujeito também poderá receber as duas *sanções* (cognitiva e pragmática) ao mesmo tempo.

Tanto no momento da manipulação, quanto no da sanção, os sujeitos da narrativa analisam o *ethos* do outro. É o que a semiótica denomina de *veridicção*. Essa é a

imagem que os sujeitos passam ao seu destinatário, que, por sua vez, poderá verificar se ela é: verdadeira, falsa, mentirosa ou secreta. É a oposição entre **ser x parecer**, responsável pela composição/projeção de auto-imagens, e focalizada segundo as articulações do quadrado lógico abaixo:



Durante a manipulação, o sujeito operador irá analisar a imagem de seu manipulador, observando se este **é o que parece ser, ou não**. Se acreditar que o destinador é verdadeiro, ele confiará e aceitará o contrato fiduciário proposto; se não acreditar, poderá recusar a oferta do outro. Não sendo manipulado, não se interessa em realizar a performance.

Greimas explica:

A sobredeterminação dos atuantes segundo esta categoria do *ser* e do *parecer* dá conta desse extraordinário ‘jogo de máscaras’, feito de afrontamentos de heróis ocultos, irreconhecidos e reconhecidos, e de traidores disfarçados, desmascarados e punidos, que constitui um dos eixos essenciais do imaginário narrativo (1977, p.184).

Em se tratando do percurso da *sanção*, quem estuda e julga a imagem é o *destinador-julgador*, que verá se o sujeito operador foi verdadeiro, mentiroso, secreto ou falso. Esse dará a *sanção* de acordo com os seus valores, posto que, para alguns, a falsidade é uma virtude e para outros um defeito, tudo dependerá da crença e da interpretação do sancionador.

Enfim, para representar esses três percursos canônicos, que constituem o Nível Narrativo, utilizam-se os seguintes sinais criados por Greimas:

F = função fazer

→ = transformação

S1 = sujeito do fazer

S2 = sujeito do estado

\cup e \cap = junção (disjunção ou conjunção)

Ov = objeto-valor

Nível Discursivo: aquele mais próximo à materialidade textual, pois é onde o sujeito da enunciação faz uma série de escolhas para projetar o seu dizer. Estas “escolhas”, por sua vez, causam determinados efeitos de sentidos ao enunciatário, que aceita ou não compartilhar da verdade dita pelo outro.

Nesse patamar, as estruturas abstratas do Nível Narrativo tornam-se “visíveis”, assumidas por um determinado ator, que atuará num tempo e espaço definido pelo enunciador. É, desse modo, o nível mais “palpável e complexo”, porque é composto por diversos mecanismos responsáveis pelo “recheio” dos eixos pertencentes à oposição fundamental e das estruturas abstratas da narrativa.

O enunciador compõe um discurso, com uma aparente e “inocente” finalidade: comunicar/informar/divertir. Entretanto, como é sabido de todos, nenhum discurso é neutro; atrás dessa aparente neutralidade, mostra-se, de forma implícita ou explícita, ser um meio de convencimento, que busca persuadir o “outro” da “verdade” transmitida. Em última instância, o discurso é feito para levar o enunciatário a uma atitude almejada, consciente ou inconscientemente, pelo sujeito enunciador.

A semiótica analisa a sintaxe e a semântica do discurso, para procurar verificar, por meio das marcas lingüístico-discursivas (em relação a textos verbais), deixadas pelo enunciador, o momento da enunciação. Esse é entendido, aqui, como instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas, ou melhor, tempo real e concreto da interação. Já o enunciado é o objeto-textual resultante de uma enunciação, isto é, uma reprodução material da enunciação.

Para analisar a sintaxe discursiva, é necessário examinar os mecanismos denominados debreagem enunciva, debreagem enunciativa e debreagem interna. O primeiro produz o efeito de distanciamento e objetividade, já o segundo produz o efeito de proximidade e subjetividade. Outro recurso é a debreagem interna, que consiste em ceder a palavra aos

interlocutores por meio do discurso direto, construindo-se uma cena dialógica que produz o efeito de realidade ou referente, “interação verdadeira”.

A debreagem enunciativa ocorre pela projeção do ator, do tempo e do espaço, representados por um *ele-então-lá*. Um exemplo seria a seguinte frase: “Ele morava num reino muito distante...”. Em relação à debreagem enunciativa, a projeção também acontece com esses três fatores, em que se projeta um *eu-agora-aqui* “Faço ginástica nesta academia todos os dias...”. Observa-se, porém, que nem sempre os discursos apresentam apenas um tipo de debreagem, porque “o mais comum é que se misturem e confundam os dispositivos, produzindo assim uma grande variedade de efeitos de sentido”.(BARROS, 2003, p.205).

Em relação à debreagem interna, Fiorin (1996, p. 46) esclarece, “serve, em geral, para criar um efeito de sentido de realidade, pois parece que a própria personagem é quem toma a palavra e, assim, o que ouvimos é exatamente o que ela disse”. Nesse sentido, ela se caracteriza como o discurso direto, demarcado linguisticamente no texto por travessão, aspas, dois pontos, verbos *dicendi*, etc.

Na “contramão” das debreagens (enunciativa, enunciativa, interna, etc.), existem também as embreagens que pressupõem debreagens anteriores. O intuito das embreagens é projetar a ilusão de volta à enunciação:

Ao contrário da debreagem, que expulsa da instância de enunciação a pessoa, o espaço e o tempo do enunciado, a embreagem é o efeito de retorno à enunciação, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado (FIORIN, 1996, p.48).

Além desses, outros elementos são utilizados na composição do discurso, para criar a ilusão de que o enunciado reconstitui uma realidade verdadeira. Para isso, são usados alguns referentes semânticos, chamados de ancoragem, visto que “prendem” o texto a um determinado contexto.

Essas “fontes” de referência podem ser verbais ou não-verbais, sendo bem visíveis em textos informativos como notícias e reportagens, nos quais elas servem como “prova inquestionável” daquilo que está sendo divulgado. Tais pistas são bem diversificadas como: datas, locais, nomes de pessoas, idade, citação, gravações, fotos, etc., e objetivam mostrar uma procedência concreta do que está sendo veiculado pelo jornal. “Dessa forma, não é suficiente, para a semiótica, assinalar vagamente que o discurso cria ilusões de objetividade

ou de realidade sem mostrar com que procedimentos discursivos os efeitos foram conseguidos” (BARROS, 2003, p.62).

A semântica discursiva tratará de examinar os percursos temáticos dos textos. Esses são formados por vários conceitos abstratos que, somados, resultam na idéia básica e central, isto é, em um dos pólos do eixo fundamental (oposição semântica). Para explicitar melhor essa parte teórica, vamos supor que um determinado texto possua a seguinte seqüência temática: dor + sofrimento + opressão + abatimento + insalubridade + miséria; tudo isso culminaria na morte, que seria o sentido principal e imanente. Desse modo, “O mesmo tema pode ser figuratizado de diferentes maneiras. Assim a idéia da *evasão* pode ser figuratizada pela ida para um mundo imaginário, como a Passárgada cantada por Manuel Bandeira, ou por uma viagem pelos mares do sul” (FIORIN, 1995, p.169).

Esses temas podem aparecer, no discurso, de maneira explícita (editoriais, teses, leis etc.), ou implícita (fábulas, provérbios, piadas etc.). Portanto, todo texto é constituído por temas, recobertos por figuras, em maior ou menor grau. Por isso, não existem textos sem temas (sentido discursivo) nem sem figuras, estas, porém, possuem quantidade variável. Nesse caso, as figuras que cobrem os temas precisam ser interpretadas pelo leitor. Barros define figura como: “um elemento da semântica discursiva que se relaciona com um elemento do mundo natural, o que cria, no discurso, o efeito de sentido ou a ilusão de realidade” (2003, p.87).

Ainda sobre esse mesmo assunto, discorre Fiorin:

Os textos figurativos produzem um efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos etc.; os temáticos explicam as coisas do mundo, ordenam-nas, classificam-nas, interpretam-nas, estabelecem relações e dependências entre elas, fazem comentários sobre suas propriedades. Os primeiros criam um efeito de realidade, porque trabalham com o concreto; os segundos explicam, porque operam com aquilo que é apenas conceito (1997, p.89).

Tanto os temas quanto as figuras aparecem de forma interligada e articulada, o que resulta na coerência textual, pois fazem parte de um mesmo campo lexemático. Elas se manifestam no quadro dos enunciados e juntas compõem as configurações discursivas.

Para a semiótica, essas “configurações discursivas”, que organizam o sentido textual, recebem o nome de isotopias. Dessa forma, um texto pode apresentar mais de

uma isotopia sobreposta, tornando-se polissêmico. Ou também apresentar duas ou mais isotopias paralelas e variáveis, sendo caracterizado como pluriisotópico (plurissêmico).

Alguns termos servem para unir ou interligar as isotopias. No primeiro enunciado abaixo são utilizados os conectores isotópicos: e, no segundo, desencadeadores isotópicos.

a) exemplo de conector isotópico: “Relógio que atrasa não adianta” (propaganda de relógio). O conector é o lexema “adianta”, porque possibilita a leitura de mais de uma configuração discursiva. Interliga duas isotopias que ficam sobrepostas: uma relacionada ao tempo e a outra ao mau funcionamento.

b) exemplo de desencadeador isotópico: “GRAVE COM BASF e agudos também” (propaganda).

O lexema “agudos” desencadeia uma outra isotopia, paralela à primeira, que se refere à ação de gravar. Já a segunda remete ao campo isotópico dos timbres.

Com isso, o percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares que auxiliam na desconstrução e construção dos sentidos internos, cada um deles visando mostrar como se produz e se interpreta o significado de um texto.

Em suma, a semiótica discursiva visa mostrar o *fazer-saber*, o *fazer-criar* e o *fazer-fazer*, contidos em todos os gêneros textuais.

Destacar-se-ão, a partir desse momento, outras técnicas argumentativas que, pela sua eficácia, também são constantemente aplicadas em diversos discursos. Elas evidenciam a manipulação durante as interações humanas e podem ser percebidas no decorrer do estudo discursivo.

Para dar início à descrição desses procedimentos, é interessante que se observe a raiz significativa da palavra argumentar: arg – fazer brilhar; arguto – que tem a inteligência brilhante; argentum – prata; argumento – é aquilo que faz brilhar uma idéia. Dessa forma, para convencer⁴ seu leitor, o produtor do texto lança mão de vários recursos argumentativos que estão fundamentados na Lógica Formal e nos princípios da lógica da língua. Serão citados alguns desses mecanismos logo a seguir:

1. citação de texto alheio, podendo ocorrer de modo direto ou indireto. Opinião de alguém com autoridade para falar sobre um determinado assunto;
2. refutação de argumentos contrários, isto é, negar a possibilidade de um contra-argumento;

⁴ Convencer: fazer o enunciatário crer naquilo que o enunciador escreveu ou falou.

3. argumentos baseados no senso comum (pensamento popular);
4. uso do raciocínio lógico para apontar as causas e/ou efeitos das teses (causa e consequência);
5. argumentos pautados nos valores sociais/morais;
6. argumentação fundamentada em provas concretas;
7. argumentos baseados em termos técnicos (competência lingüística);
8. argumentos construídos a partir do raciocínio lógico de estruturas lingüísticas (semântica argumentativa);

Conforme as concepções de Ducrot, a respeito desse último item:

Entre estes fenômenos que restringem os encadeamentos argumentativos convém distinguir duas grandes classes: os conectivos e os operadores. Os primeiros servem para ligar dois ou vários enunciados, destinando a cada um papel particular em uma estratégia argumentativa única, enquanto os segundos (não, quase, tão etc...) aplicam-se a um enunciado único, ao qual conferem um potencial argumentativo específico (apud MAINGUENEAU, 1993, p.162).

- *Pintura*: uso das diferentes perspectivas, ocupação de espaço, técnica escolhida, jogos cromáticos, etc.;
- *Teatro*: jogos de luz, utilização do palco, sonoplastia, etc.;
- *Cinema*: focalização, sintaxe dos acontecimentos, posicionamento da câmara, trilha sonora, cenário, etc.;
- *Fotografia*: tipos de lentes, tipos de filmes, diferentes planos de focalização, tipo de fundo, etc.

2.2 AS CONCEPÇÕES HARMÔNICA E MELÓDICA

Para se fazer a análise da sonoridade musical, utilizar-se-ão, além da fundamentação semiótica, alguns recursos teóricos próprios desse veículo de expressão, os quais estão explicitados a seguir, posto que, “não se deve desprezar o movimento interdiscursivo entre as diversas práticas semióticas, posto que não se trata apenas da

aplicação de um quadro semântico geral regrado as produções semióticas não-verbais” (COSTA, 2001, p.125).

Nível harmônico (Fundamental e Narrativo): é a parte imanente que será vista por meio da concepção tonal:

A música tonal, na qual se insere a música popular, é definida pela existência de um eixo polarizado, ou seja, um agrupamento hierárquico de notas (a escala) no qual uma delas tem maior poder de atratividade (a tônica), e pela possibilidade de movimentos harmônicos dentro desse eixo. Dessa maneira, o sistema tonal estabelece uma sintaxe que rege os movimentos de acúmulo e dissolução de tensão à medida que a música se desenvolve (DIETRICH, 2003, p.25).

Essa distribuição de notas dentro de um tom desencadeia também um sistema harmônico, formado por um grupo de acordes que possuem três funções básicas: *resolução/repouso* (I grau); *tensão/ação* (V grau); *afastamento*, grau *intermediário entre o I e V graus* (IV grau), e organizam-se em progressões de acordes também conhecidas como cadências. Investigar-se-ão, ainda nestes níveis, as modulações, a escolha do tom maior ou menor e os intervalos harmônicos, responsáveis pela formação dos acordes dissonantes, básicos, menores, diminutos etc. Em resumo, é possível observar, por meio desse percurso, a distribuição interna das notas em um acorde, como também a relação desse acorde com outros. Para Annenberg, “a harmonia estabelece um ideal poderoso de consonância social: as vozes combinadas em concordância musical são uma réplica dos relacionamentos dinâmicos de indivíduos em harmonia na sociedade” (1999, p.38).

Nível melódico e rítmico (Discursivo): nessa fase serão vistos os elementos pertencentes ao campo da melodia e do ritmo, que são mais superficiais, além de serem em maior quantidade, sendo, por isso, facilmente percebidos. Serão observados, neste nível, as figuras musicais correspondentes ao tempo e ao espaço, além de outros componentes sonoros. Assim, os itens investigados nas análises discursivas sonoras são: ritmo, andamento, altura, duração, timbre, arranjos, compasso, vozes (solo ou coro), introdução e finalização, intensidade, figuras de valores, tipos de instrumentos utilizados no acompanhamento e intervalos melódicos. Todos esses tópicos musicais são altamente significativos e devem ser analisados cuidadosamente, a fim de que se vejam com segurança todos os seus efeitos de sentido. Conforme afirma Monteiro:

Ao ouvimos uma canção, abrimos nossa percepção para os diversos elementos que a compõem, como, por exemplo: a melodia, o ritmo, a harmonia, quais e como os instrumentos são usados (o arranjo ou orquestração), uso da voz do cantor ou cantores que a interpretam, a letra da música, a sonoridade das palavras (2005, p.43).

Ainda sobre esse tópico, Annenberg comenta:

As notas somente começam a ter significado como melodias quando são ouvidas em relacionamento entre si num espaço de tempo [...] melodias são como histórias que tem começo, meio e fim, uma trama e uma conclusão [...] razão pela qual são memoráveis e significativas, pois possuem uma forma que se assemelha ao discurso. Os sistemas melódicos são muito parecidos com as línguas (1999, p.8 e 35).

Além do aparato teórico já mencionado, também serão usadas, como referência, as concepções presentes nas obras de Luiz Tatit. Elas buscam mostrar visualmente (de modo didático) os pontos em comum entre o lingüístico e o melódico, visto que para este autor o canto é uma continuação da fala cotidiana, sendo a melodia um revestimento desta. Para Tatit a melodia tem o poder de perpetuar o momento da enunciação (fala), que é efêmero e passageiro.

Esse método analítico descreve três estilos de canção: *Tematização*, *Passionalização e Figurativização*, em que o primeiro caracteriza-se pelo andamento rápido, repetição excessiva dos desenhos melódicos e ataque enfático nas consoantes. Essas nuances dão ao discurso sonoro um caráter somático, ligado à ação do sujeito, e causa, freqüentemente, uma sensação de euforia, porque “É a vigência da ação. É a redução da duração e da freqüência. É a música modalizada pelo /fazer/”(TATIT, 1996, p.11). Nesse sentido, procura-se projetar, freqüentemente, uma ação que leva o sujeito à conjunção com seu OV. Ainda sobre a *Tematização*, Tatit explica que:

A qualificação de uma personagem (a baiana, a mulata...) ou de um objeto (o samba, o país...), é uma das principais formas de manifestação da reiteração na letra. A exaltação, a enumeração das ações de alguém (*O escurinho* ou *Pedro Pedreiro*, por ex.) ou a própria construção de um tema homogêneo (a rotina em *Cotidiano* ou *Você não entende nada* ou ainda a natureza em *Águas de Março* ou *Refazenda*, por ex.) funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. Reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à tematização (1998, p.102).

Já a *Passionalização* equivale ao extremo oposto, posto que seu andamento é lento, com ênfase nas vogais que possuem tempos duradouros. É demarcado por desenhos melódicos grandes e imprevisíveis, concluídos somente ao final de um extenso trecho. Apresenta também uma grande quantidade de saltos intervalares longos, cujo padrão corresponderia à descrição do estado psicológico e emocional do sujeito, dando ênfase no ser. “É quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra, nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/” (TATIT, 1996, p.10).

Tatit também ensina:

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se a tensão psíquica correspondesse a tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção (1998, p.103).

O último é o padrão da *Figurativização*, que “representa a simulação da fala na melodia, com toda a instabilidade que lhe é característica. O rap ilustra essa construção melódica” (MANCINI, 2005, p.37). Ele figuratiza com maior ênfase e precisão as cenas da enunciação (fala) na canção, ou melhor, é o momento em que o intérprete mais vivencia aquilo que diz/canta. Com isso, ele projeta a realidade enunciativa (nós/aqui/agora) em um grau maior que o visto na *Passionalização* e na *Tematização*, pois o interlocutor tem a nítida impressão de estar ouvindo o locutor pessoalmente, num tempo e lugar comum a ambos. Usualmente, esse estilo (*Figurativização*) representa um diálogo entre narrador e narratário, o que torna o texto muito convincente. Coelho diz, “as canções figurativas são aquelas que se aproximam da fala coloquial, ou seja, deixam mais explicitamente transparecer a voz que fala por detrás da voz que canta” (2005, p.5).

2.3 O TEXTO SINCRÉTICO

O adjetivo sincrético e o substantivo sincretismo referem-se à fusão, conciliação, coligação; “pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneos, cobrindo-os com uma grandeza semiótica que os reúne” (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p.426). Por isso, escolheu-se o termo sincrético para designar o gênero textual *Jingle*, constituído a partir da união de duas formas discursivas diversas (a junção da letra com a melodia). Elas são sincronizadas e culminam num todo hegemônico e significativo, ambas essenciais na divulgação de uma mensagem.

Na verdade, a maior parte dos textos que nos cercam diariamente deveriam ser classificados como sincréticos, uma vez que seria difícil dizer que existem textos compostos de só um tipo de linguagem. Temos, por exemplo, os textos televisivos (visão, audição), os “internéticos” (imagem, som e palavra) e os próprios diálogos cotidianos (fala, gestos, sons, tato). Até mesmo os textos unicamente verbais impressos têm suas particularidades como a sonoridade das palavras (poesia), o tipo de formatação, letra, espaços etc. Nessa perspectiva, “talvez futuramente sintamos a necessidade de adaptar a proposta de Hjelmslev às peculiaridades dos textos sincréticos, passando a referir-nos não mais simplesmente a um plano de expressão, mas a um espaço expressivo” (MONTEIRO, 2005, p.44).

Assim, é explícita a preocupação da semiótica com a investigação de todas as formas de linguagens (verbais, não-verbais e sincréticas), sendo que um só conteúdo pode ser veiculado por mais de uma materialidade, estando estas separadas (em textos diferentes) ou unidas (em um mesmo texto). Conforme afirma Barros:

As diferentes possibilidades de manifestação textual dificultam, sem dúvida, o trabalho de qualquer estudioso do texto, e as teorias tendem a se especializar em ‘teorias do texto’, ‘semiologia da imagem’ e assim por diante. Com isso, perdem-se, muitas vezes, as características comuns aos textos, que independem das expressões diferentes que os manifestam, e ficam impossibilitadas as comparações entre os textos diversos (2003, p.8).

Frisa-se, aqui, a relevância de pesquisas voltadas ao texto sincrético, do qual “transborda” significado. Esse pode ser encontrado no interior de seu conteúdo, nas diferentes

formas de expressão, e também no resultado da junção entre elas, apresentando, portanto, um alto nível de elementos semânticos e argumentativos dentro de sua estrutura. Quanto a isso Gada diz: “o universo de exploração que estes textos proporcionam é muito amplo, porém acredito que seu uso é ainda muito limitado” (2004, p.43).

2.4 A FUNÇÃO ANCORAGEM DO PLANO SONORO-MUSICAL

Quando há dois ou mais planos de expressões unidos pelo mesmo conteúdo (clipes, Hqs, músicas, etc.), ocorre aquilo que Barthes (apud PIETROFORT, 2004, p.49) propõe como: “funções de ancoragem ou etapa”. Segundo esta abordagem, quando um plano de expressão se encontra vinculado a outro, formando um todo significativo, ele cumpre a função de *etapa*; os dois são primordiais para a transmissão da mensagem. Mas quando um plano de expressão sobressai a um outro, que possui uma carga significativa mais restritiva, ocorre uma função de *ancoragem*, em que um dos planos serve de colaborador significativo ao outro destacado.

Em se tratando do *Jingle*, podem-se fazer as seguintes classificações: sonoro/musical unido ao verbal, supremacia do lingüístico, uma vez que a música seria uma *ancoragem*, servindo para ressaltar o sentido das palavras. Entretanto, em textos em que aparece a sonoridade musical dialogando com o verbal (exemplo: uma conversa entre as palavras cantadas e o som das flautas), tem-se uma relação dialética, ou melhor, uma linguagem completa o sentido da outra, tendo as duas formas de expressão (musical e verbal), importâncias equivalentes dentro da totalidade textual (*etapa*).

A partir do panorama acima descrito, estudar-se-á a parte lingüística do *Jingle* como superior ao plano melódico, focalizando-se esse como um plano de expressão auxiliar, que ajuda a evidenciar o conteúdo da letra, para que esta consiga convencer o “outro” com maior eficácia

Outro aspecto a ser lembrado, que também demonstra a supremacia da letra nesse estilo de canção, é o perfeito encaixe entre as sílabas poéticas e as notas melódicas. Isso aponta para uma preocupação inicial com a composição lingüística, que aparentemente não foi restringida pela melodia, pois, quando se cria esta (melodia), primeiro, devem-se “moldar” as palavras às notas musicais. Dentro dessa perspectiva, Costa explica:

Há efetivamente, uma rede contínua de interpretações, mesmo que assimétricas, entre o verbal e as demais modalidades semióticas, o verbal, quando não faz parte diretamente, guia e organiza outros tipos de produção semiótica. Estes últimos impregnam constantemente o verbal trazendo para o discurso imagens, representações, valores de seu universo sem jamais se confundir com ele. Há assim uma relação dialógica entre as diversas semióticas resultante do traço simbólico comum que as une (apud SARAIVA, 2005, p.158).

No que diz respeito a esse postulado, o estudo apresentado a seguir demonstra que os compositores disseram tudo que queriam, sem “cortes” aparentes ou delimitações verbais. Percebe-se uma preocupação forte, inicialmente com a mensagem verbal e depois com a criação de uma “vestimenta” sonora, feita com cuidado pelos autores. Esses fazem uma semiose entre verbal e não-verbal, pois “é preciso sempre mostrar a função do recurso da manifestação na economia geral de produção do sentido de um texto” (FIORIN, 2004, p.37).

Contudo, apesar dessa ênfase atribuída à letra, acredita-se que o estudo do plano sonoro/musical não deve ser ignorado pelo analista textual. Ele deve ser estudado com cuidado, respeitando seus elementos e categorias inerentes. Lembra-se a questão levantada por Márcio Coelho (2005, p.25), durante o estudo verbal e melódico de uma canção famosa “será que a letra dessa canção, caso fosse publicada como poema em um livro, alcançaria o sucesso editorial?”.

Também serão analisados, neste estudo, os elementos contidos na expressão sonoro-verbal, aqueles presentes na poesia (aliterações, ecos, etc.), que ajudam a enfatizar o sentido global. Estes elementos pertencem a um estatuto secundário, denominado *semi-simbólico*. Para Fiorin (2004, p.35), “são os efeitos estilísticos da expressão que dão a esse texto sua beleza. Principalmente na análise do texto poético, não pode o analista cingir-se ao plano do conteúdo, senão deixará de perceber a especificidade desse tipo de texto e não apreenderá a ‘totalidade’ do sentido nele descrito”.

Nesse sentido, as especificidades do plano externo culminam em afetar o conteúdo interno, que acaba sofrendo algumas alterações importantes. Segundo Barros:

[...] o ponto de vista da semiótica sobre as relações entre o plano da expressão e o do conteúdo e o modo como ela encara a instância da enunciação. O texto resulta da junção do plano do conteúdo, construído sob a forma de um percurso gerativo, com o plano da expressão (2003, p.80).

3 CARACTERIZAÇÃO DO JINGLE

3.1 PANORAMA CONCEITUAL E HISTÓRICO DO JINGLE PUBLICITÁRIO NO BRASIL

Como o objetivo primordial desta pesquisa é mostrar uma análise intersemiótica realizada em um gênero textual publicitário denominado *Jingle*, faz-se necessário apresentar alguns aspectos desse *corpus*.

Esse é um tipo de texto sincrético, composto pelo plano de expressão verbal e sonoro-musical, geralmente de curta duração e de fácil assimilação. Sua finalidade é levar o consumidor a identificar uma marca, memorizar a mensagem do fabricante e, conseqüentemente, comprar o produto anunciado. Para o veterano “jinglista” José Scatena, “esta possibilidade de identificar o produto que o jingle traz, faz dele o recurso musical-publicitário mais pertinente de todos” (DEFINIÇÕES..., 2005).

Em 1922, acontece a primeira transmissão radiofônica brasileira, mas foi somente nos anos 30s que o rádio popularizou-se. Nessa época, começaram a ser produzidos os primeiros programas de entretenimento e com eles os anúncios publicitários falados e cantados: os *Jingles*. A composição em massa desses *Jingles* contribuiu para organizar a sua forma-padrão, que permanece praticamente a mesma até os dias de hoje.

Segundo o manual da agência McCnn Erikson, “o jingle, cuja combinação entre música e letra torna a mensagem semelhante a uma pequena canção” (apud Reis, 2001, p.3), é visto por Kotler e Armstrong como: “uma forma paga de apresentação e promoção de idéias, bens ou serviços, através de um patrocinador identificado” (apud Reis, 2001, p.9). Percebe-se, dessa forma, uma grande variedade de definições e classificações do gênero *Jingle*, algumas mais “inocentes”, outras providas de críticas relacionadas a ideologias, capitalismo e manipulação.

O foco da propaganda, o tamanho da mensagem, o valor pago pelo anunciante e a programação da estação do rádio ou emissora de TV são alguns dos fatores que influenciam o tempo de duração do *Jingle*, que oscila entre 15 segundos e um minuto e meio. Importa também diferenciar um *Spot* de um *Jingle*, aquele é um anúncio com fundo musical e esse caracteriza-se por ser uma divulgação totalmente musical.

3.2 JINGLE POLÍTICO: UM VEÍCULO DA PROPAGANDA ELEITORAL

A propaganda⁵ política é muito parecida com a de produtos, visto que ambas utilizam as mesmas estratégias do marketing mercadológico como: criar uma necessidade, verificar o público-alvo, fazer pesquisa de aceitação, observar a concorrência, etc. Com essa finalidade, é importante determinar o estilo da campanha publicitária, ou seja, qual a fórmula mais eficaz para abordar e “agarrar a presa”, que irá adquirir o produto apresentado. Dessa forma, “o publicitário cria e oferece produtos lidando com valores de sentido que a realidade do destinatário é convocada a decodificar e a consumir. Fazer comprar é o conceito-chave de toda a publicidade” (D’AVILA, 2001, p.104).

Nesse mesmo sentido, expõe Figueiredo (1994, p.12):

O marketing político é similar ao marketing de produtos. Primeiro tanto na campanha como no mercado, há um conjunto de organizações (partidos e empresas) que competem entre si para atrair os ‘consumidores’ (no caso da política os eleitores). Segundo nos dois domínios, consumidores e eleitores desempenham o mesmo papel: são ambos, tomadores de decisão. Face à oferta escolhem o que lhes é apropriado.

Na busca pelo convencimento, empregam-se, na composição das propagandas, outros tipos de linguagem, unidos à expressão verbal. Entre elas aparecem as imagens, símbolos, gestos, cores, sons, recursos subliminares, além de outros, que reforçam o fazer persuasivo do *empresário-destinador*.

Todo esse sincretismo auxilia na motivação do eleitor/consumidor (sujeito operador), que é envolvido por sensações e emoções apelativas. Essas são somadas às mensagens racionais e tomam conta do consciente, subconsciente, e até mesmo do inconsciente humano, levando o sujeito-operador facilmente à “massificação”.

⁵ Propaganda designa à mensagem política, comercial e religiosa, acoplando valores éticos e sociais; o vocábulo advém do gerúndio latino do verbo *propagare*, que significa propagar, multiplicar, estender, difundir; conseqüentemente, propaganda é o ato de propagar idéias, crenças, princípios e doutrinas. Já o termo publicidade origina-se do latim *publicus*, designativo de público; a princípio, veiculava-se ao ato de divulgar, tornar público. Segundo Rabaça e Barbosa (apud PINHO, 1990, p.16), publicidade é qualquer forma de divulgação de produtos ou serviços, por meio de anúncios geralmente pagos e veiculados sob a responsabilidade de um anunciante identificado, com objetivos de interesse comercial; a publicidade faz o mesmo, mas movida por interesses comerciais. Acreditamos que as fronteiras entre esses dois termos são muito nebulosas, por isso, neste trabalho, esses termos aparecem como sinônimos.

Para Katheleen Jamieson o modo como a televisão tem sido usada produz uma gramática do sentimento. No que se refere aos comerciais políticos a autora relaciona o uso de recursos como áudio, mudança de luz e câmara, vozes diversas e outros à possibilidade de manipulação da mensagem e reconfiguração da realidade com a intenção de induzir os sentimentos que podem afetar o julgamento do receptor (FIGUEIREDO, 2000 p.166).

A partir desse contexto, surge o *Jingle* como um importante veículo de divulgação dos temas das campanhas eleitorais. Ele possui uma expressão verbo-musical inovadora e acessível, o que facilita a compreensão e a memorização rápida. Além disso, o fato de ser difundido por meio de equipamentos eletrônicos de longo alcance (TV, rádio, internet, carros de som, shows ao vivo com instrumentos elétricos) faz com que esse texto atinja um grande número de ouvintes/eleitores. Desse modo, “a tecnologia facultará ao candidato um dom que até o momento só a Deus pertencia: a onipresença” (KUNTZ, 2002, p.135).

Eles possuem um formato resumido e repetem, por diversas vezes, a idéia central da campanha do candidato, a qual é diagnosticada e definida previamente ao lançamento da candidatura por meio de pesquisas realizadas junto aos eleitores, ou detectadas através da mídia. Assim, são verificados os assuntos que estão sendo enfatizados ou “bombardeados” pela imprensa naquele momento, e que, posteriormente, serão utilizados na campanha.

Além do *tema fundamental*, os *Jingles* também divulgam, de maneira “encantadora”, as muitas qualidades e virtudes dos políticos/candidatos, reforçando e inculcando no eleitor as imagens que os candidatos constroem.

Essa publicidade musical surgiu no Brasil no período do governo Vargas (1930-1945), durante o qual produziram-se as primeiras propagandas políticas, que tinham o objetivo de propagar os valores e as ações governamentais. Por isso, eles eram constituídos de discursos autoritários e totalitários, pertencentes à extrema direita. Utilizavam a manipulação por intimidação (imposição, obrigação), como seu principal procedimento lingüístico/argumentativo. Como os demais tipos textuais, tinham seus conteúdos fiscalizados continuamente pelos órgãos estatais como o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), para garantir a propagação do discurso hegemônico do Estado. Caso as letras dos *Jingles* não fossem aprovadas, eram censuradas e impedidas de ser cantadas ao público, que poderia sofrer a influência de idéias contrárias àquelas impostas pelo Estado Novo. Assim, “a Hora do Brasil [...] visava levar a todo país [...] a certeza da unidade social e política [...] A Divisão

de Rádio fiscalizava os programas radiofônicos ocupando-se, inclusive, da censura das letras para gravações de discos” (GOULART, 1990, p.68 e 69).

O *Jingle* abaixo representa os valores éticos e morais, mostrando ao povo modelos de comportamentos a serem seguidos, ressaltando o trabalho produtivo e desmotivando, paralelamente, a “malandragem” e a boemia.

“Veja só
 A minha vida como está mudada
 Não sou mais aquele
 Que entrava em casa alta madrugada
 Faça o que eu fiz
 Porque a vida é do trabalhador
 Tenho um doce lar
 E sou feliz com meu amor
 O Estado Novo veio para nos orientar
 No Brasil não falta nada
 Mas precisa trabalhar
 Tem café, petróleo e ouro
 Ninguém pode duvidar.”

REFRÃO

“E quem for pai de quatro filhos
 O presidente manda premiar
 O negócio é casar.”

(Ataulfo Alves e Felisberto Martins, 1941)

Destaca-se, aqui, a grande influência que a linguagem sonoro-musical exerce sobre o ser humano. Esses *Jingles* eram freqüentemente acompanhados pelo ritmo samba, o que prejudicou o resultado persuasivo esperado. A letra “bem comportada” foi sobrepujada pela melodia e ritmo “malandro”, reforçando ainda mais o descompromisso moral. Para Wisnik (2003, p.120), “embora as letras assumissem um *ethos* cívico, essa

intenção era contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que [...] opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista”.

Após esse período, começa a emergir um estado mais democrático, e com ele as eleições políticas. Tem-se, nesse novo sistema de governo, uma nova ideologia e, por conseguinte, uma diferente maneira de projetar o discurso, pautada na estratégia de persuadir por meio da sedução e da tentação, passando-se a imagem de interatividade, pluralidade e liberdade de escolha popular.

Essa outra postura política é difundida por diversos estilos textuais, que vão desde os *Jingles* até os editoriais impressos, e são os responsáveis pela composição e transmissão da nova “cara!” do Brasil.

3.3 O *JINGLE* COMO GÊNERO TEXTUAL

O texto, como afirmado anteriormente, é uma representação simbólica (verbal ou não-verbal), que possui um todo significativo. Dentro da concepção bakhtiniana⁶ de gênero, o texto é visto como meio de interação verbal entre os sujeitos, os quais pertencem a diferentes formações sociais e ideológicas.

Portanto, nenhum texto é neutro, pois, sendo construído material, histórico e humano, é sempre produzido por um enunciatário que intenciona propagar sua “verdade” e agir sobre o “outro”. Nessa abordagem interacionista, devem-se reconhecer gêneros diferentes de textos, com diversas formas de textualização, visando-se às variadas situações de interlocução. Cada gênero possui conteúdos, estilos e composição própria, sendo, também, tão mutante quanto as coletividades humanas.

Reconhecendo tudo isto, estudiosos da linguagem buscam uma classificação, mesmo que temporária, dos gêneros que nos cercam. Essa é uma questão antiga, como lembra Todorov: “A noção de gênero vem sendo – desde Platão e Aristóteles uma preocupação insistente” (apud BRANDÃO, 2000, p.18).

⁶ Quando nos referirmos ao *Jingle* como um instrumento pedagógico, usar-se-ão algumas concepções teóricas pertencentes à Análise do Discurso bakhtiniana. Isso ocorrerá devido às contribuições desse eixo epistemológico à educação, visto que essa *didática dos gêneros* permite uma classificação e descrição relativa dos diversos tipos de gêneros textuais existentes na sociedade, o que facilita a aplicação docente desse conteúdo em sala de aula.

Nesse sentido, as novas teorias da linguagem procuram organizar os gêneros, para melhor identificá-los, ordená-los e compreendê-los. Bakhtin os define como “tipos relativamente estáveis” (apud BRANDÃO, 2000, p.37).

Salienta-se, ainda, que os textos são, na sua grande maioria, sincréticos, isto é, são compostos por mais de uma linguagem, sendo raramente homogêneos. Um exemplo dessa afirmação é o gênero diálogo oral, que é constituído pelas variações verbal e gestual. Apesar disso, geralmente, é evidente a forma predominante.

Dentro desse panorama, destaca-se o gênero *Jingle*, estudado como um “subgênero”, isto é, descrito como um dos gêneros pertencentes a um agrupamento maior, denominado aqui de *Canção*⁷, com suas características gerais, que são comuns aos seus vários subgrupos como: Bossa Nova, Samba-canção, Rap, Funk, Rock, Sertanejo, Cantigas de Roda, *Jingle*, etc.

Todos esses gêneros possuem várias semelhanças entre si, uma vez que todos são da genealogia da *Canção*. Por outro lado, diferem em suas especificidades próprias, presentes em cada um exclusivamente. Esse modo de classificar os gêneros em agrupamentos foi emprestado de Scheneuwly (2004), que propôs uma divisão sistemática de grupos de gêneros, visando a uma utilização mais didática e objetiva. Não se deixa de lembrar as ressalvas do mesmo autor, que afirma sobre a praticidade pedagógica e das limitações das subdivisões textuais. “Sabemos e assumimos seu caráter *ad hoc*, mas estes respondem, apesar disso, a três critérios essenciais no que diz respeito à construção de progressão, para qual constituem um instrumento indispensável” (DOLZ; SCHENEUWLY, 2004, p.58).

Vejamos, agora, como se delinea o perfil desse gênero tão instigante e interessante: *a Canção*.

O gênero *Canção* tem sua raiz nos clássicos poemas líricos, em que a poesia era transmitida juntamente com a melodia, executada por instrumentos da época como a “lira”, instrumento de corda. Daí a razão do nome lírico. Só mais tarde, na Idade Moderna, com a invenção da imprensa e ascensão da escrita, é que ocorreu a separação do poema e da melodia. Diante disso, o que era inicialmente cantado em público, sendo apreciado de forma sonora, passou a ser lido silenciosa e individualmente, posto que “não se pode esquecer também que tradicionalmente o poeta é chamado de ‘cantor’, assim como o poema é chamado de ‘canto’” (AGUIAR, 1993, p.10).

⁷ A palavra *Canção* será usada aqui como um hiperônimo de *Jingle*, pois este é um subgênero daquele. Sentiu-se a necessidade de mostrar ao leitor, primeiramente, as características gerais do agrupamento *Canção* e depois focalizar mais de perto o *Jingle*.

É por essa razão que mesmo as poesias criadas somente para a leitura possuem características próprias da música como: ritmo, refrão, andamento, sílabas fortes e fracas etc.

Resume-se o gênero *Canção* como um *mix* entre letra e melodia, criada no meio e para o meio popular. Hoje isto se concretiza ainda mais, sendo o *Jingle* um gênero tipicamente midiático, veiculado pelo rádio, TV, cinema, internet, etc., alcançando um público imensurável.

É considerado como um gênero secundário, segundo a divisão de Bakhtin. Esse considera os gêneros primários como da esfera do cotidiano, que a pessoa aprende espontaneamente, no seu ambiente familiar, e são internalizados gradativa e socialmente. Alguns exemplos são: diálogo entre familiares, declarações de amor, cumprimentos, etc. Assim, “os gêneros primários são aqueles que compreendem os tipos de diálogo oral” (SOUZA, 1999, p.104).

Já os secundários precisam ser estudados, pensados, entendidos para serem apreendidos. Sobre eles ensina Bakhtin: “os gêneros secundários são aqueles que durante o processo de sua formação [...] absorvem e transmitem os gêneros primários (simples) de todas as espécies que se constituíram em circunstância de uma comunicação verbal espontânea” (apud SOUZA, 1999, p.104). A presença do gênero primário no secundário implica uma representação. São, freqüentemente, desenvolvidos em instituições educacionais ou entidades especializadas em produção de um determinado gênero textual como: ateliês de artes plásticas, escolas de música, academias de dança. Alguns desses gêneros são: resumos, resenhas, crônicas, artigos, teses, romances, pintura em tela, balé, propagandas, *Canção*, filmes etc. Todavia, essa é uma discussão não concluída entre os especialistas da área que têm idéias divergentes sobre essa divisão entre os gêneros considerados primários e secundários.

Pensa-se aqui o gênero *Canção* como secundário, porque para compô-lo e mesmo lê-lo criticamente, o compositor precisa de um certo preparo lingüístico e musical. Não significa que tenha de ter uma formação erudita (leitura de partituras, conhecimento profundo de teoria musical, história da música, etc.), mas necessita ter pelo menos uma noção de harmonia (acordes), ritmo e organização poética. É claro que há exceções, posto que alguns “iluminados” apreendem o gênero *Canção* espontaneamente e quase que de forma auto-didata. Porém, a maioria das pessoas carece de uma preparação mais específica, mediada por um professor, para dominar algumas “técnicas” musicais e lingüísticas padronizadas de “textualização”, próprias de cada gênero, afim de assim adquirir, internalizar e desenvolver as “capacidades” necessárias para a criação autônoma da *Canção*, tornando-se, com a freqüência

da prática, um hábil cancionista. Para Costa, “a canção é uma peça verbo-melódica breve, de veiculação vocal. Essa veiculação deve enquadrar-se nos cânones estabelecidos pela linguagem musical de determinada sociedade, isto é, deve obedecer a uma escala entonacional e a padrões rítmicos prévia e convencionalmente fixados (2002, p.108).

A *Canção* é interpretada diferentemente por cada pessoa e, poderíamos dizer, varia até com o mesmo cantor que, dependendo do momento, pode cantar uma mesma *Canção* de maneira diversa. Isso distingue esse gênero da música erudita, que prega a fidelidade total à partitura, “obrigando” o intérprete a tocar/cantar sempre de uma única forma:

Arrisquemos apenas que, enquanto prática semiótica, a canção erudita se aproxima muito mais do texto escrito formal. Essa aproximação se dá não apenas quanto à dimensão verbal, mas também quanto ao aspecto melódico. Observe-se que, quanto a este último a prática musical construiu sistemas de notação que, mais do que instrumentos de registro histórico, servem como verdadeiros guias normativos da execução musical, condicionando inclusive a própria composição, que muitas vezes, ao ser construída por escrito, tem sua produção condicionada pelo próprio instrumento de transcrição musical (COSTA, 2002, p.110).

Em oposição à música erudita, a *Canção* faz questão da liberdade de expressão do indivíduo que a executa, pois, geralmente, nem é transcrita para a partitura e, quando o é, essa serve apenas como uma distante representação do som original, ou seja, uma notação musical nunca vai conseguir transmitir todas as emoções vivas e pulsantes da *Canção*, porque ela não se limita à teoria clássica. Se fizermos uma breve comparação entre essa e a linguagem verbal, é possível inferir que a carta de amor está para o discurso científico, assim como a *Canção* está para a música erudita.

Pode-se afirmar, categoricamente, que a *Canção* é o gênero musical mais criado, cantado e disseminado no Brasil. Isso talvez esteja ligado à sua origem popular, que faz com que grande parte de ouvintes musicais identifiquem-se com suas mensagens e arranjos. São relativamente fáceis de cantar e tocar (harmonia simples e ritmo), usualmente, executadas por um violão, instrumento de baixo custo e muito difundido no país. Esse fator ajuda a torná-la ainda mais aceita por todos, porque o alto valor de um piano ou violino e de uma formação musical clássica impedem o acesso da grande maioria ao gênero erudito. Este último gênero musical torna-se cada vez mais esquecido e menos apreciado em nossa sociedade brasileira.

Nesse sentido, os subgêneros da *Canção* são “utensílios” construídos pelo homem. Eles são formados por tipos discursivos relativamente estáveis, pertencentes a uma determinada formação social e são utilizados pelos enunciadores, nas mais diversas situações de interação (de acordo com seus enunciatários, momento e local de produção, intenções, representações etc.).

Toma-se, como amostra das afirmações acima, o *Jingle*, utilizado com o objetivo único e exclusivo de “vender” um produto. Tem, como enunciador “mor”, o fabricante do produto, além dos publicitários que também dependem do consumo do “outro” para obter êxito em seu trabalho. O industrial manipula o publicitário, que manipula o consumidor final, formando, assim, uma rede de intenções e interações humanas. A mensagem do *Jingle* irá ser composta de acordo com as representações do enunciador e da imagem que esse faz de seu enunciatário, como também dos anseios desse último. Para isso são projetados discursos, em sua maioria, dialógico-interativos, próximos a conversas de amigos.

Após as observações feitas nos *Jingles* políticos aqui estudados, pode-se afirmar que foram usadas, primordialmente, na composição deste gênero, técnicas de manipulação por *sedução e tentação* (na letra) e por *contágio* (na melodia). A primeira, agindo sobre o “ego” do ouvinte; a segunda, sobre os benefícios que este alcançará, caso adquira o produto anunciado, e a última, persuadindo pela sensibilidade psicoemocional e auditiva.

A linguagem utilizada nesses *Jingles* é clara, concisa e coloquial. Desse modo, há o aparecimento recorrente da variante lingüística diastrática ou social (ex.: *pra* no lugar de *para*) . Eles apresentam grande número de adjetivos, que servem para descrever as “boas” qualidades do produto-político anunciado. Há ocorrência de muitos imperativos, exclamações, pronomes pessoais (eu, você, nós), demonstrativos e dêiticos (desse, assim, lá, cá, aqui). Os verbos encontram-se, usualmente, no tempo presente, com alterações morfológicas (ex.: *vem*, no lugar de *venha*); uso de muitas metáforas, gradações e hipérboles. Também ocorre muitas vezes a intertextualidade, com textos conhecidos (bíblicos, jurídicos, sindicais, etc.), para remeter o ouvinte a algo familiar e, geralmente, aprovado e aceito, com a finalidade de produzir compreensão e adesão imediatas. É constituído por poucas e curtas estrofes, com predominância de rimas pobres e externas.

No campo melódico, esse gênero também se mostra redundante em alguns aspectos, como:

- ritmos populares, com muitos instrumentos de percussão: samba, axé, rock, forró, etc.;
- predomínio do estilo tematização: andamento rápido, tempos curtos, notas não muito agudas, intenso, eufórico e somático, remetendo à descrição de um sujeito e/ou de objeto de valor (produto anunciado), além de estimular mais a ação (comprar) do que o pensamento;
- melodia simples, repetitiva e curta, para facilitar a memorização;
- seqüência harmônica básica I, V e IV graus;
- utilização, quase sempre, de tons maiores: mais alegres e contagiantes que os menores;
- volume alto.

Foram apresentadas algumas configurações lingüísticas e musicais mais recorrentes e marcantes do gênero *Jingle* (políticos), mas não se pode tomá-las como regras gerais, invariáveis, sendo que os gêneros estão em constante transformação, como a sociedade.

Portanto, algumas normas específicas são obedecidas, porém, ao mesmo tempo, o *Jingle* pode apresentar alternância em sua forma, de acordo com o estilo individual de quem o cria.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA E INTERSEMIÓTICA DOS JINGLES POLÍTICOS VEICULADOS DURANTE AS CAMPANHAS DO PRESIDENTE LULA

4.1 LULA- LÁ

1 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá (gritos)

2 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá (gritos)

3 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

4 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

5 Lula lá, brilha uma estrela

6 Lula lá, cresce a esperança

7 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

8 Lula lá, com sinceridade

9 Lula lá, com toda a certeza

10 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

11 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá

12 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lula lá

13 Lula lá, é a gente junto

14 Lula lá, brilha uma estrela

15 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

16 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá

17 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá lá (4x cantado e 4x gritado).

Apesar do *Jingle* acima, *Lula lá*, ser breve, simples e de fácil compreensão, é sempre interessante observá-lo pela perspectiva semiótica, para descobrir de que modo um texto tão singelo, até infantil, pode ser altamente argumentativo (detentor de estratégias *poderosas* de convencimento). Assim sendo, um pequeno *Jingle* auxilia na “inculcação” de uma idéia, e massifica, muitas vezes, uma nação inteira.

Verificar-se-ão, num primeiro momento, as marcas lingüísticas que projetam o momento da enunciação no enunciado, bem como a interação entre o enunciador e o enunciatário. Existe no texto a predominância de uma debreagem enunciativa actorial e espacial, *linhas 1 a 10*, em que o enunciador mantém-se distante do sujeito descrito, encontrando-se em terceira pessoa. Fala-se de um outro sujeito no enunciado *ele/Lula*, que está em outro espaço, marcado pelo advérbio (*lá*).

Essa posição enunciativa é intencional, porque demonstra a opinião de um outro sobre o candidato Lula, ou seja, é uma voz objetiva, coletiva, absoluta e verdadeira “a voz do povo é a voz de Deus”, muito usada no jornalismo e no discurso científico. Isso torna o texto mais argumentativo, visto que se fosse a voz do próprio Lula, falando de si, seria o seu pensamento subjetivo/pessoal, e, portanto, passível de dúvida e questionamento por parte do eleitor.

Ocorre na *linha 13* uma rápida debreagem enunciativa, *é a gente junto*, em que a expressão formada pelo verbo *ser* no presente, o substantivo popular *gente*, e o adjetivo *junto*, mostram um *nós-aqui-agora*, pressupondo a seguinte mensagem: o povo, unido a Lula hoje, vence a eleição e governa lá (em Brasília) próximo a ele. Nesse verso o enunciador cria um efeito de sentido de aproximação entre Lula e o povo. Essa idéia é reforçada pela própria escolha lexical e sintática informal, que projeta Lula como um homem humilde, que veio do povo, fala como o povo e entende suas necessidades. Isso fica implícito, porque o enunciador não escolheu a expressão formal *somos nós unidos*, que também combinaria com a melodia.

Depois desse curto momento, volta a predominar a debreagem enunciativa, para continuar a retratar as qualidades de Lula, sendo a planificação discursiva formada essencialmente por seqüências textuais descritivas, *linhas 5, 6, 8, 9, 13, 14*.

Os verbos, que, em sua maioria, estão no presente indicativo, mostram que a força política de Lula está intensificando e aumentando: *brilha, cresce, é*, *linhas 5, 6, 13*. Já o verbo *ser* no infinitivo, *linhas 3, 4, 7, 10 e 15*, repetido incessantemente, faz lembrar um estado político atual triste, mas que pode ser transformado em feliz, por Lula, caso o eleitor seja corajoso e o eleja.

O texto é pouco figurativo, *estrela* é a figura central e representa a pessoa de Lula. Ela é altamente “manipuladora” no interior textual, pois se pode inferir que estrela, dentro de nossa cultura ocidental, semiotiza algo superior, puro, belo, sábio, verdadeiro, isto é, o próprio Jesus Cristo (a estrela de Davi, a estrela da manhã, a estrela guia). Lula quer simbolizar tudo isso para sua nação, tão esquecida e sofrida. Nesse sentido, ele cria um *ethos* de guerreiro, valente, honesto, sensível, humilde e salvador. É essencial lembrar que a palavra *estrela* sempre vem acompanhada pelo artigo indefinido *uma* – linhas 5 e 14, o que representa ser Lula, o único herói que pode salvar o Brasil das dificuldades em que se encontra.

Além de toda essa intertextualidade religiosa, a estrela, que também é o símbolo do PT, mantém ligação com alguns fatos históricos, posto que esta remete simbólica e ideologicamente às estrelas comunistas como: bandeira da China, Cuba, União Soviética, boina usada por Che Guevara, etc. Nesse aspecto, tanto Lula quanto o partido (PT) defendem, pelo menos discursivamente, ideais comunistas (divisão justa de bens, igualdade, dialética, força estatal, união, etc.).

Em relação aos temas, percebe-se nitidamente a construção da *imagem* desse candidato, com a afirmação de suas ótimas qualidades e atitudes, evidenciando que seus concorrentes são exatamente o oposto. Assim, têm-se as seguintes temáticas:

- *confiança*: Lula é confiável;
- *felicidade*: a busca pela felicidade suplanta o medo;
- *crescimento*: Lula é inovador e arrojado, sempre almeja mais para ele e para o Brasil;
- *esperança*: com Lula, existe a esperança de uma vida melhor;
- *sinceridade*: Lula é sincero;
- *certeza*: Lula deve estar no poder, com toda a certeza;
- *coletividade*: Lula é do povo, por isso vai governar junto com os seus.

Esses temas reforçam as idéias acima (Lula é alguém leal, honesto, inovador, corajoso, está junto do povo, etc.) e reiteram os percursos narrativos encontrados para o ator Lula. Assim, confirma-se o que a Semiótica nos ensina, “em semântica discursiva, pode-se definir tema como a disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados (vale dizer, em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.453).

É possível, ainda, verificar as projeções dos conceitos citados, no nível da manifestação textual, ou seja, a utilização de alguns aspectos expressivos utilizados como estratégias de memorização e convencimento rápido.

Por meio do “grito de guerra”, *olê, olê, olé, olá, Lulá, Lulá*, muito usado pelas torcidas organizadas durante competições esportivas, nota-se que a repetição contínua desses sons, somados ao nome *Lula*, leva à formação da expressão *olha lá, Lulá*. Lembrando, mais uma vez, que o advérbio *lá* é muito persuasivo, se pensarmos que *lá* é Brasília, lugar onde o futuro presidente Lula deve estar.

Outro aspecto interessante é a ênfase sonora atribuída à segunda sílaba do nome de *Lula*, já que a palavra original é uma paroxítona, cuja sílaba tônica é *Lu*. Entretanto, é possível observar uma mudança significativa na palavra, transformada em oxítona, reforçando-se, dessa forma, o som do *lá*. Essa variação fonética é denominada prosódia, ocorrência muito comum dentro da oralidade popular. Enfatiza-se novamente o lugar almejado pelo sujeito do enunciado: *o palácio do planalto* (lá).

O enunciador quer manipular o enunciatário e faz com que ele *conheça e creia* no perfil sincero e corajoso do candidato, tentando *fazê-lo* realizar a “grande” performance, que caracteriza a intenção do enunciador: *fazer com que todos votem em Lula*.

Ao reconstituir o Nível Narrativo, encontramos um *S1* (Lula), em suposta disforia, visto que ainda está distante de seu *Objeto Valor* ($S1 \cup Ov$): o poder. Ele é o sujeito do *fazer-fazer*, destinador-manipulador, que pretende doar as competências semânticas *querer-fazer e dever-fazer* ao sujeito do fazer, *S2* (eleitor), também chamado de *sujeito operador*, aquele que deve realizar a performance de votar.

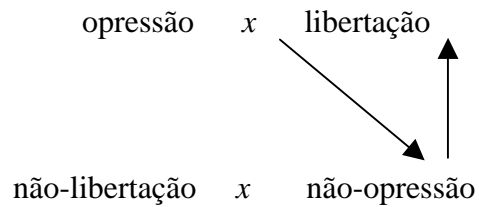
Este *S2* já possui as competências modais: *poder-fazer e saber-fazer*, pois sabe e pode eleger Lula à presidência, desde que seja levado a: *querer-fazer*. Tem-se evidente na letra desse *Jingle* a seguinte fase do esquema narrativo: *a tentativa de manipulação do S1, e as competências modais do S2*, ficando disponíveis, enquanto virtualidade, a performance e a sanção.

Destaca-se que a manipulação é realizada de várias formas, como, por exemplo: a *tentação* vista nos trechos... *ser feliz, ... é a gente junto* (se votar em Lula, você será feliz e vai ter voz/vez junto ao governo). Fica caracterizada, além da tentativa de barganha, a *provocação*, verificada no trecho *sem medo de ser* (desafiando o eleitor, porque se este é corajoso e ousado, não terá medo de votar no novo).

A oposição semântica mais profunda, que contém o tema-base do texto é: *libertação x opressão*. O povo almeja a salvação/libertação do país, que também é um *Ov*,

então o candidato Lula propõe um contrato fiduciário com os eleitores, em que eles lhe concedem o poder, Ov de Lula. Em troca, ele libertará a nação das dificuldades que a oprimem há tanto tempo. Dessa forma, Lula também é o *destinador-julgador*, aquele que vai interpretar e julgar (positiva ou negativamente) a performance do sujeito do fazer, dando-lhe a sanção final (pressuposta): *um bom governo ao país, se acreditarem nele*.

- **Sintaxe fundamental:** opressão-----não-opressão-----libertação
- **Oposições semânticas fundamentais (quadrado semiótico):**



Plano sonoro-musical

LULA LÁ

Sem me do de se er sem me do de se er sem
me do de ser fe liz Lu la lá bri lha
u maes tre la o lê o lê o lê o
la Lu lá Lu lá o
lê o lê o lê o lá Lu lá Lu la
lá

Keity C. S. Bruning

O texto sonoro-musical encontra-se dividido em três diferentes *Programas Narrativos*, “enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. Integra, portanto, estados e transformações” (BARROS, 2003, p.20). Eles serão vistos, num primeiro momento, separadamente e, posteriormente, de modo unificado e global.

O primeiro PN está situado dentro do tom de *fá maior*, sendo a escala maior usualmente utilizada para transmitir mensagens de “cor” alegre. Pressupõe-se, logo no início do texto, o tema da *alegria*. Em relação às notas dessa escala, encontramos os seguintes resultados: há seis *tônicas* (fá); uma *mediante* (lá); cinco *dominantes* (dó).

No segundo PN, ocorre uma pequena modulação, ou seja, mudança na tonalidade inicial, de *fá maior* para *sib⁸ maior*, o que denota uma certa modificação no estado inicial, porém, ao visualizar novamente o caminho das notas, percebe-se um aumento na ocorrência da *mediante ré* (quatro), em contraponto com a *tônica sib* (duas), e nenhuma *dominante* (fá), indicando pouco repouso e, ao mesmo tempo, poucas ações significativas, mas havendo muitas tentativas de transformação.

Esse quadro volta a se repetir no terceiro e último PN musical, uma vez que o tema *alegria* é predominante em todos os três PNs. Assim, os números confirmam uma escala marcada pela presença de notas *mediantes* (ré), aparecendo onze vezes, contra três *tônicas* (sib) e sete *dominantes* (lá).

Ao somar todos os resultados têm-se: *onze tônicas* (estado), *dezesseis mediantes* (mover-se rumo a uma futura mudança) e *doze dominantes* (tensão ou ação transformadora). Pode ser pensada, a partir dos dados levantados, a oposição fundamental a seguir:

busca x prostração

Ao percorrermos o campo harmônico do *Jingle* em questão, percebe-se que ele é formado por acordes básicos em tríades maiores, que possuem três notas, com intervalos de dois tons e um semitom e meio. Não aparecem acordes dissonantes, formados de dois ou mais acordes, o que caracteriza um outro tema: *simplicidade*. “Em geral, composições contendo os três acordes principais da tonalidade: I tônico, IV subdominante e V dominante [...] devido a sua falta de complexidade harmônica [...] são encontrados nas músicas folclóricas, cantigas de roda e hinos” (CURIA, 1990, p.45). Isso se confirma também por meio das progressões, encontradas dentro das funções básicas vizinhas (I e IV graus), a harmonia toda só caminha para dois acordes o I tônico, e o IV, subdominante, que se intercalam no decorrer do texto. Nesse aspecto, Curia prega:

É necessário conhecer a função de cada acorde dentro de uma progressão, para que um solo improvisado tenha significado ou direção. O acorde I é o acorde mais importante, porque estabelece a tonalidade. Ele atua como um ímã para onde todos os acordes retornam diretamente ou através de outros acordes. É o único acorde que oferece completo repouso e não necessita progredir. O segundo acorde em importância é o V (dominante) [...] cria uma sensação de tensão. O acorde seguinte em importância é o IV; este acorde antecede o V (1990, p.42).

⁸ sib: é a nota si elevada em meio tom, tornando-se si bemol.

O mais comum é aparecerem em maior número o I grau, e depois o V grau dominante e tensivo, e o IV grau em menor quantidade que os outros dois.

Após reconstituir o caminho harmônico da canção, chega-se à conclusão de que há um determinado *sujeito* buscando incansavelmente mudar seu estado, pressuposto como disfórico, mas que, apesar de algumas performances intermediárias (IV grau), situa-se em meio à mudança de estado, a qual não ocorre totalmente até o fim do texto. A afirmação acima pode ser assim sintetizada: *sujeito disfórico almejando passar para eufórico*.

Em um nível mais complexo e superficial, denominado pela semiótica como discursivo, serão observadas as figuras musicais relacionadas com o tempo e o espaço, bem como outros elementos que compõem a estrutura musical.

Os compassos curtos 2/2, tocados por arranjos bem marcados pelos baixos alternados, caracterizam um movimento denominado Marcha, usualmente utilizado na execução de músicas folclóricas, cantigas infantis, canções religiosas, patriotas e tradicionais. O enunciador escolheu um movimento rítmico muito popular, próximo do “povo”, pois poderia ter escolhido um outro mais complexo como: Jazz, Bossa Nova, Clássica etc. Entretanto, isso possivelmente causaria estranhamento e distanciamento entre o candidato (que tenta vender a imagem de pessoa modesta, de origem humilde) e os seus eleitores, pessoas muito simples, em sua maioria.

O andamento é *moderato*, o que contrasta com o tempo de duração das figuras, que, na sua maioria, são rápidas (colcheia e semicolcheias), aceleradas pelo compasso já citado acima (2/2). Essa diferença entre a velocidade e os tempos das notas representa uma preocupação em tocar/cantar uma música de maneira colorida e entusiasmada, mas com um andamento relativamente lento, pois, se esse também fosse acelerado, o enunciatário poderia não compreender nitidamente a mensagem transmitida pela canção, o que dificultaria o fazer-persuasivo do enunciador. Assim, os temas figuratizados inicialmente pelos sons seriam: *simplicidade e alegria*.

Nota-se, ainda, que os sons mais longos (mínimas e semibreves) culminam com o nome verbal do candidato à presidência *Lula*, o que é altamente argumentativo, posto que esse é o produto anunciado pelo *Jingle*, devendo ser comprado pelo público ouvinte. Nesse sentido, as notas musicais anteriores, que são rápidas, indicam uma corrida agitada do eleitor em busca de seu OV, e a nota longa, o ápice de sua conquista, ou seja, o seu OV supostamente almejado: *Lula*.

A dinâmica também varia um pouco, sendo o primeiro desenho melódico mais suave que os outros, que são mais frenéticos e fortes (refrão). É interessante observar

que no início há um grande intervalo melódico entre a nota *fá e dó* (três tons e meio), logo depois outro salto *fá e fá* (seis tons), retrocedendo ao *fá e ré* (quatro tons e meio). Pode-se supor um grande e gradativo esforço para atingir um objetivo final. Esse ápice é visualizado na segunda fase da melodia, que não possui mais saltos enormes, mas sons agudos e repetitivos, que podem lembrar a conquista ou quase, da vitória, tão almejada pelo enunciador musical. São inferidos até aqui os temas: *ousadia, vontade, coragem e perseverança*.

Todas as partes possuem melodias simples, breves e repetidas insistentemente, num volume alto, já que são executadas por instrumentos elétricos que podem ser amplificados para grandes multidões. Estes fazem com que o eleitor fixe, memorize e reproduza a idéia anunciada a outros que o cercam. Poderia até ser afirmado que o *Jingle* apela para uma manipulação “forçada”, pois, às vezes, mesmo não querendo, o ouvinte é “contagiado” e passa a escutar um texto sonoro.

A introdução e o desenho final são praticamente os mesmos, porém com algumas diferenças. Aquela é cantada/falada à capela (sem acompanhamento) e, este, por um coro de vozes, sendo a melodia bastante conhecida, ou seja, não é inédita como as outras partes do *Jingle*. Como antes comentado, ele é chamado de “grito de guerra”, muito cantado durante competições esportivas, aqui no Brasil. Segundo Tatit, esse trecho configura-se como figurativizado, isto é, “a presença da fala também repercute na canção. Todos os recursos utilizados para presentificar a relação eu/tu enunciador/enunciatário num aqui/agora” (1998, p.103)

Esse recurso dá o efeito de retorno ao momento real da fala, ou melhor, da enunciação feita “ao vivo” e não parte de uma gravação, deixando o *Jingle* mais convincente. Ocorre, dessa forma, durante a introdução do discurso musical uma debreagem enunciativa (*nós, aqui, agora*) que se torna espaço-temporalmente enunciativa (*eu, lá, então*), no momento que inicia a canção, pois essa projeta um estilo novo e diferente do anterior (voz solo/cantada, instrumentos etc.). É clara a preocupação do enunciador-solo em identificar-se com a voz do coro inicial, visto que ele retoma essa mesma melodia durante e ao final da canção. Projeta-se uma imagem de união, entre as pessoas e o cantor, uma consonância ideológica, no plano verbal e sonoro. Têm-se, assim, marcados neste trecho, os temas: *coletividade e força*.

Tal argumentação é baseada na citação do discurso alheio (voz da multidão), focada no referente (situação de adesão e união). Desse modo, essa fala alheia (grito de guerra) reflete uma coletividade, criando um efeito de sentido de “verdade”, isto é, de que o povo realmente quer Lula como presidente.

Essa forma textual (grito de guerra) é bastante usada para estimular um time ou competidor a vencer uma prova. Esse recurso projeta tais sentidos ao enunciatório, uma vez que denota a união do povo em torno de um ideal, torcendo junto por algo, contagiando o ouvinte a não ficar de fora de uma luta coletiva.

Destacam-se, também, dois intervalos melódicos presentes ao final do *Jingle*, quando a nota *ré* cai para o *fá* (quatro tons e meio), formando o maior espaço entre elas. E logo após, no término da segunda vez, ocorre um intervalo bem menor, pois de *ré* a melodia cai para *sib*. Isso caracteriza a ênfase dada à nota final (*sib*), porque o primeiro intervalo mostra uma queda brusca, para projetar, depois, um outro som mais intenso e agudo (*sib*), que reforça e enfatiza a idéia verbal final, a qual culmina com esse som, a palavra Lula.

O estudo, aqui apresentado, mostrou como duas linguagens diferentes podem coexistir e dialogar, fundindo-se em um mesmo texto: *Jingle-canção*. Isso aumenta consideravelmente as estratégias de convencimento, porque são dois veículos comunicativos que se conectam, almejando “vender” uma mesma idéia ou “produto”. Dessa forma, serão inter-relacionados alguns resultados do plano verbal com o musical, visualizando-se sua intertextualidade ideológica.

O quadro abaixo apresenta a comparação intersemiótica entre os resultados obtidos nesta análise:

JINGLE LULA LÁ	Verbal	Musical
Divisão da mensagem	três estrofes curtas	três pequenos desenhos melódicos
Oposição semântica fundamental	libertação x opressão	busca x prostração
Narratividade do sujeito	S1 ∪ OV (disfórico)	S deixando de ser disfórico e passando à eufórico (em transição). Quase conjunto ao OV
Alguns temas presentes	felicidade, confiança, coletividade, esperança, humildade, coragem, salvação, certeza	alegria, crescimento, simplicidade, união, força

Nível melódico e discursivo: as partes mais superficiais dos dois planos semiotizam uma composição verbo-musical voltada para a exaltação, encorajamento e louvor a um sujeito, ou seja, essa canção tem características sonoras e lingüísticas que fazem uma nítida inferência aos clássicos Hinos e Odes líricos. “Os dois nomes vem da Grécia e significam “canto”. Ode é a poesia entusiástica, de exaltação. Hino é a poesia destinada a glorificar a pátria ou dar louvores às divindades”(ERNANI E NICOLA, 2002, p.235).

4.2 AGORA É LULA

1 Agora vem!

2 Vem mudar a sua sorte

3 Nada pode ser mais forte

4 Que a vontade de mudar

5 Vem!

6 Ser feliz é seu direito

7 Só cingir dentro do peito

8 Ninguém vai te segurar

9 Vem!

10 O Brasil está unido

11 E jamais será vencido

12 Nossa estrela vai brilhar

13 Vem!

14 Que a estrela da esperança

15 Do emprego e da mudança

16 Mora do lado de cá

REFRÃO

17 Agora é Lula

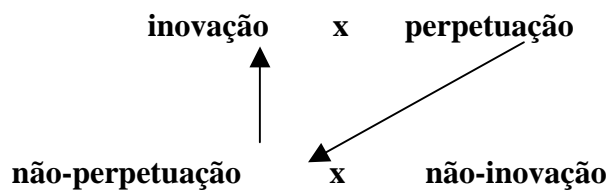
18 Falta pouco quase nada

19 Nossa pátria tão amada

- 20 Já não quer mais esperar
 21 Agora é Lula
 22 Por um Brasil diferente
 23 Vem entrar nessa corrente
 24 Tarso⁹ aqui e Lula lá

É evidente o diálogo existente, tanto no plano da expressão quanto no conteúdo, entre este *Jingle* e o anterior: *Lula-lá*. É nitidamente perceptível que o enunciador, o enunciatário e o Objeto de Valor de ambos continuam sendo os mesmos: S1 (Lula) almeja a presidência da república e o S2 (eleitor) quer um país melhor, que proporcione mais qualidade de vida a todos.

Nota-se, dessa forma, que a semântica fundamental apresentada no texto *Agora é Lula* é a seguinte: *inovação x perpetuação*, pertencentes ao eixo semântico da modificação:



Esse eixo pode também ser assim representado sintaticamente:
perpetuação _____ **não-perpetuação** _____ **inovação**.

Há uma narrativa construída em torno desses pólos sêmicos, em que os actantes buscam mudar o seu destino. Passemos, então, à análise da história, contida no interior textual deste *Jingle*.

Começemos pelo percurso do S1, que representa, como já dito, o candidato ao cargo de presidente do Brasil: Lula (sua voz não aparece diretamente no texto, mas há um enunciador instaurado que fala por ele). Esse encontra-se em estado disfórico, pois está em disjunção do seu Objeto Valor: a liderança do país.

⁹ Este *Jingle* foi utilizado tanto na campanha de Lula, para a presidência, quanto na de Tarso Genro, para governador do Rio Grande do Sul.

Analisando-se o momento enunciativo em que foi produzido o texto, é possível inferir que o destinador-manipulador seja a sua posição social de líder sindicalista e a sua própria vontade política, que lhe conferem as competências semânticas de *querer e dever* ser o chefe da nação. Entretanto, para que seu desejo se torne realidade, ou seja, para que este sujeito transforme-se de virtual para realizado, é necessário que obtenha a competência modal de *poder-fazer*, porquanto, imagina-se que o *saber-fazer* ele já possua. Esse *saber* refere-se ao convencimento do eleitor S2, que detém o poder de doar seu voto ao S1, para que Lula (S1) adquira o Ov tão sonhado (uma amostra desse suposto saber é a propagação desse *Jingle*, que tenta induzir o ouvinte/enunciário a elegê-lo).

O S1 (Lula) procura, no decorrer do *Jingle*, manipular o S2 (eleitor), por meio da tentação (troca) – *do emprego* (linha 15), *Brasil diferente* (linha 22) e também pela provocação – *ninguém pode ser mais forte* (linha 3), *ninguém vai te segurar* (linha 8), e *jamaiz será vencido* (linha 11). Isso é feito para que o S2 creia no S1 e aceite o contrato fiduciário proposto por este.

Neste acordo, o S2 é o operador que vai realizar a ação (votar), e transformará o estado do S1, que passará de disfórico para eufórico. O *poder-fazer*, ou competência modal, para que o S1 entre em conjunção com seu Ov, está supostamente projetado, segundo o texto, nas mãos do S2, que poderá crer/aceitar ou não a proposta feita pelo S1 (Lula).

Ao focalizar-se mais de perto o percurso do S2 (povo), vê-se que este também está em disjunção ou descontente com seu Ov, já mencionado acima: melhores condições de vida. Tendo consciência disso, o S1 propõe uma troca de valores, ou melhor, o S2 confiaria em sua “verdade” e votaria no S1. Esse garante que irá atender aos anseios do S2, dispondo-se a governar bem o país, transformando-o em um lugar bom para todos viverem – *por um Brasil diferente* (linha 22).

Nota-se que Lula tem dois papéis actanciais, ele é tanto o destinador-manipulador quanto o destinador-julgador, que irá julgar e sancionar positiva ou negativamente a performance do eleitor (sujeito-operador).

Outro ponto a salientar, ainda no nível narrativo, é o anti-sujeito, que representa os obstáculos dos sujeitos quando estes estão rumo à aquisição de seu Ov. Assim, a idéia de renovação, posta, deixa pressuposta a idéia contrária, qual seja, a de que o S1 tem como seu grande oponente os concorrentes pertencentes a partidos antigos, que sempre estiveram no poder. Estes apóiam-se na tradição para transmitir confiança ao S2 (algo já conhecido, um produto que está há anos no mercado e faz parte de sua vida).

Nesse sentido, o S1 (Lula) constrói, ao longo do *Jingle*, seu *ethos*. Este semiotiza Lula como uma solução *inovadora/eficaz* (partido/candidato/produto novo no mercado), única saída para o eleitor, cansado da “mesmice” partidária brasileira. Ao mesmo tempo, ele almeja mostrar ao S2 (eleitor) que o anti-sujeito que o atormenta (outros candidatos) são os mesmos “inimigos” que não permitem que esse S2 entre em conjunção com seu *Ov ser feliz é seu direito* (linha 6), *ninguém vai te segurar* (linha 8), *que a estrela da esperança, do emprego e da mudança, mora do lado de cá* (linhas 14, 15, 16).

Dessa forma, a narratividade descrita enfatiza as etapas da manipulação e da aquisição de competências, mantendo inferidas, enquanto virtualidade, a performance e a sanção.

Em relação à materialidade discursiva, o *Jingle* é pautado na debreagem enunciativa actancial – *vem, sua, seu, te* (linhas 2, 6, 8), temporal – *agora, já* (linhas 1, 6, 20) e espacial *cá, nessa, aqui* (linhas 16, 23, 24). Esses recursos dêiticos transmitem a idéia de conversa oral e espontânea, predominante no decorrer de todo o discurso, “Desse modo, o procedimento dêitico textual deve ser estudado de maneira global, de forma a tornar evidente que há um forte envolvimento de sistemas mentais, sistemas de conhecimento e de análise da realidade comuns, partilhados pelos interlocutores” (KOCH, 1997, p.39). Tem-se uma aproximação entre enunciador e enunciatário, isto é, ocorre um aparente diálogo, em que o enunciador estaria aconselhando ou “ordenando” ao outro que vote em Lula, já o enunciatário permanece calado, aceitando a sugestão alheia, no entender de Koch: “da ordem que pretende conferir ao destinatário uma obrigação de fazer, e da promessa, em que o locutor se pretende responsável pela veracidade que afirma. Existiria, ainda, o ato ilocucionário de argumentação que consiste em pretender impor ao destinatário um certo tipo de conclusão” (2000, p.62). Portanto, todo texto tem a intenção de agir sobre alguém, estando evidente que, ao discursar, o enunciatário almeja convencer um suposto ouvinte de que seu candidato é o melhor.

Durante essa aparente interação, o enunciador usa vários procedimentos argumentativos como: repetição do verbo *vem* (linhas 1, 2, 5, 9, 13, 23), no imperativo (indicando um comando, sem possibilidade de recusa). A redundância constante desse verbo, no presente, indica que os fatos sonhados pelo enunciatário eleitor podem realmente acontecer imediatamente, – *mudar sua sorte, ser feliz, jamais será vencido, por um Brasil diferente* (linhas 2, 6, 11, 22), desde que ele ouça seu “companheiro” e adote o candidato aconselhado pelo enunciador. Este utiliza-se aqui do recurso lingüístico de *causas e conseqüências*, que expõem bons resultados diante de uma atitude correta/acertada do “amigo ouvinte”:

- vontade de mudar (causa) – mudar a sorte/destino (conseqüência);
- cingir dentro do peito (causa) – ser feliz (conseqüência);
- está unido (causa) – jamais será vencido (conseqüência);
- entrar nessa corrente (causa) – Brasil diferente (conseqüência).

É interessante observar que o texto, a partir da linha 8, começa a apresentar algumas depreações enunciativas – *vai te segurar, será vencido, vai brilhar, lá, Lula* (linhas 8, 11, 12, 21, 24), que indicam uma mudança na projeção textual. O discurso, que antes estaria na forma de uma conversa próxima (*nós/aqui/agora*), passa a ser uma descrição de um “outro” (ele/Lula) no futuro. Nessas cenas há um ele (Lula), em um lá (Brasília), num tempo posterior próximo (então).

Percebe-se que as duas primeiras estrofes representam uma certa indecisão do enunciatário, e uma urgência do enunciador em convencê-lo (ainda durante a campanha) – *agora vem* (linha 1). Todavia, a partir da linha 8, projeta-se um discurso de adesão às idéias pregadas pelo narrador, pois parece que o ouvinte cede aos apelos e se une à maioria dos brasileiros – *o Brasil está unido, nossa estrela vai brilhar* (linhas 10 e 12). O final culmina com a junção do povo ao candidato Lula – *agora é Lula* (linha 17). O texto salienta uma única e absoluta decisão: que todos os brasileiros devem, rapidamente, aderir a Lula.

Na parte final da última estrofe e durante o refrão, a voz do enunciador aparece quase sempre em terceira pessoa, transmitindo o discurso de forma objetiva e generalizada, e não mais de forma pessoal e próxima como no início. Essa modificação de foco altera também o sentido da mensagem, visto que o direcionamento do olhar não é mais para o eleitor e suas ações (estratégia argumentativa focada no destinatário), mas sim para a imagem de Lula e suas qualidades (estratégia argumentativa focada no emissor): *estrela da esperança, do emprego e da mudança, por um Brasil diferente* (linhas 14, 15, 22). Todo esse objetivismo em terceira pessoa também simula um saber geral e unânime, pois demonstra a imparcialidade do enunciador. Parece que as afirmações cantadas são pensamentos populares, pedidos e anseios do povo que quer ver logo Lula no governo – *falta pouco quase nada, nossa pátria tão amada, já não quer mais esperar* (linhas 18, 19, 20).

Na verdade, apesar de parecer que outros estão falando de Lula, a voz do intérprete/narrador simboliza a voz ou valores do próprio Lula/enunciador (sendo preferível que alguém fale a seu respeito, do que ele mesmo), pois, se de outra forma fosse construído o discurso (na voz de Lula), o efeito persuasivo junto ao eleitor seria o oposto, já que é extremamente de “mau tom” o auto-elogio.

Observa-se que, neste *Jingle*, é muito recorrente o uso de procedimentos argumentativos pautados no senso comum (argumento consensual). Isso é bastante significativo, porque esse saber coletivo evita um possível contra-argumento ou questionamento por parte dos enunciatários, que estariam ouvindo uma “verdade absoluta e incontestável”. As frases que contêm esse mecanismo são: *Nada pode ser mais forte* (linha 3); *Que a vontade de mudar* (linha 4); *Ser feliz é seu direito* (linha 6); *O Brasil está unido* (linha 10); *E jamais será vencido* (linha 11).

A linha 19, *Nossa pátria tão amada*, apresenta claramente uma intertextualidade (citação de texto alheio de forma indireta), com o Hino Nacional brasileiro (Oh! Pátria amada, idolatrada...). Esse enunciado salienta o amor e o cuidado, que tanto o eleitor quanto o futuro presidente, Lula, têm com o Brasil.

Esse mesmo procedimento pode ser observado no verso 10 *O Brasil está unido e jamais será vencido* que remete ao seguinte grito de guerra: *O povo unido jamais será vencido*. Este é muito comum entre as torcidas organizadas, que buscam ameaçar/inibir seus adversários por meio da intimidação, utilizando para isso o discurso da “união invencível”. Desse modo, Lula ganhará as eleições porque está junto ao povo, diferentemente de seus rivais, que supostamente estariam sozinhos, distante da população que decidirá a eleição.

Ao analisar-se a semântica discursiva é possível detectar um determinado caminho temático construído no decorrer da letra do *Jingle*, constituindo um campo discursivo de *batalha/guerra*. Aqui o combatente/eleitor que pertence ao exército do comandante Lula possui: força, determinação, obstinação, invencibilidade, poder, confiança, felicidade e capacidade de romper com o determinismo (muda o destino, se quiser). O enunciador enfatiza também, além das qualidades de todos os “soldados”, a união, ingrediente fundamental para a luta e vitória certa ao término da guerra eleitoral – *unido, jamais será vencido, nossa (duas vezes), nossa estrela vai brilhar, corrente* (linhas 10, 11, 12, 19, 23).

O tema principal constatado na oposição ideológica básica é o da mudança, citado e lembrado ao ouvinte a todo o momento – *mudar (duas vezes), mudança, diferente* (linhas 2, 4, 15, 22).

O texto é polissêmico e apresenta dupla isotopia, uma sobreposta à outra:

Basta que as diferentes codificações dos campos semêmicos sejam parcial ou totalmente isomórficas (o que é característico dos micro-universos míticos), para que possam ser constituídas isotopias semânticas através da redundância de sememas que ocupem a mesma posição lógica nesses códigos isomórficos (GREIMAS, 1972, p.116).

Elas possibilitam duas leituras: uma referente ao campo discursivo da *campanha política* e outra referente a uma *guerra*, onde há um grande exército, formado pela maioria de trabalhadores oprimidos pela situação política do país. Esses são liderados pela grande *estrela* (linhas 12, 14), ou general maior: *Lula* – repetido três vezes, principal palavra do texto (linhas 17, 21, 24). Ele é o chefe dos trabalhadores guerreiros que não agüentam mais tanta injustiça e exploração por parte do lado de lá (classe dominante) – antítese à frase: *mora do lado de cá* (linha 16), classe de trabalhadores.

Como já comentado, a idéia de urgência ou pressa em mudar é bem visível, sendo mostrada por meio dos seguintes operadores argumentativos: *agora (quatro vezes)*, *falta pouco quase nada, já não quer mais esperar* (linhas 1, 17, 18, 20, 21). O objetivo é fazer com que o eleitor decida-se logo por Lula, pois, como sabemos, cada pessoa que adere a um determinado candidato transforma-se, automaticamente, em um novo cabo eleitoral, o que aumenta o número de pessoas “consumindo” o mesmo candidato/produto (argumento consensual).

A recorrência a outros operadores argumentativos é muito significativa, porque demonstra que o *Jingle Agora Vem* procura tanto persuadir o enunciário pelo lado emocional (música, poética, rimas etc.), quanto convencê-lo por meio do pensamento lógico/cognitivo (raciocínio intelectual). Isso ocorre porque são utilizados nesta canção vários recursos lingüísticos retóricos que aparecem, mais freqüentemente, em textos como: editoriais, artigos de opinião, teses, etc. Estes são gêneros textuais predominantemente temáticos que expõem opiniões fundamentadas em argumentos.

Assim, ao prestar-se mais atenção nessas pequenas palavras (conectores e operadores argumentativos), nota-se que elas são usadas constantemente pelo enunciador, o que é de estranhar, visto que a letra do *Jingle* tem a forma de texto poético, geralmente mais figurativo, formado por muitas seqüências descritivas e poucas seqüências argumentativas.

Percebe-se, aqui, exatamente, o contrário, pois o *Jingle* é predominantemente temático e contém poucas figuras – *peito, estrela, corrente* (linhas 7, 12, 14, 23). Além disso, é formado principalmente por seqüências narrativas e argumentativas. Isso explica o grande número desses conectores ou operadores discursivos lógicos, que fornecem pistas para uma melhor compreensão do conteúdo textual e orientam a observação de sua escala modalizadora.

- **pouco/quase nada** (linha 18): essa seqüência de operadores temporais pretende levar o leitor a concluir que o momento da vitória chegou e não falta mais nada, porque ele já decidiu eleger Lula¹⁰;
- **conector e** (linhas 11, 24): indica a soma de argumentos comuns, aumenta a força persuasiva do conceito e conduz à mesma conclusão. É interessante que em um dos enunciados desse *Jingle* (linha 24), o *e* liga duas palavras antagônicas, mas que no texto se referem a uma mesma idéia, ou seja, o PT governando todo o território brasileiro (do regional ao nacional) – *Tarso aqui (Rio Grande do Sul) e Lula lá (Brasília)*;
- **não quer** (linha 20): indica uma disjunção argumentativa, entre o *agora/já* e *espera*, em que é negada a *espera* por mudança e, é ressaltado o *agora*, que vem logo depois. Este mostra a pressa de Lula em fazer o eleitor votar nele rapidamente, e não esperar por mais uma eleição (já que ele foi candidato em quatro eleições, tendo, portanto, urgência em se eleger). Mas, apesar da ansiedade do presidenciável em convencer e vencer, verifica-se que ele veicula no texto a seguinte mensagem: quem está necessitando urgentemente de mudanças é o povo e não eu (Lula) – *Nossa pátria tão amada/ Já não quer mais esperar* (linhas 19, 20). Diante disso, talvez se possa afirmar que a pressa seja inimiga da manipulação, pois Lula também não venceu esta eleição;
- **que** (linha 14): pode-se afirmar que esse conectivo possui a função de explicar porque o Brasil pode mudar para melhor – *Que a estrela da esperança, do emprego e da mudança* (linhas 14 e 15). Assim o eleitor possui a “arma” para ajudar o país a melhorar: tem a força de Lula (estrela) ao seu lado, o salvador que pertence ao povo – *mora do lado de cá* (linha 16);
- **tão** (linha 19): elemento de intensidade, modifica, aqui, um adjetivo: *amada*. Enfatiza, de modo significativo, o amor que o brasileiro tem, segundo o texto, pela pátria. Esse “ufanismo” procura persuadir o ouvinte a um nacionalismo, maior que o realmente existente entre o povo. É importante para o enunciatário fomentar esse sentimento, pois, “quem ama cuida”, não votando, portanto, em qualquer um, ou nos mesmos que lá estão há muito tempo sem fazer nada pelo Brasil. Desse modo, a indiferença, em relação ao país, pode proporcionar a eleição de outro candidato.

¹⁰ Gradação argumentativa: “elementos que marcam uma gradação numa série de argumentos, orientam no sentido de uma determinada conclusão” (PLATÃO; FIORIN, 1997, p.375).

Ao tratar-se do semi-simbolismo lingüístico, vêem-se alguns significados do conteúdo, presentes também na forma de expressão do texto. Sobre esse assunto, Greimas expõe:

O efeito de sentido surge aqui como um efeito dos sentidos: o significante sonoro e gráfico fica reconhecendo que o discurso poético é na realidade um discurso duplo que projeta suas articulações simultaneamente nos dois planos – no da expressão e no do conteúdo – ela deverá elaborar um aparato conceitual susceptível de fundamentar e justificar os processos de reconhecimento das articulações desses dois discursos (1972, p.12).

O *Jingle* possui quatro estrofes, com quatro versos cada uma. Esses são polissimétricos, isto é, não têm o mesmo número de sílabas poéticas. As rimas são pobres e externas, ocorrendo sempre na penúltima sílaba, entre os versos terceiros e quartos. Apesar dessa repetição, em relação às posições das rimas, os sons rimados modificam-se constantemente – *sorte/forte, direito/peito, unido/vencido, esperança/mudança*.

Todo poema, até então, mostra alguns contrastes, que nos remetem à seguinte oposição semântica: *padronização x diferenciação*. Os representantes do primeiro eixo seriam (mesmo número de versos, rimas nas mesmas posições e pobres/comuns), já do lado oposto (variedade métrica e sonora, essa sempre diferente das anteriores). É implícito que Lula é a diferenciação dos candidatos padronizados/iguais, que nunca fizeram nada pelo Brasil.

Isso pode ser visto também no refrão, diferente da forma das demais estrofes (oito versos). É observada a modificação em relação à sua reiteração – *agora vem*, repetido no início de todas as estrofes anteriores, encabeçando uma lista de argumentos, que podem ser vistos como uma gradação de qualidades e atitudes, que o povo deve ter e tomar – sorte, força, direito, ousadia, coragem, união, vitória do povo (lado de cá). Todas as expressões anteriores culminam com a exaltação do nome de Lula – *agora é Lula*, o qual é apresentado abertamente somente no refrão (parte mais forte e repetitiva), que, na maioria das vezes, contém a mensagem principal de uma música.

Nesse sentido, o produto Lula seria o prêmio ou a coroação do povo que lutou e venceu a guerra contra a antiga dominação. Dessa forma, o texto mostra a possível união entre o povo e o poder governamental, em que Lula é o elo entre ambos: *povo x governo*. Isso é mostrado pela antítese – *a estrela da mudança (Lula)...mora do lado de cá*, com a expressão – *Lula lá* (no poder, em Brasília, junto com a população).

Este último argumento é fortíssimo, porque remete também a uma imagem negativa dos outros candidatos tradicionais, que procuram, como subentendido pelo texto, sempre manter a dicotomia entre os cidadãos e as decisões do governo. É possível ver, pelo texto, que Lula seria diferente e inovador, principalmente, porque propõe uma postura política mais social, em que a participação de todos seria uma prática garantida e até essencial em seu governo popular.

Plano sonoro musical

AGORA É LULA

The musical score for "AGORA É LULA" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The lyrics are in Portuguese. Chords are indicated above the notes: A, D, D7, Em, Ebm7+, Em7, and A7.

Lyrics:

go ra vem vem mu
 dar a su a sor te na da po de ser mais
 for te quea von ta de de mu dar
 ser fe lia é seu di rei to só cin
 vem gir den tro do pei to nin guém vai te se gu

rar vem o Brasil está u
 ni do e ja mais se rá ven ci do nos saes
 tre la vai bri lhar vem ques
 tre la daes pe ran ça do em pre goe da mu
 dan ça mo ra do la do de
 cá a go raé Lu la fal ta
 pou co qua se na da nos sa pá tria ão a
 ma da já não quer mais es pe rar a
 go raé Lu la fal ta pou co qua se
 na da vem en trar nes sa cor ren te Tar çoa
 qui e Lu la lá

D
 Am7
 D7/9 G Gm
 D
 Em A7
 D Em
 A D Bm
 Em A7 D
 Em A7
 D Bm Em
 A7 D

Keity C. S. Bruning

Examinar-se-á esse plano de expressão, denominado aqui de sonoro-musical, sob a perspectiva de que ele transmite mensagens que vão muito além do patamar racional. Este possui elementos argumentativos próprios e especiais, que não constam em outros veículos expressivos. Arrisca-se até a afirmar que os procedimentos discursivos desse estilo de linguagem o tornam um dos mais persuasivos que existem, até porque muitos outros como: a dança, a linguagem verbal, a cinematográfica, etc., dependem direta ou indiretamente do som para se concretizar, e:

Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 2002, p 28).

No *Jingle* “Agora é Lula”, encontram-se, basicamente, dois Programas Narrativos ou desenhos melódicos distintos.

Ao observar-se o seu campo tonal, percebe-se que no primeiro PN ocorre a predominância da nota dominante lá (vinte e quatro vezes), V grau da escala do tom de D¹¹, tom dessa canção. Já a tônica ré (I grau), aparece somente dezenove vezes. Isso indica que, nessa fase, o nível de tensão transformadora do sujeito é maior que seu estado de relaxamento. Tem-se, então, um sujeito em meio a uma performance de modificação/inação.

No segundo PN, há uma inversão desse quadro, posto que os números das notas acima se invertem: onze notas ré, demonstrando estado de repouso, definição/resolução, contra duas notas lás de ação tensiva, já que “função dominante: é uma função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica [...] Função tônica: é uma função de sentido conclusivo (estável) [...] repouso (CHEDIAK, 1986, p.91). Dessa forma, parece que o sujeito resolveu uma determinada situação de tensão e encontra-se novamente em estado de repouso/resolução.

Nota-se, portanto, a seguinte sintaxe fundamental: *tensão* (disforia) _____ *não-tensão* (não-disforia) _____ *relaxamento* (euforia).

¹¹ D: é uma cifra (ver glossário) que representa o acorde ou tom de ré maior. Todas as vezes que aparecer uma das sete letras do alfabeto (A, B, C, D, E, F, G), em letra maiúscula, ela estará representando um dos acordes (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si), ou tom correspondentes a eles. O acorde maior é simbolizado pela letra sozinha (D) e o menor pela letra com um “m” minúsculo ao lado (Dm).

tensão (disforia) x relaxamento (euforia)

Se compararmos com o plano verbal, constata-se que existe uma certa correspondência entre esses dois suportes. Isso porque o S (povo) está buscando uma modificação de sua condição precária, e o S (Lula) almeja concluir/resolver uma “missão/situação” de anos: vencer as eleições. Dentro do plano verbal, os sujeitos ainda não conseguiram entrar totalmente em conjunção com esses objetos (presidência e melhoria de vida). Vejamos o que o plano sonoro demonstra, por meio de uma descrição harmônica/semântica mais detalhada.

Em se tratando do campo harmônico, percebe-se que este (pertencente ao tom D do início ao fim) é composto pela maioria de acordes maiores (intervalos de dois tons e um tom e meio), o que representa a euforia. Apesar disso, existem muitos outros acordes, denominados menores (um tom e meio + dois tons), que marcam o percurso sonoro. Eles estão presentes em todo o texto e parecem semiotizar os dissabores ou tristezas presentes no caminho do sujeito em busca da vitória, que pode não estar totalmente certa. É possível imaginar isso devido à presença marcante e constante desses acordes melancólicos (menores), ao longo do caminho harmônico.

Outros acordes, que também são significativos dentro dessa harmonia, são os dissonantes, resultado da junção de dois ou mais acordes distintos. Importa ressaltar que o campo harmônico é composto, em sua maioria, por acordes simples, formados pelo I, III e V graus, mas esse quadro é modificado com a presença inesperada desses dissonantes. Eles indicam, dentro desse percurso, os seguintes temas: união, beleza (muito mais agradáveis aos ouvidos), aperfeiçoamento, bom gosto (dentro de nossa cultura), preenchimento (pois havia muitos espaços vazios entre os acordes simples) e também *surpresa/inação* em meio ao som tradicional “antiquado” dos demais acordes.

Se lembrarmos do sujeito (Lula), pode-se supor que os dissonantes, neste texto, são representantes dele ou de suas qualidades (competências modais para governar o país), e os acordes básicos simbolizam os velhos políticos, com tradição no poder.

Ao compararmos o plano verbal com o plano sonoro-musical de forma unificada, segundo a teoria de Tatit¹², constata-se o seguinte panorama: a canção apresenta um perfil predominantemente *temático* (eufórico). Isso porque o texto mostra, tanto no nível

¹² Segundo Tatit: “Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (1996, p.10).

discursivo lingüístico quanto no melódico, um quadro de alegria e entusiasmo. Esse é marcado pelo andamento rápido e repetição excessiva das frases melódicas (praticamente a mesma em todas as estrofes), sendo por isso bem previsíveis. O desenho muda pouco, somente na parte do refrão, mas continua mantendo os mesmos traços citados acima. Os saltos intervalares são curtos e o ritmo predominante durante todo o *Jingle* é o *Samba*, que é “leve”, curto e executado por muitos instrumentos de percussão (tamborim, surdo, pandeiro, bumbo etc.), opostos aos melódicos como flauta, violino, entre outros, utilizados em músicas mais passionais (sentimentais e introspectivas). Esse movimento rítmico denota agitação, entusiasmo e alegria contagiante, encorajando o ouvinte às ações de dançar, cantar e votar. Para confirmar tais afirmações, citamos os conceitos desenvolvidos por Tatit:

Quanto mais dinâmico o andamento dessas células, mais sintonia adquire com os movimentos regulares do nosso corpo (batimentos cardíacos, respiração/expiração). A esse processo geral de reiteração, aceleração e regularização da pulsação rítmica, chamaremos de *tematização expressiva*. Geralmente a tematização conduz a um tipo de instrumentação já comprometida com gêneros já conhecidos como o samba, o rock, o bolero etc. (1998, p.119).

É bom recordar que este é um estilo tipicamente brasileiro, provindo da mistura de raças africanas e européias (Lundu e Polka), que resultou primeiramente na Marcha e posteriormente no Samba. “Wisnik analisa a assimilação do trítone na música européia, a troca de influências sobretudo entre a Europa (universo do tom) e África (universo do pulso), o sincretismo dessas duas tendências na música popular” (TATIT, 1998, p.92). Nota-se que o Samba é um representante da mistura (união) de povos e da cultura brasileira, estando presente nas maiores concentrações populares, como o Carnaval.

Isso mostra que o ritmo não foi escolhido aleatoriamente, mas intencionalmente pelo enunciador, porque ele preferiu embalar sua canção em um estilo rítmico próximo do povo brasileiro, aceito e apreciado por milhares de eleitores, que seguem o ritmo e aderem ao seu candidato. Tudo isso sinaliza para o fato de que ambos possuem gostos, idéias em comum, ocorrendo um diálogo/união virtual entre o candidato e o povo.

A introdução é realizada somente com os “rufos” dos tambores, lembrando-se que esse som é utilizado antes de uma apresentação, pronunciamento de algo importante. Desperta expectativa e curiosidade em quem escuta e faz o ouvinte prestar atenção ao que vai ser dito ou cantado. Os instrumentos dão a seguinte ordem: *atenção todos!*

As figuras são, na sua grande maioria, rápidas (colcheias, semicolcheias etc.), cantadas e tocadas freneticamente, expressando a pressa do candidato em convencer seus eleitores e definir a eleição.

O *Jingle* é cantado não por um solo, mas por um grupo de pessoas, do início ao fim, as quais são acompanhadas por vários músicos. Dessa forma, todos juntos simulam uma grande escola de samba, composta por pessoas unidas por um mesmo objetivo: cantar Lula a uma só voz. Temos novamente os temas: união, força e invencibilidade, presentes permanentemente na letra e também na música. Maingueneau, comentando sobre este tópico (mesmo tema presente em diferentes suportes), explica:

Os diversos suportes semióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas injunções históricas, às mesmas restrições temáticas etc, o que se demonstra facilmente quando se observa os movimentos estéticos (romantismo, realismo, etc) quase sempre atravessam diversos domínios semióticos (literatura, pintura, música, arquitetura, etc. (1984, p.125).

A canção possui a mesma intensidade enfática e esfuziante durante toda a melodia, como se todos estivessem participando de uma grande festa ou “banquete” eleitoral, em que ninguém pudesse calar suas vozes e instrumentos. A letra encaixa-se muito bem no som, porque também transmite uma mensagem bastante otimista e eufórica, marcada pelo léxico: sorte, forte, feliz, direito, unido, vencer, brilhar, esperança, emprego, enfim, somente palavras estimulantes e euforizantes.

É importante, aqui, verificar também a alta tensividade presente nas notas mais agudas da melodia. O som agudo é produzido quando o corpo está mais tenso, rígido, e as cordas vocais mais esticadas, já no som grave as cordas ficam distensas e o corpo mais relaxado e confortável. Tatit explica:

Considerando que uma melodia só pode ascender ou descender, o autor propõe a homologação do espaço superativo com o espaço tensivo em oposição ao espaço inferativo com o espaço distensivo [...] da categoria de ascendência/descendência [...] ligando a descendência entoativa à noção de finalização [...] como se as cordas vocais não pudessem resistir, por muito tempo, o estado agudo de tensividade e tivessem que procurar um repouso na região grave. Essa necessidade de acomodação física no plano da expressão corresponderia à necessidade de conclusão e finalização no plano do conteúdo (TATIT, 1999, p.160, 163,164).

Nesse sentido, observa-se que alguns trechos contêm uma escala que começa em notas muito agudas, de volume alto, que vai descendo até chegar em uma nota grave. Isso representa uma gradação significativa, tanto no plano sonoro quanto no lingüístico, pois é como se fosse uma escada argumentativa, em que a parte mais aguda desencadeia uma seqüência de argumentos que descem até encontrarem seu ponto principal, onde está a palavra mais importante, localizada na parte mais grave e confortável da escala (som em uma altura mais fácil de cantar e lembrar no momento do voto). Desse modo, “A gradação no eixo vertical corresponde à repetição no eixo horizontal. Ambas atuam em prol das conjunções para assegurar uma continuidade entre o sujeito e o objeto” (TATIT, 1998, p.96). Essa nota grave representa o “fechamento”, finalização ou solução/distensão, para uma situação de tensividade sonora/verbal anterior, semiotizando a união do sujeito povo com o seu Ov (Lula) e de Lula com o seu Ov (presidência). Elas apresentam, nos dois planos de expressão, a mensagem mais importante do *Jingle* ou, melhor, aquela que deve ser bem ouvida, bem entendida e bem memorizada pelo enunciatório: *agora vem* (compassos 1 e 2), *agora é Lula* (compassos 1,2,9,10 do refrão), *Brasil diferente* (compasso 13 do refrão), *vem entrar nessa corrente* (compassos 14 e 15 do refrão), *Lula lá* (compasso 15 do refrão). Essas figuras demonstram as idéias abaixo:

- *agora*: urgência em mudar o país (Sujeito: povo), ou vencer a eleição (S: Lula);
- *vem*: decisão/votar em Lula;
- *corrente*: união/coletividade;
- *diferente*: inovação/modificação;
- *Lula lá*: votem em Lula, e ele irá para Brasília representar-nos.

É visto que somente a primeira seqüência sonora não está situada no refrão, já as demais encontram-se nesta parte mais repetitiva (refrão) que contém o conceito “chave” da música.

Salienta-se, enfim, que o desenho melódico desse, como da maioria dos *Jingles*, é bastante pequeno e repetitivo, o que facilita a assimilação e “inculcação” do produto que está sendo anunciado, ou seja, os *Jingles* possuem “um perfil melódico extremamente econômico, na medida justa para a retenção na memória, contendo apenas os elementos essenciais que caracterizam, com inteireza, um sentido melódico” (TATIT, 1998, p.106).

4.3 PT SAUDAÇÕES

- 1 Surgiu
- 2 Uma estrela no céu
- 3 Iluminou
- 4 Na cidade e no campo
- 5 O caminho do trabalhador

- 6 Nosso lema é lutar
- 7 Sem esmorecer
- 8 Hoje eu tenho a esperança
- 9 Na estrela do PT
- 10 E você?

- 11 Você não fez conchavo
- 12 Não fugiu e não se rendeu
- 13 Saiu e gritou bem alto e com razão
- 14 Chega de exploração!

REFRÃO

- 15 PT, PT, PT
- 16 O meu povo sofrido hoje espera por você
- 17 PT, PT, PT
- 18 A estrela valente que agora vai vencer

Esse *Jingle* também é consonante com os anteriores, comentados aqui. Isso ocorre porque as campanhas publicitárias eleitorais definem, a partir de pesquisas prévias, o “perfil” do candidato a ser “vendido”, como também os temas que deverão ser colocados em todos os seus discursos. Eles devem aparecer tanto naqueles textos emitidos pelo próprio político (debates, comícios populares, entrevistas etc.), quanto nos comentados sobre ele (*jingles*, cartazes, artigos de opinião impressos), enfim, na “voz” de todo o partido.

Assim sendo, é notória essa correlação temática, apesar dos *Jingles*, aqui mostrados, pertencerem a diferentes campanhas do mesmo candidato e partido.

Algumas palavras repetidas nos *Jingles* servem para dar uma pequena demonstração da afirmação feita logo acima: *estrela, esperança, medo, feliz, povo, diferente, trabalhador, brilha e Lula/PT*.

Analisar-se-á, a partir de agora, mais um texto para mostrar seus três níveis: Fundamental, Narrativo e Discursivo, e prosseguiremos, concomitantemente, observando a reiteração de um mesmo conteúdo expressado por formas diferentes.

O texto, PT Saudações, contém, como oposição semântica elementar, o seguinte eixo: *liberdade x opressão*. Esse é representado pela sintaxe: **opressão-----não-opressão-----liberdade**. É visto, no interior do *Jingle*, que os sujeitos encontram-se numa fase de transição, ou seja, estariam numa fase de **não-opressão** e, conseqüentemente, de não-disforia. Esse estado de transitoriedade pode ser inferido porque os momentos eufóricos (felizes, confortáveis, distensos) – *Iluminou, chega de exploração* (linhas 3, 14) estão intercalados com os disfóricos (tensos, tristes, negativos) - *lutar, povo sofrido, espera* (linhas 6, 16).

Os sujeitos estão, no início, aparentemente conjuntos com seu Ov – *surgiu, uma estrela, iluminou, o caminho do trabalhador* (linhas 1, 2, 3, 5). Entretanto, logo após, é possível perceber que essa “aparente” conjunção ainda não se concretizou totalmente, sendo, portanto, como um sonho profético, prestes a se realizar. É transmitida, assim, uma veridicção ao ouvinte do *Jingle*, pois a cena apresentada, no começo, parece, mas não é verdadeira. O S1 (povo) teria seu Ov descritivo (estado de liberdade, longe da exploração dominante), e o S2 (Lula) já possuiria o cargo de presidente do Brasil (seu Ov almejado).

O percurso narrativo intratextual, que focaliza o enunciado, apresenta um S1 (povo), como sujeito-operador, manipulado a *querer/dever* (semanticamente), pelo S2 destinador (estado de exploração, más condições de sobrevivência, necessidades etc.), a realizar uma determinada ação: adquirir o Ov modal denominado PT.

O texto apresenta o S1 como competente, ou seja, é atualizado, porque possui *o saber e o poder*, para fazer a performance requerida pelo S2; desse modo, ele *sabe/pode* votar em quem desejar. Ele, então, realiza a performance: luta, não foge, não se rende, sai e grita: - *Chega de exploração!*, ou melhor, vota no PT. Esse seria, segundo o texto, seu Ov modal, ou seja, seu meio para conseguir o Ov descritivo, aquilo que realmente deseja, libertação das injustiças sociais como: fome, miséria, baixos salários, falta de emprego etc.

Depreende-se que o S1 (povo) estaria esperando a sanção do destinador-julgador (o próprio PT), que exerce dois papéis actanciais nessa narrativa: o de Ov modal e destinador-julgador – *o meu povo sofrido hoje espera por você* (linha 16). Ele é quem vem analisar, interpretar e julgar a ação do S1 e conceder-lhe a sanção positiva cognitiva/pragmática (libertar, valorizar, distribuir a renda etc.) ou negativa cognitiva/pragmática (deixar os outros partidos continuar oprimindo e desmerecendo o povo).

Em relação ao PN exterior, referente à enunciação, que se dá entre o enunciador e o ouvinte, tem-se a seguinte seqüência narrativa:

O S3 (Lula) é representado pela voz do intérprete. Ele está em disjunção com seu Ov (presidência da república). Para entrar em conjunção com seu Ov descritivo, ele precisa do voto do S4 (eleitor/ouvinte). O voto se torna então um Ov modal para o S3.

Dessa forma, ele pretende persuadir o S4, eleitor (sujeito operador) a crer em sua verdade (parecer bom para o povo trabalhador), usando, para isso, a **sedução** – *gritou bem alto e com razão, você não fez conchavo, trabalhador* (linhas 5, 11, 13), e a **provocação** – *nosso lema é lutar, não fugiu, não se rendeu* (linhas 6, 12).

O S3 (Lula) propõe um contrato fiduciário ao S4, que poderá aceitá-lo ou não. Isso dependerá do fazer interpretativo do S4 (eleitor/ouvinte), que confiará ou não na imagem de *libertador/salvador* (S3) da nação brasileira oprimida, veiculada pela temática do *Jingle*.

Como o S4 já é atualizado (sabe e pode realizar a ação), a canção tenta convencê-lo das competências semânticas (querer e dever fazer). A performance final fica pressuposta no texto, que não mostra os resultados da manipulação do S4 (ouvinte/eleitor) – *a Estrela valente que agora vai vencer* (linha 18). Isso significa que o S3 espera, porém ainda não ganhou as eleições definitivamente.

O discurso que constitui “*PT Saudações*” é muito apelativo, uma vez que recorre a argumentos lingüísticos/sonoros que se encontram tanto no âmbito emocional quanto no racional. Vejamos, mais de perto, como esse foi estruturado para convencer seu narratário de modo eficaz e definitivo.

É iniciado com uma debreagem enunciativa, que vai da linha 1 até a 5. Aqui o enunciador assume uma “voz” genérica, objetiva e verdadeira (onipotente, onisciente e onipresente). Ele projeta o discurso para um tempo anterior, com verbos no pretérito perfeito – *surgiu, iluminou* (linhas 1 e 3), descrevendo acontecimentos que ocorreram lá - *da cidade e do campo* (linhas, 4,5) e refere-se a eles, ou seja, aos personagens *estrela e trabalhador*

(linhas 2 e 5). O ouvinte tem a impressão de que está diante de uma história que começa a ser contada.

Há nessa primeira fase uma nítida intertextualidade entre o *Jingle* e os textos bíblicos do Novo Testamento, que narram a vinda do Messias e redentor: Jesus Cristo, pois “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (BARTHES, apud KOCH, 1997, p.46). Isso é percebido não só pelo modo de narrar (terceira pessoa, tempos verbais etc.), como também pelas escolhas lexicais – *Porque vimos a sua estrela no oriente* (Mateus 2:2), e Cristo te *iluminará* (Efésios 5: 14), feitas pelo enunciador.

1. **surgiu** (linha 1) – verbo que indica o aparecimento de algo milagroso, divino, manifestado e não criado por humanos. Lula seria esse ser, um fenômeno sobrenatural, divino-humano;
2. **uma estrela no céu** (linha 2) – não surgiram várias, mas somente uma única e especial. Essa figura “estrela” está sobreposta ao tema: esperança, ela é a última chance de melhorar o país. Ela não vem de qualquer lugar, mas do céu, morada de Deus, dos supostos deuses (gregos) e heróis como super-homem, personagem que cai do espaço e é detentor de vários poderes que o tornam invencível. Ele também é uma criatura justa, honesta, sincera, que sempre salva as pessoas fracas e indefesas dos sujeitos maus (anti-sujeitos), ou outros políticos ruins. Portanto, alguém que surge do céu, só pode ser superior, perfeito e melhor que os demais políticos “mortais/terrestres” cobertos de erros;
3. **iluminou** (linha 3) – verbo no pretérito perfeito, contrapondo-se ao imperfeito, isso porque remete a ações rápidas, ou seja, esse ser divino não é vagaroso ou lento. Assim que surge ilumina, ou melhor, aparece e resolve rapidamente os problemas do homem trabalhador/oprimido. Esse “lume” ou luz figuratiza a verdade, a sinceridade, a liderança, a esperança e a solução. A pessoa que ilumina é um guia/líder político que liberta/salva todo o povo (tanto do campo como da cidade) de suas miseráveis condições de opressão financeira;
4. **na cidade e no campo** (linha 4) – mecanismo argumentativo focado no referente, ou seja, faz o narratário lembrar de situações ou cenas reais, para convencê-lo de que aquilo que está sendo dito é verdadeiro. O enunciador diz que o grande libertador veio para lutar e melhorar a vida (caminho) de toda a população, tanto a dos operários (da cidade) quanto a dos bóias-frias, pequenos agricultores e sem-terra (do interior). A argumentação aqui é dupla, porque o conectivo **e** liga dois campos discursivos

diferentes, mas que se somam em uma mesma estratégia persuasiva. Essa é uma das mais importantes informações contidas nesse *Jingle*, pois, como é sabido, o enunciador Lula era um líder sindicalista, defensor dos direitos dos operários (SP), quando fundou o PT (partido dos trabalhadores), que o lançou para o meio político. Por outro lado, tendo inicialmente essa imagem, o eleitor do campo poderia não aceitá-lo como seu representante, por isso ele tenta aqui desconstruir esse *Ethos* sindical antigo, para moldar um novo, que engloba todas as classes de trabalhadores, independente de sua localização geográfica ou profissional;

5. **o caminho do trabalhador** (linha 5) – o discurso mostra que o candidato do PT não quer mudar a vida (caminho) de qualquer um (ricos, marginais, vagabundos), mas que seu público-alvo são as pessoas batalhadoras, íntegras, honestas, sérias, geralmente humildes, que realmente sustentam o Brasil com seu suor, isto é, ele veio para os *trabalhadores*. Se lembrarmos do ditado: “o trabalho edifica o homem” deduzimos que Lula é um homem edificado (bom, respeitador, batalhador, verdadeiro etc.), pois é trabalhador, vem do partido dos trabalhadores e pretende lutar pelos trabalhadores. Pelo menos essa é a imagem transmitida por ele durante todas as campanhas.

Foram utilizados, no trecho analisado, procedimentos argumentativos baseados em informações prévias, isto é, o enunciador pressupôs que o seu enunciatário já teria em mente o “frame” ou “script” religioso, que descreve, como já mencionado, a vinda de Jesus, ou seja, “o interlocutor, por ocasião do processamento textual, é levado a recorrer ao contexto sociocognitivo (situação comunicativa, “scripts” sociais, conhecimentos intertextuais)” (KOCH, 1997, p.34). E buscou relacioná-las com a vinda do salvador do Brasil: Lula. Apelando, dessa forma, fortemente para o eleitor, na sua maioria cristão (predominância religiosa entre os brasileiros), para que esse depositasse a mesma fé, que têm em Cristo/Redentor, em Lula/Libertador.

A partir da linha 6 até a 10 (segunda estrofe), há uma mudança drástica na projeção discursiva. A voz do enunciador aproxima-se do enunciatário, tornando-se mais subjetiva (um testemunho). Ocorre, então, uma debragem enunciativa (eu/você/nosso/hoje), passando a idéia de que aquele ser divino e distante misturou-se aos “mortais comuns”. Recorre-se novamente ao campo discursivo bíblico, pois Jesus é Deus que se tornou homem e uniu-se a nós. Lembrando, porém, que ele não cometeu erros ou pecados, isto remetido a Lula, significa que este é puro, sincero e perfeito como Cristo.

O enunciador (que representa valores de Lula) posiciona-se aqui como mais um trabalhador brasileiro, que batalha por si e pelos outros “companheiros” (voz sindicalista)

– *nosso lema é lutar, sem esmorecer* (linhas 6 e 7). O “lema” traduz o conceito principal da classe dos trabalhadores: a união e as constantes reivindicações por melhores condições salariais e de trabalho.

O verbo “lutar” também conecta o texto à isotopia da guerra, em que os trabalhadores são verdadeiros soldados: fortes, valentes, capazes, corajosos, leais e perseverantes, que não têm medo de combater contra tudo e contra todos (classe dominante/capitalistas), para libertar seu país da injustiça social que sempre o dominou.

Mas o trecho mais persuasivo encontra-se ao final – *hoje eu tenho a esperança na estrela do PT, E você?* (linhas 8, 9, 10). O enunciador afirma que crê no líder do Partido dos Trabalhadores, que, por sua vez, possui a imagem de grande comandante da classe operária.

Em seguida, ele lança a grande questão - *E você?*, feita em tom de desafio/ordem/pedido ao interlocutor. É como se o locutor dissesse *depois de tudo que eu te disse você não pode mais ficar em “cima do muro”, “companheiro”*. Essa interlocução enfática, em tom de ordem, representa a voz de alguém que vai receber uma resposta positiva, consonante com sua opinião política.

Percebe-se que, primeiro, o enunciatário cria um vínculo dialógico e receptivo com o narratário (primeira e segunda pessoas, debreagem enunciativa), para só depois lançar a intimação. O método argumentativo de aproximação é bastante evidente neste trecho, pois, se o narrador continuasse em 3º pessoa, como no início do texto, talvez fosse mais difícil influenciar o outro. Entretanto, sendo este seu aparente “amigo”, o destinatário torna-se mais propenso à resposta afirmativa (pois geralmente atendemos afirmativamente ao apelo de uma pessoa próxima). Criou-se, aqui, o efeito de sentido de “conjunção numa relação de proximidade e, mesmo, de contato imediato” (LANDOWSKI, 1992, p.134).

A conjunção *e* – *E você?* (linha 10) também serve para reforçar os sentidos comentados acima, pois esse conectivo é utilizado, principalmente, para somar uma seqüência de argumentos que reforçam uma mesma concepção ideológica. Desse modo, o narrador espera que seu ouvinte entre em conjunção com seu pensamento e com sua atitude (optar pelo PT).

Na terceira estrofe (linhas 11 a 14) há a continuação da conversa interativa entre o enunciador (eu) e o narratário (você). Verifica-se aqui que o mecanismo persuasivo está pautado no receptor (função de linguagem denominada apelativa ou conativa por Jakobson), isto é, cria imagens favoráveis daquele a quem se quer persuadir. Esse recurso é

muito utilizado pelas propagandas em geral, porque busca “influenciar o receptor com frase imperativa, comunicação indutora, convincente, decidida” (CADORE, 1994, p.20).

Nesse sentido, o enunciador procura seduzir o enunciatário por meio de elogios, dispostos numa seqüência gradativa (do mais sutil ao mais intenso) interligada pelo conectivo *e* (soma de argumentos consonantes). Temos então:

1. *Você não fez conchavo* (linha 11) = Você é leal;
2. *Você (elíptico) não fugiu* (linha 12) = Você é corajoso;
3. *Você (elíptico) não se rendeu* (linha 12) = Você é forte.

Foi usado, em muitos enunciados, o recurso da negação (*não*), para dar mais ênfase àquilo que é dito. Dessa forma, o narrador elogia o narratário e ao mesmo tempo critica outros eleitores, tomando esses como: falsos, covardes e fracos, que não têm garra para mudar de partido (tradicional). Isso é inferido porque o PT é a nova opção política do “mercado eleitoreiro”. Portanto, quem tem medo de votar em Lula também faz conchavo (vende o voto), e continua contribuindo para a opressão vigente.

Nas linhas posteriores (13 e 14), ocorre uma outra escala de argumentos, agora mostrando uma série de atitudes que somente aqueles eleitores leais, corajosos e fortes têm ousadia de realizar, visando sempre melhorar o país. Ocorre um encadeamento de gradações em que a primeira enumera as **qualidades** dos seguidores de Lula e, depois, das **ações** valentes dessas pessoas especiais – *saiu/ gritou/ chega de exploração*.

O texto desafia, nesse momento, o eleitor a ser e fazer tudo isso por meio do PT (Lula), pois “se votar em Lula, ele lutará junto com você”. Fica subentendido, assim, que Lula (trabalhador) possui todas essas qualidades e ajudará o povo a sair da opressão.

O verbo imperativo – *chega* (linha 14) é a palavra-chave, ou seja, a mais importante dessa etapa, visto que ela representa o ápice argumentativo (contém a principal idéia do texto). Ela indica o momento da libertação, “a quebra das correntes” (a hora do voto), feita com firmeza e decisão pelo eleitor brasileiro. O locutor também usa a exclamação como elemento emotivo/persuasivo, em que o tom de voz mais intenso ajuda a destacar a mensagem verbal, já que um som mais brando não daria a ênfase desejada. Além disso, esse tipo de modalizador serve para produzir o efeito de sentido de algo real, inquestionável. Em relação a essa afirmação, Koch teoriza:

Uma interjeição ou uma exclamação mostra que sua enunciação foi produzida de maneira direta, ‘arrancada da alma’, por uma emoção ou uma percepção. Elas caracterizam a fala como constrangente, como algo inevitável, não sendo, pois, suscetíveis de uma apreciação em termos de verdade ou falsidade (KOCH, 2000, p.158).

A parte final (refrão) usa a estratégia da repetição/inculcamento, para manipular o eleitor. “Trata-se da estratégia a que costumo denominar informalmente ‘água mole em pedra dura’: repete-se como meio de ‘martelar’ na mente do interlocutor até que se deixe persuadir” (KOCH, 1997, p.96).

Nesse aspecto, a reiteração freqüente da sigla PT é intencional e significativa – *PT, PT, PT* (linha15). Ela exerce duas funções: memorização da sigla PT, pois durante as eleições essa vale como voto para os diversos cargos (deputado, senador, governador e até presidente), e abre a extensão do campo discursivo. Ela deixa o texto menos preciso, pois, sendo um hiperônimo, refere-se indiretamente ao nome de Lula (hipônimo), numa relação do todo pela parte, ou seja, quando o *Jingle* apresenta a sigla, quer na verdade remeter ao candidato deste partido (Lula). Isso porque a música foi composta e divulgada nas eleições para presidente, e o único que concorreu pelo PT foi Lula (até 2002). Portanto, “diferentemente dos hiperônimos, os hipônimos permitem maior precisão, deixando o texto menos vago” (FÁVERO, 1993, p.54).

A redundância PT aparece de modo mais enfático a cada repetição, o que nos leva a pensar que, aos poucos, a força do partido e dos seus candidatos vai aumentando, como conseqüência de uma aceitação e adesão cada vez maior da população.

No verso 16 foi usado o adjetivo *sofrido*, para destacar o substantivo *povo* e confirmar, mais uma vez, que Lula - *estrela valente* (linha 18), veio para os pobres e indefesos, não para os ricos e poderosos.

A figura *estrela* simboliza, aqui nesse refrão, a seguinte mensagem: estrela sofrida + estrela valente = Lula.

Os marcadores de tempo *hoje e agora* lembram ao eleitor a urgência em modificar o Brasil, que foi explorado durante toda a sua história, pelos opressores da classe dominante.

Os verbos *espera* (linha 16) no presente indicativo, e *vai vencer* (linha 18) no futuro perifrástico, mostram que as eleições não terminaram, e que Lula ainda não ganhou a campanha, mas que tem plena certeza de que será eleito.

O plano verbal mostra que muitos dos sentidos, presentes no conteúdo textual, também são encontrados em sua expressão. Assim, os versos polissimétricos (de métrica diversa) e brancos (sem rimas) parecem indicar uma certa desordem, irregularidade, desunião (descompasso).

A partir da linha 13, começam a aparecer os pares de rimas externas e pobres: *razão/exploração, PT/você, PT/vencer* (vence), ou seja, “as mais simples, mais

comuns ou menos elaboradas” (GOLDNSTEIN, 1988, p.24). Nesta última, ocorre a suspensão do som /r/ no final da palavra: fenômeno lingüístico denominado apócope, que pode significar uma aproximação com a variação lingüística coloquial. Essa característica é muito comum na comunicação oral do brasileiro, ou seja, entre um grande número de eleitores. Dessa forma, Lula mostra que fala a “língua do povo”, porque veio dele e pertence a ele (origem pobre, no nordeste, ex-operário etc...).

Essa sincronia sonora poderia remeter aos temas: união, regularidade, ordem e, talvez, a decisão. Poder-se-ia supor uma dessas oposições semânticas no plano da expressão: *dispersão x união, indecisão x definição e irregularidade x organização*. Os primeiros itens (dispersão, indecisão, irregularidade) seriam expressos no início do poema, quando o eleitor não tinha ainda optado por Lula, e os segundos tópicos sêmicos (união, definição e organização) estariam ligados à atitude do eleitor (linha 13 em diante), em resolver ficar com o PT (Lula).

Plano sonoro-musical

PT SAUDAÇÕES

The musical score for "PT SAUDAÇÕES" is written in 2/4 time. It consists of five staves of music. The lyrics are: "Sur u maes tre la no cé êu i lu mi no ou na ci da de e no cam po o ca". The chords are: C, C5+, Am, C, C7+, C7, C#°, Dm7, Dm, Bm 4 b5, F/G.

mi nho do tra ba lha dor

nos so le ma é lu

ta ar sem es

mo re

ho jeu te nho aes pe ran ça

naes tre la do tre

vo cé não

fez con cha vo não fu

giue não se ren deu

sa iu e gri tou bem

Chords: C, D7, C#°, Dm, F/G^{cer}, C, Am, Dm, P, C, G, C#°, Dm7, F/G

C Dm7
 al toe com ra zão che ga de ex
 F/G C
 plo ra ção sa
 F/G C
 iu e gri tou bem al toe com ra
 Dm7 F/G
 zão che ga de ex plo ra
 C
 ção P T P
 T P T o meu po vo so
 Dm
 fri do ho jes pe ra por vo cé
 P T P T P
 G G7
 T a es tre la va len te que a
 C
 go ra vai ven cer

Keity C. S. Bruning

No nível mais profundo desse plano, pode-se destacar a seguinte opção semântica:

indecisão x definição

Esse sentido pode ser inferido a partir do caminho das notas tonais em sua escala. Assim, como o tom da canção é DóM, a nota que deveria predominar seria a tônica (nota dó, I grau) e/ou a sua dominante sol (V grau). A primeira indica uma melodia focada mais no estado, voltada para o repouso, já a dominante indica ação performática (luta, mudança, atitude de um sujeito).

Entretanto, aqui ocorre a predominância marcante, do início ao fim do percurso sonoro, da nota mediante mi (III grau da escala de DóM). Ela parece quase duas vezes a mais que as notas *dó* e *sol*, que teoricamente são as mais importantes dentro dessa tonalidade¹³. A música mantém-se, desse modo, em um estado mediante de indefinição, que tende a uma futura ação decisiva para mudar o estado de “meio termo” em que se encontra.

Essa nota mediante, sempre constante, indica a seguinte sintaxe fundamental: **indecisão** _____ **não-indecisão** _____ **definição**.

Imagina-se, portanto, a oposição acima, pela presença do mi, sempre no meio do caminho, uma nota que não representa nem uma conclusão nem uma ação efetiva. Isso mostra uma situação melódica, ainda não resolvida.

Tem-se, na harmonia desse veículo significativo, o percurso narrativo de um sujeito que percorre três Programas Narrativos (PN) distintos, mas correlacionados entre si. Inicialmente (primeiro compasso até o trigésimo quarto), a harmonia do *Jingle* é marcada por um caminho instável e imprevisível. Esses temas são demarcados por vários acordes dissonantes, que representam uma negação da tônica (acorde de DóM). Isso demonstra um sujeito querendo inovar, não satisfeito com seu caminho predestinado. Dentro dessa perspectiva, Tatit postula:

A asserção da região harmônica da tônica, por meio dos acordes centrípedos (acordes sobre a escala diatônica sem acidentes de modulação) acusando continuamente o seu pólo de atração, corresponderia à confirmação do paradigma tonal. A negação da tônica representaria um processo incoativo de busca de um novo tom. A tensividade surge a partir do abandono do acorde de tônica (1999, p.153).

¹³ “A cada uma das notas da escala, de acordo com sua função na própria escala, dá-se o nome de grau. Tem-se a escala diatônica, por conseguinte, 8 graus [...] O I grau (tônica) é o mais importante da escala. Todos os demais graus têm afinidade absoluta. É o I grau (tônica) que dá seu nome à escala [...] depois da tônica, as notas de maior importância são a dominante (V grau) e a subdominante (IV grau)” (PRIOLLI, 1994, p.29-30).

Os acordes diminutos, dentro desse contexto, semiotizam, também, uma busca pelo diferente, pois esses sons preparam para uma mudança de tom (modulação) rápida dentro da música. Mostram que o sujeito está querendo entrar em conjunção com seu Ov que, aparentemente, ainda não se encontra com ele. Mas essa situação tende a mudar ao longo de seu trajeto harmônico.

Um estado mais triste/disfórico do sujeito pode ser também deduzido pela presença constante, neste primeiro trecho, de acordes menores, mais melancólicos que os maiores.

O sujeito passa ao segundo PN e parece estar tornando-se competente para realizar sua grande performance final. Aqui o campo harmônico sonoro apresenta menor número de dissonantes (menos imprevisibilidade), pouquíssimos acordes diminutos (instabilidade) e menores (disforia). Apresenta um maior número de acordes da tônica C (I grau), o que representa o início de um novo estado almejado pelo sujeito. Esse PN seria um momento de transição, ou aquisição de OM (objetos modais) necessários à grande transformação subsequente.

Finalmente, no terceiro e último PN sonoro-musical, o sujeito realiza sua ação principal e modifica seu estado disfórico anterior, passando, conseqüentemente, para um estado mais eufórico/alegre. Pressupõem-se que, desse modo, ele entrou em conjunção com seu Ov almejado, pois “um estado de conjunção entre sujeito e objeto quase sempre pressupõe disjunção anterior ou posterior para legitimar a euforia da situação descrita” (TATIT, 1998, p.97).

Esse novo estado é marcado por uma seqüência harmônica totalmente diferente da inicial, porque aqui não há dissonantes nem diminutos, mas somente um acorde menor. A harmonia passa a ser simples e básica, afirma a tonalidade, almejando novamente a estabilidade, a definição, a previsibilidade, ou seja, mostra um estado de repouso/tranqüilidade/distensão do sujeito. Parece que ele encontrou um “porto seguro”, algo que mudou sua antiga existência tumultuada/tensa, cheia de inconstância. Agora, é como se o sujeito soubesse onde está “pisando”, encontra-se firme, seguro e decidido.

Se compararmos com a letra, teremos uma forte intertextualidade entre ambos os trajetos narrativos porque, no lingüístico, o sujeito também espera modificar sua sofrida situação e conta com o auxílio de um suposto libertador: o PT. Esse promete, discursivamente, dar ao S (povo) o seu OV desejado, isto é, uma vida mais digna e menos oprimida.

A diferença entre os dois planos é que, no verbal, o sujeito é competente, mas não fica explícita sua performance final; em contrapartida, no percurso musical/harmônico, o sujeito realiza a transformação, pressupondo-se ser ele competente para isso. Por esse motivo, Saraiva defende:

Sendo a canção uma peça verbo-musical, um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois nela se compatibilizam dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia), ela se encontra sob o domínio de suas práticas inersemióticas, que ora a assediam ora a rejeitam (2005, p.159).

O nível Discursivo, ou mais superficial e complexo, é também aquele que parece encontrar-se mais próximo da letra, ou melhor, onde se percebe mais facilmente a sincronia entre as duas formas de expressão.

Nesse sentido, temos no primeiro trecho da canção uma melodia mais passional, ligada a um maior sentimentalismo: esperança, ansiedade, valentia e certa angústia. Isso pode ser visto na letra, que tem como foco as paixões do enunciário:

- *Nosso lema é lutar* (linha 6) e *...não fugiu e não se rendeu* (linha 12): sentimento de valentia;
- *Hoje eu tenho a esperança* (linha 8) e *Surgiu uma estrela no céu* (linhas 1 e 2) espera/ansiedade;
- *Saiu e gritou...chega de exploração* (linhas 13 e 14): angústia.

Como já mencionado, o som também ressalta, nesta etapa, os estados apontados acima, isso porque a melodia é marcada pelas seguintes características:

- execução pouco intensa, em que o enunciador toca e canta com menos força;
- presença constante de notas muito graves, que semiotizam, aqui, uma certa introspecção sentimental (oposta aos agudos);
- andamento mais lento¹⁴ e compassado, demonstrando mais calma por parte do enunciador;

¹⁴ “[...] a mesma canção interpretada sob a influência da desaceleração, tem suas durações físicas naturalmente ampliadas criando tensões de percurso mais compatível com os sinais de desejo, da esperança” (TATIT, 1998, p.23).

- notas com sons muito longos¹⁵, com o uso freqüente de ligaduras para prolongar o tempo das notas, as quais vêm conduzindo as vogais do plano verbal (compassos 2, 3, 4, 6, 7, 10, 11 e outros);
- muitos intervalos de grande extensão (mais do que no restante da música) e ausência de cadência ou seqüência sonora indicando uma finalização de mensagem (esta representa também a aproximação do sujeito com seu OV).

Tudo isso mostra certa instabilidade e imprevisibilidade do conteúdo sonoro e também verbal, cujo discurso indica uma luta do sujeito para sair de uma situação indesejada de exploração.

Finalizando, percebe-se que nesse primeiro trecho predomina, segundo a teoria de Tatit, e como já comentado, o estilo passional de emissão de uma mensagem lingüística/sonoro-musical.

Há, posteriormente, uma segunda parte ou PN: “na ordem extensa temos a noção de segunda parte e, na ordem intensa, a noção de desdobramento, ambas introduzindo novos materiais melódicos e garantindo com isso um mínimo de “evolução” sintagmática” (TATIT, 1998, p.24 e 25). Essa é claramente uma etapa de transição, entre o PN1 e PN3 (refrão). Tem-se na letra um discurso que projeta uma tomada de decisão do sujeito, em que esse realiza a performance de lutar por sua libertação, ou seja, define-se, não quer mais só esperar. Ocorre uma representação diferente também no discurso verbal, em que o enunciador distante aproxima-se do ouvinte, dando a impressão de estar havendo um diálogo íntimo e pessoal entre ambos, como se fossem velhos “amigos” (início da debreagem enunciativa).

Portanto, o enunciado interrogativo - *E você?* (linha 10), e o imperativo/exclamativo - *Chega de exploração!* (linha 14), que são cantados/falados ao mesmo tempo, remetem ao estilo da figurativização, ou seja, a presença da fala na música.

O texto (tanto verbal quanto sonoro-musical) é remetido para o momento da enunciação, como se o discurso estivesse sendo produzindo aqui e agora, por pessoas conversando face a face. Tenta-se argumentar, por meio de uma aparente aproximação física e subjetiva com o ouvinte, para dar a idéia de pessoalidade e envolvimento sentimental etc., tornando mais difícil uma negação ideológica por parte do enunciatário. Isso ocorre porque é

¹⁵ “[...] a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos, produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso” (TATIT, 1998, p.103).

muito fácil dizer um não para quem está longe, mas é difícil negar algo para alguém tão próximo.

Nesse PN intermediário, do campo sonoro-musical, ocorre uma mistura do estilo passional (fase 1) com o temático (refrão final), o que evidencia um momento de transição, tanto verbal quanto sonoro. Na linguagem musical, acontecem as seguintes modificações:

- aparecimento de notas mais agudas, intercaladas com as graves;
- saltos intervalares mais curtos;
- presença de algumas seqüências gradativas descendentes, que iniciam em uma nota aguda e finalizam em uma nota mais grave. Isso representa conclusão de uma mensagem importante;
- presença de repetição de mesma nota na posição horizontal, dando ênfase a algo que está sendo transmitido com euforia/animação (no verbal esses sons veiculam o enunciado: *Chega de exploração!*, parte crucial do discurso).

Nesta etapa sonora, tem-se um sujeito competente, entrando em um estado eufórico, diferente do anterior, caracterizado como disfórico, visto que:

Um estado de conjunção entre sujeito e objeto quase sempre pressupõe disjunção anterior ou posterior para legitimar a euforia da situação descrita. A iminência de mudança de um estado para outro, típica de qualquer processo narrativo, institui um ritmo de conteúdo altamente homologável com o ritmo da expressão (TATIT, 1998, p.98).

O refrão configura-se como o terceiro e último PN. É a etapa mais repetitiva, tanto no verbal quanto no sonoro, o que indica estar aqui a mensagem principal do texto, ou seja, o tema que deve ser inculcado pelo enunciatário. Seus requisitos musicais são:

- reiteração melódica, sons repetitivos e letra repetitiva (*PT, PT, PT* – linhas 15 e 17);
- tempos bem curtos;
- som executado com bastante intensidade (força);
- os intervalos entre as notas são curtos e com ataque explosivo nas consoantes (*PT, espera*);
- muitas gradações descendentes (ataque agudo enfático e descendo para a finalização grave), em que a nota mais grave geralmente representa o Ov do sujeito (*você/vencer*) – Ov do sujeito é a vitória;

- notas repetidas na horizontal¹⁶, que demonstram grande alegria com o que se está dizendo;
- gradação final encerrando com a ênfase na tônica (dó). Essa projeta a transformação total do estado do sujeito, que passou de um estado emotivo (triste), para um eufórico, vitorioso e alegre, temas opostos ao PN1;
- andamento veloz¹⁷.

O texto sonoro-musical e verbal focaliza o PT (sujeito enunciador e suposto OV do povo) de forma eufórica/alegre por meio do estilo temático da canção.

Comparando a primeira parte da melodia com o refrão, têm-se as seguintes temáticas, que estão revestidas das figuras musicais descritas acima:

PN1	x	PN2 (refrão)
disforia	x	euforia
tristeza	x	alegria
opressão	x	liberdade
derrota	x	vitória
indecisão	x	definição
angústia	x	satisfação
ansiedade	x	tranqüilidade
espera	x	conquista
introspecção	x	expansão

Analisando-se o aspecto sonoro-musical de forma mais panorâmica, é possível perceber ainda outros elementos relevantes, não menos significativos que os anteriormente vistos aqui.

Nesse sentido, observa-se que há uma introdução, tocada essencialmente por instrumentos de percussão (tambor, surdo, tamborim, pandeiro etc.), unidos a um cavaquinho. Não há melodia, simplesmente executa-se o ritmo (movimento) e a harmonia (acordes), não

¹⁶ “[...] a gradação no eixo vertical corresponde à repetição no eixo horizontal. Ambas atuam em prol das conjunções para assegurar uma continuidade entre o sujeito e o objeto” (TATIT, 1998, p.96).

¹⁷ “Uma canção acelerada proporciona em geral grande proximidade a seus elementos melódicos de modo que as similaridades e os contrastes tornam-se flagrantes. Quase não há percurso porque quase não há necessidade de busca. São conjunções (ou mais raramente disjunções) relativamente estáveis que vão repercutir no momento da letra em que o sujeito manifesta satisfação pela integração com o objeto sob a forma de exaltação de suas qualidades” (TATIT, 1998, p.23).

possuindo vozes. Infere-se, a partir disso, que ela só prepara o ouvido do enunciatário para a mensagem melódica essencial, que se canta logo depois. Isso também evidencia que o plano expressivo principal é o lingüístico, mais facilmente decodificado pelo eleitor. O som é assim utilizado para ajudar o verbal a persuadir/contagiar o ouvinte, pois a letra convence, geralmente pela razão cognitiva, e o som pela emoção, intuição, sensibilidade, espiritualidade, etc.

O ritmo predominante, do começo ao fim do *Jingle*, é o do samba, o mais popular do Brasil, além de ter-se originado aqui. Este é tocado por instrumentos de percussão, que remetem à euforia/alegria e à festa (contrapostos aos instrumentos melódicos como flauta, violino, sax, etc.). Desse modo, o movimento rítmico não foi escolhido arbitrariamente, pois, sendo do gosto popular, aproxima o candidato do povo, indicando que ambos apreciam o mesmo ritmo. Infere-se, assim, pelo ritmo escolhido, a seguinte mensagem: *Lula é um candidato que tem os mesmos “gostos” do seu povo, pois ele veio de uma classe humilde e não trairá suas raízes culturais*. Em suma, os temas figuratizados pelo ritmo samba são: simplicidade, união, nacionalismo e alegria.

Os temas *adesão popular e união* também podem ser extraídos pela observação das vozes dos intérpretes. Na primeira vez, o *Jingle* é cantado por uma voz solo feminina, na segunda, um solo masculino, e depois por um coro composto por várias vozes (femininas e masculinas). Dessa forma, vê-se que todos (homens, mulheres, etc.) acabam se juntando ao PT, visto que ele é o partido de todo o povo trabalhador, independente do gênero. É interessante frisar que nesse, como nos demais *Jingles* descritos neste estudo, nunca aparece uma intérprete feminina cantando sozinha do início ao fim da canção. É possível deduzir um certo grau de “machismo”, pois o ouvinte poderia imaginar que, se as músicas são cantadas por mulheres, este seja um partido representante somente dos interesses delas. Isso poderia ser um empecilho para obter os votos do eleitorado masculino. Desse modo, os *Jingles* políticos do PT, aqui investigados, são, na sua maior parte, interpretados por vozes masculinas. Porém, alguns trechos são também cantados por mulheres, já que também é muito grande o contingente de eleitoras e trabalhadoras, não podendo, elas, ficar sem um espaço sonoro dentro dos *Jingles* e, conseqüentemente, dentro do partido PT.

O texto mostra-se altamente dialógico (plano verbal e sonoro), uma vez que vários dos significados contidos no interior do plano verbal são reiterados no sonoro-musical. Vejamos o resumo do conteúdo significativo no quadro abaixo:

Plano verbal

PN1: sujeito esperando uma mudança, estado de espera pelo PT (surgiu, uma estrela/esperança no céu);

PN2: sujeito luta para melhorar sua vida e libertar-se (saiu e gritou/lutou);

PN3: sujeito quase vitorioso, liderado pelo PT (que agora vai vencer).

Plano sonoro-musical

PN1 (primeira parte): sujeito distante de seu OV (melodia passional/ disfórica);

PN de transição (ou segunda parte): sujeito aproximando-se de seu OV (melodia híbrida: passional/temática);

PN2 (refrão): sujeito conjunto/unido ao seu Ov (melodia temática/eufórica).

4.4 BOTE FÉ E DIGA LULA

- 1 Não dá pra apagar o sol
- 2 Não dá para parar o tempo
- 3 Não dá pra contar estrelas
- 4 Que brilham no firmamento

- 5 Não dá pra parar um rio
- 6 Quando ele corre pro mar
- 7 Não dá pra calar um Brasil
- 8 Quando ele quer cantar

- 9 Lula lá brilha uma estrela

- 10 Bote esta estrela no peito
- 11 Não tenha medo ou pudor
- 12 Agora eu quero você
- 13 Te ver torcendo a favor

- 14 A favor do que é direito

15 Da decência que restou

16 A favor de um povo pobre

17 Mas nobre trabalhador

18 É o desejo dessa gente

19 Querer um Brasil mais decente

20 Ter direito a esperança

21 E uma vida diferente

REFRÃO

22 É só você querer

23 Que amanhã assim será

24 Bote fé e diga Lula

25 Bote fé e diga Lula

26 Eu quero Lulá

O *Jingle* acima, intitulado *Bote fé e diga Lula*, é composto por dois Esquemas Narrativos interligados entre si. O primeiro serve como uma introdução para o segundo, que dá continuidade à intenção do enunciador: convencer o eleitor a votar em Lula. O PN2 usa uma perspectiva diferente, em que se percebem outros recursos persuasivos, os quais veremos mais de perto logo adiante.

O foco principal é, como já mencionado, a manipulação (levar o outro a querer e dever fazer algo), em que o sujeito candidato (Lula) conhece a sua “vítima” (eleitor). Ele (Lula), como um bom destinador-manipulador, possui informações preciosas sobre o sujeito eleitor, ele sabe dos desejos, anseios e crenças do seu enunciatário. Baseando-se nisso, compõe seu *ethos*, para convencer o outro a aceitar sua proposta veridictória. Assim sendo, o enunciador (Lula) diz no texto aquilo que seu eleitor quer ouvir e procura envolvê-lo por meio da estratégia da *sedução, tentação e provocação*, para que o ouvinte confie nele e faça o que ele almeja: doe seu voto (Ov modal).

- **sedução:** *não dá pra calar um Brasil, quando ele quer cantar* (linha 7,8). Indica que o povo tem força, é unido, decidido (elogios);

- **provocação:** *não tenha medo ou pudor* (linha 11). Há um “tom” de provocação, parece expressar o seguinte: vamos ver se você é realmente corajoso (desafio);
- **tentação:** *Brasil mais decente...direito a esperança...uma vida diferente* (linhas 19, 20, 21). É proposta uma troca de favores “vote em mim (Lula), que você terá todas essas vantagens” (permuta).

É interessante lembrar, aqui, que uma das principais estratégias de manipulação usada pelos anti-sujeitos de Lula em seus discursos, era exatamente a intimidação, pois eles queriam persuadir as pessoas pelo sentimento de medo. Isso porque Lula e o PT eram um “produto” novo no mercado, com aparência, discursos e valores antagônicos aos vigentes no país. Nesse sentido, fica justificado o aparecimento recorrente do tema coragem nos *Jingles* de Lula:

- Sem medo de ser feliz (*Jingle* Lula-lá);
- Não fugiu e não se rendeu (*Jingle* PT Saudações);
- Não tenha medo ou pudor (*Jingle* Bote fé e diga Lula).

Segue assim o discurso persuasivo, sem explicitar a consolidação da performance final do sujeito eleitor (sujeito-operador), que precisa votar no sujeito candidato (destinador), para que esse o julgue e lhe dê a sanção positiva ou negativa (também pressuposta), isto é, governar bem o país ou deixá-lo para outro partido/candidato governá-lo mal.

Como nos demais *Jingles*, esse obedece a uma mesma seqüência narrativa:

- S1 (povo), disfórico, \cup de seu Ov (Brasil melhor);
- S1 – operador e atualizado (sabe e pode votar em quem quiser);
- S1 – sendo manipulado a querer e a dever fazer (votar em Lula);
- S2 (Lula) – destinador semântico e julgador final;
- S2 – disfórico, em \cup com Ov (presidência);
- Ov modal – voto do S1;
- Ov descritivo – presidência da república;
- S2 propõe o contrato de confiança (fiduciário) ao S1, para que esse creia em sua veridicção (ser/parecer honesto e capaz de salvar o país);
- Se o S1 crer e votar, o S2 lhe doará o Ov modal (competência para adquirir seu Ov desejado);
- O S2, entrando em conjunção com seu Ov (por aquisição), irá julgar e sancionar a ação do S1. Cabe ao S2 cumprir a sua parte no contrato, isto é, tornar-se um bom

governante para o país, e melhorar as condições de vida da população. Mas tudo isso é somente inferido por meio do discurso textual.

As duas estrofes iniciais (linhas 1 a 8) são projetadas por uma debreagem enunciativa, em que a voz do narrador apresenta-se de forma objetiva, declarando pensamentos concretos, genéricos e inquestionáveis – *não dá pra apagar o sol* (linha 1).

Ele descreve, de modo seqüenciado e gradativo, uma série de fenômenos naturais, cujo ápice na escala é um fenômeno cultural (humano) – *não dá pra calar um Brasil quando ele quer cantar* (linhas 7 e 8). Esse último é tido como o mais forte fenômeno de todos (impossível de ser contido por algo ou alguém) e mais importante que os acontecimentos anteriores, pois “a gradação destina-se a dar destaque ao último elemento, nele concentrando a força semântica maior” (PLATÃO; FIORIN, 1997, p.346).

Usaram-se, como meio de convencimento, várias provas científicas e geográficas – *não dá para parar o tempo, não dá pra contar estrelas* (linhas 2 e 3) que são incontestáveis. Isso mostra que o discurso quer transmitir, ao eleitor, uma mensagem de certeza e determinismo (fato consumado): Lula vai vencer a campanha política, nada pode impedi-lo ou contê-lo: ele é um fenômeno imbatível porque tem a força do povo ao seu lado.

Os versos 1, 2, 3 e os 5, 6, 7, 8 possuem a mesma estrutura sintática (paralelismo), o que indica ser o mesmo conteúdo argumentativo expresso por palavras diversas *Lula certamente vencerá, pois não há como detê-lo*. Como dito anteriormente, “o paralelismo ou simetria destina-se a evidenciar que à construção similar correspondem conteúdos similares” (PLATÃO; FIORIN, 1997, p 348).

O aparecimento recorrente da preposição para – *pra* (linhas 1, 2, 3, 5 e 7), na forma coloquial oral (síncopa, supressão de sons no interior da palavra), é bastante significativo, porque simboliza uma consonância lingüística e valorativa entre o candidato (Lula) e o povo (que na maioria se expressa usando *pra*). O enunciador utiliza aqui uma variante lingüística denominada diastrática ou social como um elemento importante para direcionar o sentido.

O verso – *Lula-lá brilha uma estrela* (linha 9) é um desencadeador isotópico, que nos permite fazer uma segunda leitura, interligando o campo discursivo *descrição de fenômenos naturais* com o de *campanha eleitoral*. Ele torna esse excerto textual plurisotópico (duas ou mais isotopias paralelas e variáveis). Isso ocorre porque há um encadeamento entre dois campos sêmicos diversos.

Nesse sentido, as figuras *sol*, *rio* (linhas 1 e 5) remetem a Lula, e são todos impossíveis de serem paradas, apagadas ou derrotadas nas urnas. Já a palavra *mar* (linha 6) é equivalente à presidência: destino certo do rio impetuoso (Lula).

O trecho mais importante dessa etapa são, como afirmado antes, os versos – *Não dá pra calar um Brasil, quando ele quer cantar, Lula-lá brilha uma estrela* (linhas 7, 8, 9), porque mostram abertamente a intenção principal do enunciador: certificar o eleitor que Lula será eleito, porque é isso que todos anseiam.

Analisando mais de perto esses versos, observa-se o seu grande potencial persuasivo. O verbo nominal (infinitivo) *calar* (linha 7), precedido pela expressão *não dá*, representa o seguinte tema: a impossibilidade dos adversários em deter, conter ou dissuadir o povo de votar em Lula. O substantivo próprio *Brasil* (linha 7) vem em forma de prosopopéia (com características humanas atribuídas a outros seres ou “objetos”), semiotizando a união e a voz (vontade) da população, pois o enunciado – *Não dá pra calar um Brasil* (linha 7) é visivelmente mais convincente que – *Não dá pra conter a população brasileira ou povo brasileiro*. Isso porque *Brasil* transmite a idéia de totalidade, não só territorial, mas também social e, conseqüentemente, política.

Os infinitivos *quer e cantar* (linha 8) remetem também a outros temas como: escolha, decisão, votar e alegria em confiar em Lula. Logo, se você quer ser feliz e vencedor vote em Lula e cante: Lula lá.

O “slogan” *Lula-lá brilha uma estrela* (linha 9) vem para ratificar a mensagem anterior, pois tenta passar ao enunciatário que essa é a voz do Brasil/povo, que elege/clama por Lula. Segundo Leech:

É desejável que a audiência ao menos guarde o nome do produto anunciado, e possivelmente também alguma frase chamariz que o acompanha. Esta é a razão para o uso das repetições verbais, juntamente com outras figuras de valor mneumônico, como a rima e a aliteração (apud FREGONEZI, 2003, p.13).

Importa lembrar que tal verso faz parte do primeiro *Jingle* de Lula (campanha de 1989), cantado até hoje em todas as suas disputas presidenciais. Por isso, transformou-se, ou foi transformado, ao longo dos anos e das campanhas em um “mote” ou hino de Lula e do partido (PT). Essa canção é muito cantada entre os brasileiros, já que vem sendo tocada durante tanto tempo e repetida tantas vezes (quatro disputas presidenciais).

O texto também possui uma lista de antíteses: *apagar/brilhar, parar/correr, calar/cantar*, que demonstram, ao mesmo tempo, tanto as características negativas dos oponentes quanto as positivas de Lula, tudo simultaneamente. As primeiras figuras: *apagar, parar e calar* apontam para o seguinte conceito: os antigos candidatos, que sempre governaram o país, nunca fizeram nada para melhorá-lo, e deixaram o povo calado (sem participar das decisões do governo).

Por outro lado, as figuras *brilhar, correr, cantar* remetem às qualidades do novo candidato Lula (forte, diferente, ousado, libertador) que trará, certamente, euforia e alegria ao povo da nação (inferido por meio do verbo cantar), porque se propõe a dirigir o país juntamente com todos que o elegeram.

O freqüente uso do advérbio de negação – *não* (linhas 1, 2, 3, 5 e 7) é também significativo, uma vez que “todo enunciado negativo pressupõe um enunciado afirmativo de outro enunciador E1, incorporado ao discurso de um locutor L=E2” (KOCH, 2000, p.146). Nesse sentido, é possível inferir que aqueles que são contra Lula, acreditam e afirmam que dá para contê-lo ou vencê-lo, evitando que se eleja presidente. Eles também crêem que podem persuadir o Brasil (que apóia Lula), a não cantar (votar em Lula), já Lula afirma em seu discurso eleitoral que é um fenômeno cultural, tão ou mais forte e poderoso que os fenômenos naturais, sendo por isso invencível.

A partir da linha 10, o texto recorre à debreagem enunciativa, em que a voz do enunciador (eu), conversa com um enunciatário (tu), em uma perspectiva de aproximação temporal, espacial e pessoal – *Bote esta estrela no peito, não tenha medo ou pudor, agora eu quero você, te ver torcendo a favor* (linhas 10, 11, 12, 13). Aqui o imperativo é usado como um conselho (de amigo para amigo), possibilitando deduzir a seguinte mensagem: *vamos lá tenha coragem (não tenha medo ou pudor), vote em Lula (bote esta estrela no peito) e entre para o nosso “time” vitorioso (te ver torcendo a favor)*. Ocorre, novamente, a seguinte gradação argumentativa ascendente (argumentos mais fracos para os mais fortes): *confie+ouse+vote = vença*.

A repetição dos verbos que expressam pedido/ordem não é casual, mas intencional (método de convencimento). Isso porque as pessoas, em geral, têm mais facilidade em dizer “sim” a “não”, diante de um pedido ou ordem emitida por um superior ou “amigo”. Nesse sentido, a forma imperativa é definida por Lopes, como “sendo este modo verbal conatural aos discursos persuasivos, aqueles que visam impor ao seu destinatário um tipo de comportamento desejável aos olhos do destinador” (1993, p.62).

A figura *estrela* é precedida pelo pronome demonstrativo *esta* (linha 10) e tem função de ressaltar a expressão nominal definida posteriormente (*estrela*). As duas palavras (*esta* e *estrela*) foram utilizadas como um produto dêitico, pelo enunciador, isto é, como conhecimentos compartilhados anteriormente pelos seus ouvintes. Estes devem supor que *esta* não é qualquer *estrela*, mas é uma especial, que todos conhecem muito bem: Lula. Esse codinome (*estrela*), por sinal, é utilizado pelo referido candidato em todos os seus *Jingles*. Nessa perspectiva, Koch assevera:

[...] o uso de uma expressão definida implica sempre uma escolha dentre as propriedades ou qualidades que caracterizam o referente, escolha esta que será feita de acordo com aquelas propriedades ou qualidades que, em dada situação de interação, em função dos propósitos a serem atingidos, o produtor do texto tem interesse em ressaltar, ou mesmo tornar conhecidas de seus interlocutores (1997, p.33).

O advérbio de tempo *agora* (linha 12) é também dêitico, pois o tempo deve ser subentendido pelo ouvinte. Ele representa a urgência que o candidato tem em convencer o eleitor, a fim de que este não perca mais tempo para se decidir a escolhê-lo como representante. Imagina-se que Lula não queira esperar por mais uma eleição para tornar-se presidente, pois, nas anteriores, o povo ainda não se havia decidido por ele.

O conectivo **ou** (linha 11) não indica somente uma alternativa ou a exclusão de um argumento por outro, o que seria o mais comum. Ele é usado também para significar soma **e/ou**, isto é, mostra uma série de atitudes que o eleitor não deve ter, por isso quer dizer: não tenha medo **e/ou também** não tenha vergonha. O eleitor não pode deixar-se inibir pelo sentimento de covardia ou de vergonha (alternativas), nem por ambos juntos (soma). Desse modo:

A disjunção combina proposições por meio da conjunção *ou*. No entanto, o emprego desse termo em língua natural é ambíguo, já que possui dois significados diferentes, embora relacionados em parte: *ou* inclusivo (*ou* débil) e *o* *ou* exclusivo (*ou* forte). A disjunção inclusiva é verdadeira se uma das proposições ou ambas forem verdadeiras. O *ou* no caso, significa um ou outro, possivelmente ambos. Costuma-se explicitar esse sentido mediante o emprego da expressão *e/ou* (KOCH, 2000, p.128).

O texto continua, neste trecho (como no anterior), utilizando a sintaxe e o léxico coloquial (*bote, pra, te ver*), variação lingüística própria da oralidade. Dessa forma, a

intenção é projetar um discurso próximo à “língua” do povo, refletindo uma conjunção entre este e o candidato (Lula), que sempre divulgou de si uma imagem de homem pobre, trabalhador, de origem humilde, que não teve chance de se escolarizar etc., identificando-se, assim, com a grande parte dos eleitores brasileiros, que possuem o mesmo perfil. Essa relação ressalta a disjunção que há entre o povo e os “burgueses”, geralmente letrados, que sempre estiveram à frente do governo (com sua excelente oratória) e nunca se preocuparam com os carentes, pois nunca foram um deles, como Lula é.

A quinta estrofe (linhas 14, 15, 16 e 17) apresenta uma lista de itens pelos quais o enunciário, que é uma pessoa justa, correta, honrada e detentora de princípios éticos deve estar defendendo – *A favor do que é direito, da decência que restou, a favor de um povo pobre, mas nobre trabalhador* (procedimento argumentativo baseado nos valores sociais/morais). Essa gradação (direito, decência, solidariedade), remete, como já exposto, às qualidades do ouvinte, caracterizando uma estratégia sedutora, pautada em elogios ao caráter do interlocutor. Esse é o foco central dessa estrofe: os predicados do eleitor de Lula, que, de forma dedutiva, também pertencem ao próprio Lula, e essa é mais uma razão para ser ele o representante do eleitor, bem como dos seus valores. Diz Landowski:

A mensagem publicitária, longe de se limitar a estabelecer, de maneira transitiva, um repertório de imagens que valorizam ‘produtos’, deve, ao mesmo tempo, constituir a identidade de seu público, o que fará oferecendo ao leitor – de maneira reflexiva, a suposta imagem de seu próprio desejo (1992, p.103).

A conexão feita pelo **mas** (linhas 16 e 17) – *A favor de um povo pobre, mas nobre trabalhador*, não está aplicada no seu sentido “gramatical”, não introduz um contra-argumento um outro ponto de vista. Aparece aqui, antes, como adição de adjetivos com o mesmo valor semântico, associado a “certamente”. Com isso, destaca-se mais a importância do segundo enunciado (nobre trabalhador), do que do primeiro (povo pobre), mesmo estando ambos na mesma direção: descrição dos adjetivos referentes ao povo. Para o candidato, é melhor priorizar no texto os aspectos positivos, que elevam o “ego do eleitor”, do que os negativos, pois a pobreza o povo está farto de conhecê-la e vivê-la diariamente:

[...] *certamente* atribui a um oponente fictício um argumento que desqualifica o enunciado introduzido por *mas*. Põe-se, desta forma, em cena dois enunciadores sucessivos, E1 e E2, que argumentam em sentidos opostos [...].Embora o locutor se declare de acordo com o fato alegado por E1, ele, no entanto, se distancia de E1 para assimilar-se a E2 (MAINGUENEAU, 1993, p.167).

Sublinha-se, ainda nesta fase textual *A favor de um povo pobre, mas nobre trabalhador* (linhas 16 e 17), a existência de um forte apelo emotivo, em que se recorre a uma argumentação passional. Transparece, nesse momento, que o enunciador quer convencer o eleitor, não só pela razão, mas também pelo sentimento de orgulho.

A estrofe posterior (linhas 18, 19, 20 e 21) repete o mesmo sentido e até o léxico - *direito, decente* (linhas 19, 20), presentes na estrofe anterior, com o objetivo de reforçar a mensagem veiculada pelo texto. Assim, o *Brasil mais decente* (prosopopéia) refere-se tanto aos governantes não-decentes que lideram o país (corruptos), quanto à vida que o povo deseja/quer (mais digna, melhores condições). Se o povo almeja essa *vida diferente* (linha 21), é porque a atual está ruim: não há justiça/honestidade (decência), nem perspectivas de melhoras (esperanças).

O refrão (linhas 22 a 26) tem uma argumentação pautada na “tentação”, ou troca. O candidato propõe uma permuta de favores, porquanto, se o eleitor elegê-lo – *Bote fé e diga Lula* (linhas 24 e 25), tudo que ele descreveu (decência, vida diferente) acontecerá. O *querer* do eleitor é a causa que pode levar à conseqüência: mudar o Brasil. Mas para isso o povo tem que confiar e decidir-se, imediatamente, por Lula.

O operador *só* (linha 22) transmite a idéia de que a atitude de escolher Lula exige pouco esforço do eleitor, algo nada sacrificante ou trabalhoso, pois seu “salvador” (Lula) está ali para realizar toda a parte pesada e árdua: governar bem o país para que o eleitor desfrute somente dos benefícios e privilégios que ele lhes concederá no futuro. É curioso observar que, durante as campanhas, raramente os políticos comentam assuntos delicados como: impostos que o eleitor terá que pagar, etc. Desse modo:

Todo assistido, é claro, depende de algum modo daquele que o assiste. Simetricamente, é também por natureza que se produz uma espécie de inversão dos papéis tal que o assistente, o técnico, o ‘servidor’ – precisamente por servir – se torna, ao menos parcialmente (nos limites de tempo e espaço correspondentes à sua missão), ‘chefe’ daquele a quem serve (LANDOWSKI, 1992, p.114).

O **assim** (linha 23) interliga, de forma persuasiva, o estado (vida diferente/amanhã) com o fato do povo votar em Lula hoje/agora, ou seja, “como conectivo consecutivo, indica [...] uma relação de meio e fim, causa e efeito [...] Substituível por *dessa forma* [...] liga um estado de coisas a um acontecimento” (MAINGUENEAU, 1993, p.177)

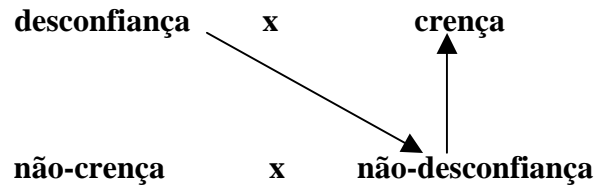
Algumas expressões lexicais estão presentes em praticamente todos os outros *Jingles* desse candidato (estrela, esperança, trabalhador e o nome Lula). Elas são utilizadas, continuamente, para fazer com que o eleitor inculque/memorize tanto as qualidades de Lula, quanto os temas “ícones” escolhidos para veicular as principais mensagens do candidato (geralmente temas previamente escolhidos por meio de pesquisas junto aos eleitores). Por meio desta investigação, é possível averiguar que os temas “pilares” do discurso presente nos *Jingles* de Lula, são: mudança, melhoria, trabalho, sinceridade, inovação, união e culminam com o nome Lula, que representa o tema/figura essencial, resumindo todos os demais.

A redundância é um recurso muito comum em propagandas, pois faz o consumidor lembrar do nome do produto quando for às compras; assim, o nome de Lula é repetido, para que o eleitor se lembre dele quando estiver frente à urna: uma pessoa um tanto indecisa e indiferente acaba optando por aquele candidato que possui o nome mais fácil de ser lembrado.

O último verso – *Eu quero é Lula* (linha 26) é extremamente manipulador e polifônico, porque simula tanto a voz do enunciador quanto a do enunciatário. Parece ser a afirmação decisiva do eleitor, que foi convencido pelos apelos e conselhos de seu suposto amigo narrador. Essa aparente adesão contém um grande poder de convencimento, pois quanto mais pessoas optam por uma causa, mais forte ela se consagra. Isso porque o ser humano também é persuadido pelo consenso; ele deduz que, se muitas pessoas consomem um mesmo produto, é porque ele é bom, ou traz outras vantagens como ter bom preço, oferece algum brinde, etc., sem, muitas vezes, certificar-se de tudo isso. Dessa forma, cada novo eleitor decidido a votar em Lula, torna-se, automaticamente, um novo cabo eleitoral.

Os enunciados – *Bote fé e diga Lula* (linhas 24 e 25), repetidos intencionalmente, como já dito, são interligados pelo conectivo *e*. Ele une a oposição semântica desse texto: *crença x desconfiança*, a um de seus principais temas: decisão. O texto é construído para levar o enunciatário a crer numa veridccção incontestável exposta e, conseqüentemente, definir-se por Lula, pois o eleitor confia = decide = age (vota).

Tem-se, assim, no Nível Fundamental a seguinte relação sintática: **desconfiança** _____ **não-desconfiança** _____ **crença**. Representadas pelo quadrado semiótico abaixo:



O plano de expressão sonoro-verbal é constituído de várias rimas, das quais podem-se inferir alguns sentidos. Elas ocorrem entre os diversos versos do texto, que na sua maioria são simétricos, não dando espaço para muita “imprevisibilidade”. Isso faz lembrar que umas das principais intenções do texto é transmitir a idéia de confiança/certeza/crença ao eleitor.

As rimas da segunda parte (início na linha 10), que constituem uma música independente da primeira, são externas e simples: *pudor/favor, gente/decente/diferente, será/Lulá*. O que chama a atenção são as vogais finais; entre os versos 10 e 21, predominam **e/ o**, já no refrão, é recorrente a vogal aberta **a**.

Tem-se, então, a oposição semântica: **o/e** (indecisão, indefinição, dúvida do eleitor), *versus* **a** (crença, decisão, certeza do eleitor em relação a Lula), visto que a “rima é a coincidência de sons no final de versos diferentes, ou também no interior do mesmo verso. Tem ela várias funções: assinalar ritmicamente o final dos versos; estruturar os versos em estrofes e estas em poemas; realçar a idéia contida nos termos rimados; aproximar e opor significados” (PLATÃO; FIORIN, 1997, p.342).

Plano sonoro-musical

BOTE FÉ E DIGA LULA

Não dá pra pa gar o sol
 não dá pra pa
 rar o tem po não
 dá pra con tar es tre las que
 bri lham no fir ma mento
 não dá pra pa rar um rio
 quan do ele cor re
 pro mar não
 dá pra ca lar um Bra sil
 quan do ele quer can

Chords: G/A, G/B, Bb°, Em, G, D, G, D, G7+, F#m7, D7/9, G, F#m, Em7, F#m, G7+, D, G, A

tar Lu lá lá bri lha
 u maes tre la bo
 tees saes tre la no pei to não te nha me dou pu
 dor a go rasu que ro vo cé te
 ver tor cen doa fa vor a fa vor do queé di
 rei to da de cên cia que res tou a fa
 vor deum po vo po bre mas no bree tra ba lha
 dor éo de se jo des sa gente que rer
 um Bra sil mais de cente te di rei toa es pe
 ran ça eu ma vi da di fe rente é

só vo cê que rer ê ê queama nhã as

sim se rá bo te fé e di ga Lu la bo te fé e di ga

Lu laeu que ro Lu lá

O texto sonoro-musical apresenta-se dividido em três canções diferentes, que se unem para formar o todo textual. Chamaremos, aqui, de Esquema Narrativo a cada uma dessas melodias, posto que “*esquema narrativo* é a unidade maior na hierarquia sintática da narrativa, que se define pelo encadeamento lógico dos percursos narrativos da manipulação (ou do destinador-manipulador), da ação (ou do sujeito) e da sanção (destinador-julgador)” (BARROS, 2003, p.86).

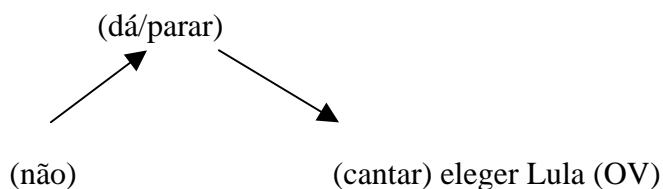
Ao visualizar-se o primeiro EN, é possível notar que a tonalidade é D maior, permanente em todos os outros ENs. Dentro deste campo tonal, nota-se a predominância constante da nota ré tônica (I grau do tom), que aparece em número de quinze. Em contrapartida, há ocorrência de nove notas lá, V grau (dominante/tensiva) e somente 8 notas fá (mediantes). Tem-se, dessa forma, um som de estado, pouco mutante, que faz presumir a repetição de uma mesma situação.

Essa afirmação é reforçada pela observação da dinâmica musical, bem suave e contínua, sem apresentar grandes alterações. O andamento também se mostra o mesmo do início ao fim deste EN. A voz é um solo e não se junta a outras acompanhantes no seu decorrer.

É vista, no texto sonoro, uma cena que se repete permanentemente, parecida com a descrição estática de um quadro, lembrando as repetidas vitórias do PT em cada eleição.

Nesse sentido, a melodia apresenta notas com sons longos (com ligaduras) e prolongamentos de vogais. Esse som vem sempre precedido de uma cadência decrescente de notas diferentes ou de uma repetição de notas iguais. É importante frisar, que essa seqüência sonora sempre é iniciada por um intervalo, às vezes, grande (4 semitons), outras, pequeno (2

semitons). Esses sons são cantados/tocados de forma a dar a impressão de impulso, pois a primeira nota (que serve de apoio) do compasso anterior, vem em um tempo fraco, pertencente ao compasso anterior, e a subsequente, ao primeiro tempo do novo compasso, possuindo o tempo mais forte. Pode-se visualizar o movimento sonoro na imagem abaixo:



As notas caminham de um som mais agudo e curto e repousam no mais grave e longo. Esse som culmina com a letra, na trajetória de elementos da natureza: sol, tempo, estrela, céu, rio e mar. Essas figuras fazem um percurso diário e permanente, que nenhum ser humano pode modificar.

Aqui elas representam Lula e suas ações em direção ao seu Ov (governo do país), pois ao final dessa seqüência encontra-se o Brasil/cantar, comparado aos fenômenos naturais, e, sendo assim, impossível, então, de ser contido por alguém. Dessa forma, tem-se a seguinte idéia: *Lula brilha porque é invencível e superior*.

O aspecto sonoro-musical serve para reforçar esse sentido verbal; o som salta para o agudo e desce para o grave, procurando repouso ou o OV. Sempre na mesma rotina melódica, que representa os feitos repetitivos, lentos e firmes da natureza, ou seja, ações pré-determinadas, constantes e certas, como as ações de Lula rumo ao poder.

Para fazer o acompanhamento e os arranjos, utilizaram-se instrumentos de corda, como violão, violino e *cello*, que são harmônicos e melódicos. Eles são usados de maneira estratégica, para realçar a mensagem do texto sonoro e verbal do primeiro EN. Um exemplo é o arranjo do violino, que aparece no momento em que se descreve o percurso do rio correndo para o mar. O som desse instrumento faz sobressair a melodia, lembrando o deslizar manso e firme do rio ao encontro de seu destino certo e final: o mar. Usando-se a nomenclatura semiótica dizer-se que: rio = Lula (sujeito) e mar = presidência (OV).

O *Jingle* quer comparar a força da natureza com a força do Brasil unido para escolher Lula, como presidente, ou seja, algo que acontece de forma lenta e suave (durante anos de campanha), mas que se tornou algo grande, invencível e incapaz de ser contido.

O segundo EN aparece na forma de interferência melódica, e constitui um outro *Jingle* (Lula-lá). Esse foi o primeiro *Jingle*/som das campanhas de Lula (1989), por isso o mais veiculado pela mídia, o mais ouvido pelo povo e, conseqüentemente, o mais memorizado por todos. Portanto, hoje em dia, ele virou um “fonotipo”, marca sonora registrada de Lula, e, mesmo sendo somente tocado, sem as palavras, as pessoas o identificam e acabam cantando junto.

Essa frase melódica aparece como um conector isotópico e esclarece ao ouvinte o sentido de tudo que foi tocado/cantado antes (porque o primeiro EN não parece ser de um *Jingle* de campanha política) e daquilo que irá ser transmitido (restante da mensagem), visto que o eleitor, após ouvir somente a primeira parte da música, pode não conseguir identificar o objetivo primordial do texto. Para isso, vem a canção conectora de sentido: assim que ouvi-la, o enunciatório irá compreender o assunto “real” do primeiro EN.

Por meio da melodia do segundo EN, o enunciador tanto conclui a primeira canção como projeta a idéia para a terceira parte. Por ser cantada por uma voz solo e sem acompanhamento instrumental, parece ser um “grito de guerra” ou um “grito de liberdade”, que mantém uma certa intertextualidade com o famoso “Independência ou morte”. Assim, o grito “Lula-lá” semiotiza o clamor do enunciador ao povo, chamando para a luta política.

A melodia desse trecho, EN2, vem como uma debreagem em segundo grau, ou seja, é um trecho de outro *Jingle* e representa uma outra voz que fala, ou responde à primeira canção, como se fosse um “discurso sonoro direto”, em que o próprio enunciatório responde afirmativamente ao som anterior, pertencente ao enunciador.

As notas predominantes neste trecho também são significativas, (quatro mediantes, duas tônicas e nenhuma dominante) e demonstram uma tomada de atitude, ou início de uma busca, podendo ser deduzida como despertar do povo para uma nova “era” política, ou a decisão do eleitor em votar em Lula.

Em seguida, vem a canção ou Esquema Narrativo essencial, subdividido em três Programas Narrativos. Somando-se as notas tonais desse EN, constata-se que ele está constituído por vinte e sete notas tônicas (Ré, I grau), sete dominantes (Lá, V grau) e treze mediantes (Fá, IV grau). Tem-se, dessa forma, uma canção focada na estabilidade (repouso) sonora e uma narratividade com poucas ações transformadoras. É como se a melodia estivesse voltada mais para uma descrição do estado eufórico do sujeito do que para suas ações. Pode-se inferir, nesse sentido, a seguinte oposição fundamental:

definição
(som tônica, indica conclusão de um percurso sonoro)

X

indefinição
(marcada pela dominante tensiva, transformadora e incompleta)

O texto sonoro procura mostrar uma ideologia de decisão, de conclusão de uma idéia: votar em Lula, se compararmos com o aspecto verbal, posto que “função dominante: é uma função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica [...] Função tônica: é uma função de sentido conclusivo (estável) [...] repouso” (CHEDIAK, 1986, p.91).

No percurso harmônico/narrativo, há ocorrência nos dois primeiros PNs, de uma seqüência de acordes predominantemente simples. Não há dissonantes nem diminutos marcadores de instabilidade e grandes ações transformadoras do sujeito. Aparecem, porém, alguns acordes menores (F#m, Em, Bm) e algumas modulações (E, Bb) que não pertencem ao campo harmônico básico de D maior.

O campo harmônico representa, dessa forma, um sujeito que está seguindo por um caminho, em busca de seu Ov, porém encontra alguns pequenos desvios/problemas/dificuldades, que podem retardar sua missão, mas não impedi-lo de continuar em frente.

Caso se faça uma breve inter-relação com a letra, é poderemos ver algumas correspondências entre as duas linguagens. No plano verbal, o sujeito (Lula) está quase convencendo seu eleitor a votar nele: o eleitor, porém, está ainda com um pouco de receio e desconfiança. Dessa forma, os percalços sonoros, aqui citados, representariam os temas, desconfiança, pouco de dúvida e indecisão, indicariam, um sujeito, que está quase sendo manipulado a votar em Lula, só faltando um “empurrãozinho” (como se estivesse decidindo em quem votar), para que o eleitor escolha Lula como seu presidente, e este seja seu Ov. Faltando, simultaneamente, muito pouco para Lula também entrar em conjunção total com seu Ov (presidência).

O último PN 3 é formado por acordes comuns e possui um caminho harmônico bastante lógico e previsível, formado pelos principais acordes do tom de D. Constituem a seguinte cadência: D, G, A, D, G, A, D, demonstrando que o sujeito não tem mais dúvidas e caminha decidido, de forma certa e firme, isto é, optou seguramente pelo

candidato Lula. Essas afirmações podem ser inferidas com base nas observações feitas das projeções da sonoridade textual.

O nível discursivo também pode ser visualizado em três fases:

Há o PN1, trecho cantado/falado em solo, sem acompanhamento instrumental efetivo, notas repetidas e agudas, tempos curtos e andamento leve.

As características acima, somadas à parte lingüística, formada basicamente por verbos no imperativo, fazem com que esse trecho lembre muito a voz falada. Portanto, o estilo aqui é o figurativizado, que simboliza a presença da fala na música e o momento da enunciação, simboliza algo real, vivo e dito agora.

Assim sendo, esse trecho exerce um papel de debreagem enunciativa, ou seja, a forma com que é projetado, faz com que o som do enunciador simule uma proximidade espacial, temporal e sonora com o narratário/ouvinte.

Essa aproximação tende a envolver mais o ouvinte com aquilo que se está dizendo/cantando. Esse efeito de sentido de aproximação, entre o candidato e o povo, é muito comum nas propagandas políticas, encontradas não só no plano verbal e sonoro, mas também, muito freqüentemente, em fotos e imagens (ex.: um candidato abraçando uma criança ou sendo carregado por uma multidão, etc.). Isso figuratiza o tema da adesão, união, companheirismo, similaridade valorativa, cuidado com o próximo, dependência, etc.

No PN 2 aparecem algumas transformações sonoras como, o aparecimento do acompanhamento instrumental (acordeon, baixo, triângulo, bumbo, bateria), que executa o ritmo denominado forró, estilo popular típico do Nordeste e comum em festas folclóricas (festas juninas) de todo o país. É muito ouvido e apreciado por um grande contingente de eleitores que podem ver, no ritmo forró, o gosto e as origens do candidato Lula, que nasceu no interior nordestino e de lá veio para a capital São Paulo. Isso faz com que o estilo rítmico escolhido não seja aleatório, mas intencional e persuasivo, pois o forró representa uma ligação cultural e social entre o povo e Lula. O ritmo faz com que aquele se identifique com esse (menino pobre, nordestino, veio tentar sobreviver em São Paulo), e acabe elegendo seu compatriota (com as mesmas raízes). Portanto, notamos nesta parte, os temas abaixo:

igualdade
(entre eleitor e Lula)

x

diferença
(entre os eleitores e os outros candidatos)

Nessa fase, há algumas nuances do estilo passional (mais psicoemocionais) e outras do temático (mais descritivas e somáticas), pois, “se a tematização se dá no nível somático, a passionalização desvia o foco para a dimensão psíquica” (SARAIVA, 2005, p.164). Vejamos quais são essas características:

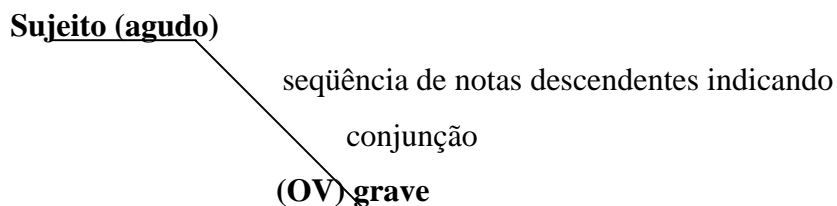
- andamento moderado (mais rápido que o anterior e mais lento que o posterior);
- intensidade média;
- entrada de acompanhamento rítmico;
- voz solo;
- notas apresentando acidentes ocorrentes (sib, que não fazem parte da tonalidade);
- notas mais longas (pontuadas) que a última parte;
- ênfase nas vogais (ei, ou, ê, â);
- notas repetidas na mesma altura.

Tudo isso denota um sujeito que está chegando perto de seu Ov, tornando-se eufórico, mas que ainda não está totalmente realizado. Por isso, essa mistura de passional/temático.

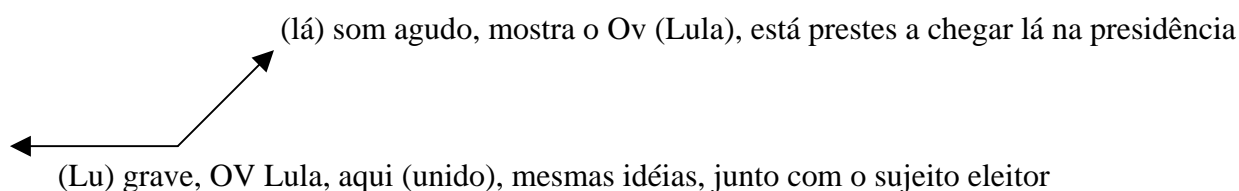
Relembra-se que a mensagem verbal mostra um sujeito em vias de se decidir por Lula, nesta estrofe da música.

O terceiro e último PN desse Esquema Narrativo é o refrão, essencialmente temático/eufórico. Aqui é o momento sonoro em que há uma explosão de sons alegres e repetitivos, que criam a imagem de união entre o sujeito povo e Lula (OV) e entre o sujeito Lula e o voto do povo (OV). Vejamos as transformações sonoras ocorridas nesta etapa textual:

- melodia cantada por um coro de vozes (união);
- andamento mais veloz e intenso (força);
- utilização de maior número de instrumentos, alguns elétricos (teclado), que fazem aumentar o volume do som;
- presença de *Ritornello*, o que indica repetição do refrão, com a principal mensagem do texto sonoro e verbal (S conjugação com Ov), que facilita a “inculcação” dos conceitos do *Jingle*;
- desenho melódico formado por seqüência de notas de mesma altura;
- seqüência gradativa decrescente de notas, que se iniciam em um som agudo e tenso e decaem para um mais grave e confortável (representa o percurso e a junção do sujeito com seu OV).



Porém, ao final, ocorre uma inversão ou antítese sonora, já que os dois últimos compassos diferem dos anteriores que são iguais ao desenho acima. O som, portanto, possui uma melodia que vai de sons graves para o agudo. Essa gradação sonora ascendente, culminando com o *e* agudo, ao final da canção, mostra que o enunciador quis usar a melodia para salientar o advérbio *lá*, muito presente nos *Jingles* de Lula. Este *lá* semiotiza tanto um lugar geográfico (Palácio do Planalto em Brasília) como também o próprio poder, Ov tão almejado por Lula.



aqui (causa)
(Lula precisa estar unido, aqui, com o sujeito povo)

e

lá (conseqüência)
(para chegar lá em Brasília como presidente)

Outro fator relevante, que também leva ao tema da união neste texto, é o fato de o ritmo forró ser dançado em dupla (duas pessoas), de forma muito próxima, o que representa a ligação física entre as pessoas, ou melhor, entre Lula e o povo.

4.5 ONDE O PT GOVERNA DÁ CERTO

- 1 O sonho dos homens
- 2 É acreditar
- 3 Que tudo que se faz de bom
- 4 Dura pra sempre

- 5 Tá na rua, nas esquinas, na boca do povo
- 6 Onde o PT governa dá certo
- 7 Tá na alegria de quem já tem emprego de novo

REFRÃO

- 8 Onde o PT governa dá certo
- 9 Onde o PT governa dá certo
- 10 Onde o PT governa dá certo

- 11 Tá no sorriso das crianças
- 12 Nas creches nas escolas
- 13 Em tudo que foi feito pela educação
- 14 Tá na saúde que funciona
- 15 Quando se faz direito
- 16 Tá no sorriso de se ter uma casinha do seu jeito

- 17 Onde o PT governa dá certo
- 18 Onde o PT governa dá certo

- 19 Tá na felicidade desse povo
- 20 Que sabe que a vida melhorou
- 21 O PT é bom de governo

Esse *Jingle* faz parte das últimas campanhas do PT/Lula e defende uma ideologia totalmente diferente, digamos que, oposta à anterior, contida nos *Jingles* das primeiras disputas.

Ao focar seu eixo semântico básico, a partir de onde se constrói o texto *Onde o Pt governa dá certo*, verifica-se a seguinte oposição fundamental:

perpetuação x transposição

Essa nova concepção do PT, ou seja, esse novo sentido projetado por Lula, pode ser percebido desde o Nível Fundamental até o Discursivo de todos os estilos textuais veiculados durante suas últimas disputas eleitorais. A mensagem de “permanência” do Partido dos Trabalhadores é transmitida nos discursos falados, cantados e até mesmo na imagem exterior do candidato principal do partido: Lula. Essa foi nitidamente modificada entre os anos de 1989 a 2002. É válido lembrar que, nas primeiras eleições, o presidenciável aparecia na mídia como um operário sindicalista, isto é, com roupas simples (camisa), barba por fazer, cabelos esvoaçantes, linguagem muito coloquial etc. Já na última campanha, ele mostra-se de modo diferente: sempre bem vestido (de forma clássica, com terno, gravata); barba e cabelos penteados e aparados; tom de voz mais sereno; linguagem mais formal etc. Diante disso, Landowski comenta:

De um lado, com o tempo, cada indivíduo é levado a sofrer, ao longo da sua existência, uma série de transformações, essencialmente lineares e irreversíveis, que afetam tanto sua conformação psicofisiológica própria quanto, por exemplo, as modalidades da sua inserção no leque dos papéis sociais (1992, p.49).

Desse modo, ao comparar-se os conteúdos de seus *Jingles*, notamos que a transformação não ocorreu somente superficialmente (aparência), mas também na essência, ou estrutura temático-significativa presente no interior discursivo. Conclui-se, portanto, que o PT, antes de chegar ao poder, “pregava” a transposição/modificação; entretanto, passou a defender a perpetuação, depois que chegou ao poder, por meio da eleição de um grande número de seus representantes.

Essa é, por sinal, praticamente a mesma oposição básica dos demais textos observados anteriormente (Lula-lá, Agora é Lula, Pt Saudações etc.). A diferença, como já explicitado, está na modificação da tese defendida pelo enunciador, que antes era centrada na

inovação/mudança/revolução. O objetivo era fazer o eleitor trocar o “velho pelo novo”, ou melhor, passar a “usar o novo produto político: Lula/PT”, deixando de lado aqueles candidatos e partidos antigos e tradicionais, que, supostamente, só pensavam em si e não faziam nada pelo Brasil.

Agora, nesta canção, o enunciador posiciona-se a favor da *permanência/manutenção/estaticidade*. Isso ocorre porque, depois de mais de uma década de campanha eleitoral, não só na disputa pela presidência (que não havia ganhado), o PT tornou-se um partido conhecido da população, que aos poucos aderiu às suas idéias e começou a votar em seus candidatos. Essa afirmação é pautada nos elevados índices de políticos do PT, que, nos últimos anos, foram eleitos nos mais diversos estados e cidades brasileiras, ocupando os mais diferentes cargos públicos: governadores, deputados, senadores, prefeitos e vereadores.

Esses dados mostram que as candidaturas de Lula não eram somente para promovê-lo, mas também serviram de “chamariz” publicitário para todos os demais embates políticos de seus “companheiros” de partido. Dessa forma, o PT é hoje um dos maiores partidos brasileiros, ou seja, concentra muito poder político em suas mãos.

Diante do exposto, percebe-se que Lula/PT propagou aos poucos seus conceitos, e o povo, que estava “ressabiado” no início (1989) por desconhecê-lo, passou a saber (conhecer), crer (acreditar) e fazer (votar/eleger) os novos candidatos ofertados pelo mercado político.

O que se nota, ao se comparar o *Jingle Onde o Pt governa dá certo*, pertencente às campanhas mais recentes do PT, é que essa nova “voz” está praticamente idêntica à “fala” dos seus adversários anteriores (candidatos de partidos tradicionais). Isso acontece porque atualmente ele possui seu Ov (poder) e quer fazer de tudo para manter-se em conjunção com ele, divulgando a idéia de permanência e não de inovação¹⁸, como discorria em outros tempos.

Por tudo isso é que o texto apresenta a seguinte relação: **transposição** _____ **não-transposição** _____ **perpetuação**, ou seja, a luta do sujeito (PT) para manter a estaticidade, já que ele está em conjunção com o OV (poder). O sujeito está eufórico,

¹⁸ Junto com a transformação do estereótipo, Lula modificou também sua postura ideológica, pois durante a última disputa presidencial fez várias alianças políticas com seus aparentes “arqueinimigos” (PMDB, PFL, PSDB etc.). Esses fecharam um contrato fiduciário com Lula, em que eles o apoiaram, e conseqüentemente, aumentaram sua força (deram competência modal para Lula entrar em conjunção com seu Ov). Lula, em troca, doaria cargos públicos aos outros partidos, caso chegasse ao governo do país. Assim se fez, ele foi tentado pela proposta de troca dos sujeitos adversários, porém, ao fazer isso, o sujeito Lula passou a usar a mesma “voz” dos

pois se encontra realizado e satisfeito, querendo continuar assim. Agora seu principal Ov é a manutenção do poder conquistado.

Nesse aspecto, o S1 (PT) é o destinador-manipulador que tenta convencer o S2 (eleitor), sujeito-operador, de que ele é muito eficiente e que, por isso, merece continuar recebendo o voto do S2, para se manter na posse do Ov (poder). Para isso, o S1 apresenta uma imagem de *verdadeiro/ de parecer e ser* (cumpridor de suas promessas feitas anteriormente), fundamentada em fatos, aparentemente concretos, descritos no texto – *emprego de novo, creches nas escolas, saúde que funciona, casinha do seu jeito, felicidade do povo, vida melhorou* (linhas 7, 12, 14, 16, 19, 20), pois “o objeto do fazer persuasivo é a veridicção (o dizer-verdadeiro) do enunciador, o contra-objeto, cuja a obtenção é esperada, consiste em um crer-verdadeiro que o enunciatário atribui ao discurso enunciado” (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p.184). Aparece aqui um encontro de temas antagônicos: a eficiência do Pt *versus* a incompetência dos outros governos. Salienta-se que esta temática (eficiência) sempre foi predominante nos discursos de direita (neo-liberais), posto que os valores de esquerda eram outros, bem divergentes deste (justiça social, igualdade, dialética, comum-união etc.). Assim, o PT, partido discursivamente/teoricamente de esquerda, durante as campanhas, passou a ser, na sua prática governamental, de extrema direita.

Desse modo, O S1 (PT) busca manipular o S2 (eleitor), que é competente modal (sabe e pode continuar votando nele), a querer/dever (competência semântica) dar-lhe o Ov modal (voto), para que ele perpetue sua conjunção com o Ov descritivo (poder/governo).

O texto foca, como na maioria dos *Jingles*, a etapa da manipulação, ficando em aberto as demais partes do Esquema Narrativo (performance e sanção), isto é, o texto não diz se o S2 acreditou no S1 e fez o que ele desejava.

O discurso inteiro é narrado por uma voz objetiva, ou melhor, um enunciador que fala um saber coletivo e inquestionável (procedimento de convencimento fundamentado em um senso comum). Este estilo de transmissão é próprio de quem almeja permanecer no domínio (classe do poder) e, geralmente, se mostra contra qualquer tipo de contra-argumento (refutação). Aliás, destaca-se que o uso da estratégia argumentativa, com ênfase no referente, é constante neste *Jingle*; ele objetiva induzir o enunciatário com informações pertencentes ao contexto social. Tomemos, como exemplo da afirmação acima, os seguintes versos:

“novos” companheiros, que estão no poder desde o descobrimento do Brasil, os quais sempre dominaram e

- *Tá na rua, nas esquinas, na boca do povo, onde o PT governa dá certo* (linha 5 e 6) – senso comum pautado num cenário real;
- Nas creches nas escolas (linha 12) – citação de uma prova concreta, focada no referente.

Todos esses procedimentos e estratégias argumentativas buscam projetar, por meio do texto, a idéia de que “a vontade coletiva, em todo lugar do Brasil, é que Lula continue sendo presidente”.

Ocorre, assim, a predominância de uma debreagem enunciativa (ele/lá/então), em que o narrador/enunciador afirma de forma onipresente, onipotente e onisciente as mensagens ideologizadas do PT: *Tudo que o partido faz é bom e dá certo*. Ele procura induzir o enunciatário a pensar que o Brasil está perfeito com o PT e isso não deve ser modificado – *Onde o Pt governa dá certo/ o PT é bom de governo/ tudo que se faz de bom dura pra sempre* (linhas 3, 4, 6, 8, 9, 10, 17,18 e 21).

A primeira estrofe (linhas 1,2,3 e 4) introduz o *Jingle* de modo a salientar a busca do homem pela “bonança/alegria eterna”, que nunca finda. Logo depois o texto cita as dádivas ou “supostas realizações” do PT (supostas porque o texto comenta, mas não comprova nenhuma das afirmações), que fazem o eleitor inferir que tudo isso que o partido faz de bom deve continuar fazendo. O discurso projeta uma dedicação e eficiência infinita do PT, o que é um feito impossível aos governantes “comuns” de outros partidos. Dessa forma, como é tão perfeito e bom, ele merece o poder eterno.

Nesse sentido, os argumentos baseados em fatos concretos (citados pela própria voz do PT) obedecem a uma ordem sistemática, de ações que vão das mais simples às mais importantes:

- 1) *emprego novo* (acabou com o desemprego do país);
- 2) *creches/escolas* (melhorou, ampliou, valorizou a educação);
- 3) *saúde que funciona* (agilizou, investiu, proporciona maior e melhor assistência);
- 4) *ter uma casinha do seu jeito* (deu moradia ao povo desabrigado);
- 5) *felicidade* (dignidade, libertação).

Visualiza-se, então, esta escala argumentativa: emprego + educação + saúde + habitação = felicidade do brasileiro e eficácia do PT (tudo que ele queria, tudo que o PT faz é bom). Sobre isso, Koch diz:

Uma *classe argumentativa* é constituída de um conjunto de enunciados que podem servir de argumento para (apontam para) uma mesma conclusão [...] Quando dois ou mais enunciados de uma classe se apresentam em gradação de força crescente no sentido de uma mesma conclusão, tem-se uma *escala argumentativa* (2004, p.30).

A lista é convincente, pois tudo isso só se tornou realidade graças ao PT, e não aos governos antecedentes, que não fizeram nada (segundo o texto). Reforça também esse conceito o enunciado título – *Onde o PT governa dá certo*. Esse é repetido várias vezes para inculcar a idéia de que, se o PT governa certo, é subentendido que os outros governam errado: *certo x errado*. Há, por isso, melhorias, somente nos lugares liderados pelo PT.

O adjetivo *direito* verso 15 – *Quando se faz direito* possui um duplo significado, podendo ser considerado conector isotópico. Vejamos:

- o PT governa *direito*: com competência, cuidado, dedicação, tem bom desempenho etc.;
- o PT governa *direito*: de forma honesta, sincera, fiel, honrada, digna, com moralidade etc.

O léxico mostra uma polissemia, gerada pela sobreposição de dois campos discursivos: *esforço/empenho* e *moralidade*.

Os tempos verbais, na sua maioria de estado – *é, dura (permanece), tá (está), foi* - são também fortes direcionadores argumentativos e funcionam como reforço para a oposição temática fundamental, que intenciona manter o *status quo* do Brasil (PT no comando da nação). Os enunciados: *Tá na alegria de quem já tem emprego de novo/ Tá no sorriso das crianças/ Tá na saúde que funciona/Tá no sorriso ...uma casinha do seu jeito/Tá na felicidade...vida melhorou* (linhas 7, 11, 14, 16, 19, 20) não dizem claramente, mas sugerem ao ouvinte que antes do PT não havia nada disso (emprego, casa, creches, saúde, vida melhor, felicidade). Nesse sentido, Koch postula:

A esses conteúdos, que ficam à margem da discussão, costuma-se chamar de *pressupostos* e às marcas que os introduzem, *marcadores de pressuposição*. Além dos operadores argumentativos já mencionados, existem outros elementos lingüísticos introdutórios de pressupostos, entre os quais se podem citar: *Verbos que indicam mudança ou permanência de estado* (2004, p.46).

Dentro dessa perspectiva, nota-se que o discurso verbal é muito marcado pelo tema da estaticidade, que reforça a idéia fundamental de permanência.

O verbo **Tá** tem, aqui neste texto, outra função persuasiva, que não deixa de ser relevante. Ele é uma variante lingüística morfológica diastrática e simboliza a consonância entre a fala popular/coloquial/oral dos candidatos do PT com a dos eleitores, isto é, “ ‘mesmo nível de língua’ (cf. notadamente a promoção do ‘falar como todo mundo’, ainda que seja primeiro ministro” (LANDOWSKI, 1992, p.139).

O advérbio **onde** – *Onde o PT governa dá certo* (refrão) ajuda a reforçar a idéia de permanência, já que ele se refere a um determinado local (estático). Lembrando do conceito formal do uso do *onde/aonde* temos prescrita a seguinte regra: “Emprega-se o *aonde* com os verbos que dão idéia de movimento (Aonde você vai?). Naturalmente, com verbos que não dão idéia de movimento, emprega-se *onde* (Onde estão os livros?)” (ERNANI; NICOLA, 2003, p.92 e 93). Essa definição remete novamente à antítese dos temas: *estabilidade (onde) x movimentação (aonde)*, ou seja, enfatiza a manutenção das “coisas” no modo e no estado em que estão, não tirando o poder do PT.

Outro advérbio é o **sempre** – *Dura pra sempre* (linha 4), indicando o tempo que o povo deve querer e manter o PT no poder, sugerindo que seja eternamente, e não só durante alguns mandatos. Isso porque, segundo o texto, o PT faz tudo certo e bom para o Brasil – *Que tudo que se faz de bom, dura pra sempre* (linha 3). Dessa forma, o *Jingle* busca manipular o povo a continuar votando em seus candidatos e elegendo-os, principalmente, no seu “cabeça”: Lula.

Outros operadores que também servem para direcionar o “olhar” do enunciatário para um sentido restrito são:

- **o** (linha 1): o artigo definido desencadeia um pensamento ou verdade genérica *O sonho dos homens* (linha 1), que pertence a todos os homens e não somente a alguns. Ele funciona como delimitador/identificador/definidor de um sonho em comum, o da eternidade, e serve, então, para destacá-lo como se fosse o mais importante de todos demais sonhos humanos (não se trata de um sonho qualquer, mas de um sonho especial);
- **já** (linha 7): o verso *...já tem emprego de novo* (linha 7) remete a um conhecimento prévio compartilhado por enunciador e enunciatário; ambos sabem que “havia” milhões de desempregados no Brasil (antes do PT, certamente), sendo assim, “têm por função introduzir no enunciado conteúdos pressupostos” (KOCH, 2004, p.38).

- **tudo** (linhas 3 e 13): este pronome indefinido é utilizado de modo catafórico neste texto, visto que esse “*tudo que se faz de bom*” (linha 3) será definido e listado nos próximos trechos do *Jingle* (emprego, moradia, educação, saúde, felicidade). Faz o leitor pensar que o PT só faz coisas boas, e que ele não tem defeitos;
- **desse** (linha 19): pronome demonstrativo anafórico, aponta e especifica quem é o eleitor do PT. Não são todas as pessoas, de todas as classes sociais, mas são os mais necessitados, aqueles que recebem as benfeitorias do PT. Pode-se inferir isso pelo texto, já que creches, escolas, saúde que funciona, e moradia, remetem à assistência social pertencente ao Estado, do qual dependem, geralmente, as pessoas de classes mais baixas. Nesse sentido, o pronome **desse** é altamente argumentativo, pois mostra que o partido não veio para os ricos, mas para o povo oprimido/sofrido e esquecido. É interessante lembrar que esses constituem a maioria do eleitorado;
- **que** (linhas 3, 13): esse operador é usado no texto para explicar o enunciado anterior *O sonho dos homens é acreditar* (em que?), *que tudo que se faz de bom, dura pra sempre* (linhas 1,2,3,4). Completa o significado do argumento sobre o desejo humano de eternizar o que é bom como o PT;
- **quando** (linha 15): advérbio de tempo que funciona como marcador de pressuposição¹⁹, pois serve, aqui, para ressaltar que o Brasil somente melhorou “no momento” ou “a partir” do governo PT. Isso leva o ouvinte a pensar que antes desse momento, ninguém governava direito o país - *Quando se faz direito* (linha 15).

O último verso “*O PT é bom de governo*” (linha 21) foi construído de modo intrigante, devido a vários aspectos. Primeiro, porque a sigla PT é utilizada como palavra hiperônica e genérica, representando todos os candidatos do partido, os quais seriam seus hipônimos. Vejamos a diferença discursiva que se tem nas duas diferentes maneiras de afirmar:

- *O PT é bom de governo* – o sujeito é o PT;
- *Os candidatos do PT são bons para governar* – o sujeito são os candidatos do PT (PT adjunto adnominal, candidatos núcleo).

¹⁹ “Ducrot explicita, em sua descrição semântica, dois componentes para inferir o sentido de um determinado enunciado: o lingüístico e o retórico. O primeiro atribui a cada enunciado uma significação resultante da combinação dos elementos lingüísticos [...] O componente retórico é responsável pela produção do subentendido, o qual depende do contexto e não é marcado literalmente (apud FREGONEZI, 2003, p. 69 e 70).

Parece uma escolha lingüística inocente, sem aparentes alterações persuasivas, mas, se for lembrado que o principal candidato a quem o texto e a frase querem eleger é Lula e que, até o momento da produção desse *Jingle*, ele ainda não havia conseguido vencer a eleição para presidente, conclui-se que a segunda forma discursiva não o estaria elogiando. Como ele nunca exerceu nenhum cargo executivo: prefeito ou governador, seria impossível afirmar que suas ações governamentais são boas, pois nunca foram vistas?

Nesse sentido, quando se focaliza o partido PT, personificando-o, o *Jingle* intenta abranger as ações que este já realizou, e, portanto, continuará realizando, independente das funções que irá desempenhar. É como se todos os candidatos do partido fossem uma só pessoa, unificada em uma figura que inclui desde o prefeito até o presidente, caso Lula seja eleito. Assim, o texto serve como uma espécie de “carta de recomendação” para Lula, em que os atos dos outros servem de respaldo a suas promessas, dando-lhe credibilidade junto ao eleitor. Este último ouvirá os feitos citados e acreditará com mais facilidade na verdade transmitida por Lula, porque ele é o criador do PT, e, portanto, almeja levar o povo a crer que é o principal responsável e mentor das boas performances do partido pelo país, sendo a presidência apenas uma continuação de seu trabalho.

Em se tratando das figuras e temas, percebe-se a seguinte representação:

- rua, esquina, boca do povo (figuras) = adesão popular (tema);
- creches, escolas, casinha (figuras) = benefícios/benfeitorias (tema);
- sorriso das crianças (figuras) = alegria/felicidade/eficácia (tema).

Tem-se, então, a seguinte relação: adesão (causa) = benefícios e alegrias eternas (conseqüências). Quem acredita no PT melhora de vida e torna-se muito mais feliz.

Após toda a análise, conclui-se que o *Jingle* acima possui essa mensagem essencial: *o PT já mostrou que é capaz de fazer excelentes administrações.*

Ao se verificar o plano semi-simbólico (sonoro verbal-falado), destaca-se, no último verso (linha 21), o som emitido pelo narrador quando pronuncia o adjetivo “bom” (principal argumento deste enunciado). Aqui a intensidade da voz é mais forte e aguda, fazendo com que esta palavra sobressaia às anteriores e às posteriores. Dessa forma, tenta-se persuadir o interlocutor também pela tonalização enfática da voz. Além disso, todo esse verso, que finaliza o *Jingle*, é falado e não cantado como o restante do texto, transmitindo com isso a idéia de que este seja um enunciado/resumo de tudo que foi dito sobre o PT e merece, por isso, uma maior atenção por parte do ouvinte. Se este não ouviu bem as partes antecedentes, poderá memorizar com facilidade o conceito do último verso, falado em alto e bom tom pelo narrador.

O PT **bom** de governo (enunciado falado e não cantado)

Plano Sonoro-Musical

ONDE O PT GOVERNA DÁ CERTO

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are in Portuguese and describe the political stance of the PT party.

System 1:

- Chords: D9, A, Bm
- Lyrics: O so nho dos ho mens é a cre di tar que tu do que se

System 2:

- Chords: D/F#, Em7, G/A, D
- Lyrics: faz de bom du ra pra sem pre

System 3:

- Chords: A, D, G, D
- Lyrics: tá na ru a nas es qui nas na bo

System 4:

- Chords: A, D
- Lyrics: ca do povo on deo P T go ver na dá cer to tá naa le

System 5:

- Chords: A, D
- Lyrics: gi a de quem já tem em pre go de novo on deo P

System 6:

- Chords: A, D
- Lyrics: T go ver na dá cer to on deo P

System 7:

- Chords: A, D
- Lyrics: T go ver na dá cer to on deo P

System 8:

- Chords: G, D
- Lyrics: T go ver na dá cer to tá no so

System 9:

- Chords: A, D
- Lyrics: ri so das cri an ças nas cre ches nas es co las em

System 10:

- Chords: A, D
- Lyrics: tu do que foi fei to pe lae du ca ção tá na sa

O EN1 é o introdutório, aquele que prepara o narratário para a melodia mais importante que vem logo depois. Por isso, pensamos nele como sendo “debreagem enunciva melódica”, em que o enunciador projeta, primeiramente, um discurso musical distante/longínquo da melodia original. Esse som enuncivo torna-se enunciativo (próximo do enunciatário) no EN2, que contém o desenho melódico primordial, eufórico e envolvente, levando o ouvinte a enredar-se com texto musical.

A harmonia do EN1 apresenta-se de modo diversificado, não comum e previsível, pois nele encontram-se acordes dissonantes²⁰ (D9, mistura do acorde de ré com dó), menores (Bm, Em, expressando uma certa melancolia), e acordes com baixo alternado²¹ (D/F#).

Essa seqüência harmônica indica uma negação do acorde tônico (D), principal dentro do tom também de D, o que representa um sujeito percorrendo um caminho inconstante, indefinido e não-certo. Há uma instabilidade sonora instaurada aqui, que demonstra uma aparente disforia do sujeito (alta tensão), o qual encontra-se distante e em busca de seu OV (acorde de D, tônico). “A razão de ser da cadência está justamente em gerar uma força centrípeta, uma tensão que só se desfaz com o advento da tônica, daí as noções de ‘cadência evitada’ ou de ‘cadência interrompida’, cujo propósito é acirrar o grau de tensividade” (TATIT, 1999, p.54).

É possível pensar tudo isso porque no EN2, texto temático euforizante, o som está sempre em contato com a nota tônica ré e com o acorde tônico de D, podendo deduzir-se que o sujeito do EN1 esteja em busca dessa união, tentando entrar em conjunção com seu Ov, o que só ocorre no EN2.

O desenho melódico do EN2 apresenta oitenta vezes a nota ré, contra quarenta e oito notas lá dominantes/tensivos/transformadores e dez notas fá mediantes (expectativa de mudança). É uma melodia muito repetitiva, chegando a ser “cansativa” para o ouvido, devido a sua redundância e constante previsibilidade sonora.

A harmonia do EN2 também é previsível, tradicional e simples, sempre alternando os três acordes básicos do tom (I, V, IV), isto é, acordes de D, A e G, que enfatizam sempre uma asserção da tônica (sujeito conjunto do Ov), contrária ao EN1, em que a harmonia negava a tônica (Sujeito disjunto do Ov).

Nesse sentido, a nota ré é incessantemente repetida no EN2 e seu acorde D, buscado pela harmonia também desse esquema. Eles indicam que o sujeito estava

²⁰ Acorde dissonante: é aquele formado a partir de dois ou mais acordes diferentes.

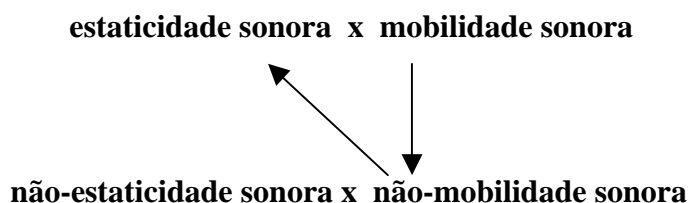
²¹ Baixo alternado: é um acorde em que não se toca a nota tônica no baixo (nota mais grave).

inicialmente longe de seu Ov (estado de permanência eterna com o PT) e que no EN2 ele consegue manter essa ligação perene com seu Ov (PT), representado pela nota ré (estado/repouso/definição/conclusão).

EN1: negação da tônica, sujeito disfórico, distante do OV (permanência de estado);

EN2: asserção da tônica, sujeito eufórico, conjunto de seu OV (eterna união com o PT)

Em relação à melodia básica, é possível imaginar as mesmas ideologias do plano verbal:



Vale a pena lembrar que, no início das campanhas do PT, como ele ainda não estava no poder (prefeituras, governos, etc.), a oposição semântica era exatamente essa, porém com a intenção ideológica pertencente ao eixo oposto. Essa postura aparecia tanto na letra quanto na melodia dos *Jingles* antecedentes.

PT: eixo semântico defendido antes da tomada do poder (mobilidade);

PT: eixo semântico defendido depois de “espalhar” seus candidatos pelos cargos governamentais do país (estaticidade/manutenção).

Esse novo conceito (permanência), como já comentado, pode ser visto nitidamente no plano melódico do *Jingle - Onde o PT governa dá certo*, devido à redundância da nota ré. A eterna continuação nessa mesma nota tônica semiotiza permanência nesse estado (manutenção do PT no poder).

O Nível Discursivo (mais visível e superficial) sonoro também apresenta as oposições temáticas vistas acima.

O EN1 apresenta-se no estilo passional, mais emotivo, e representa os sentimentos de sonho, expectativa, ansiedade, ilusão do sujeito, que está disfórico por não conseguir manter-se junto de seu OV (eternidade de um estado).

As características sonoras que figuratizam as afirmações acima são:

- andamento lento;
- pouca intensidade na execução das notas;

- ritmo de balada;
- notas com tempos longos (mínimas, ligaduras, pontos de aumento) com prolongamento nas vogais;
- fórmula de compasso²² 4/4, indicando uma divisão de compasso mais lenta e vagarosa que o 2/4;
- local onde aparecem as notas mais agudas²³ de todo o *Jingle*, representando estiramento das cordas vocais do intérprete, bem como uma tensão maior do corpo;
- desenho melódico não-previsível, ausência de repetição de seqüências de notas;
- predominância da voz solo;
- acompanhamento feito com poucos instrumentos (piano e teclado), sem a utilização de percussão (bateria, bumbo etc.);
- volume mais baixo que o restante da música;
- suspensão²⁴ de notas nos finais das frases melódicas, sem resoluções nas notas mais graves, indicando que algo a mais irá ser dito. O enunciador quer prender a atenção do enunciatário, pois ainda não concluiu sua mensagem.

Todos os aspectos comentados mostram um EN sonoro passional e mais disfórico que o seguinte: temático. Esse, por sua vez, é mais somático e tem a função de descrever as qualidades de um sujeito e do seu OV, bem como a conjunção desse sujeito com seu Ov (permanência de estado), e não de enfatizar emoções, mas sim as ações. O EN2 apresenta um perfil bem diferente do EN1, o que reforça a oposição entre ambos. Isso representa a mudança de estado do sujeito, que passa de disfórico/pisíquico para eufórico/somático, isto é, de disjunto para conjunto com seu Ov.

As observações demonstram, então, a seguinte constituição do EN2:

- excussão sonora intensa/vibrante;
- andamento veloz;
- tempos das notas muito curtos (colcheias e semicolcheias), com explosões nas consoantes (t, p, d, b, etc);

²² Fórmula de compasso (ex.:4/4): “O numerador determina o número de tempos do compasso e o denominador indica a figura que representa a unidade de tempo” (PRIOLLI, 1994, p 22).

²³ “Sabe-se que as cordas vocais emitem suas freqüências por meio de vibrações. Para produzir o som agudo, as vibrações são aceleradas, as cordas esticadas e, nessas condições fisiológicas de alta tensividade, o som é expressado” (TATIT, 1999, p.164).

²⁴ “Esse caráter suspenso do tom repercute no plano do conteúdo como algo inacabado, cuja complementação virtualizou-se em outro lugar. Daí decorrem as hesitações (virtualização na instância do enunciador), as insinuações (virtualização a instância do enunciatário) as reticências (cumplicidade entre ambos quanto às

- compasso mais rápido 2/4;
- volume mais alto;
- praticamente sem saltos intervalares;
- predominância de notas graves, principalmente da tônica ré (representando distensão, conclusão de uma mensagem);
- presença do refrão, cantado em coro de vozes (união) e repetido várias vezes durante o EN2. Isso porque ele transmite a principal mensagem do *Jingle*;
- desenho melódico muito previsível e repetitivo, composto basicamente por seqüências de notas iguais, que representam compatibilidade, ausência de diferenças, adversidades ou disjunções (união entre o S e seu Ov);
- acompanhamento tocado com grande número de instrumentos, principalmente os de percussão, utilizados em músicas alegres, com mensagens positivas e motivadoras;
- ritmo de baião e depois de axé, provenientes do Nordeste (Bahia) e propagados pelo Brasil inteiro, muito cantados em festas populares como o Carnaval, representando o gosto popular dos candidatos do PT, que são provenientes do povo e mantêm com este uma consonância rítmica, cultural e conceitual, ou seja, os mesmos ideais. Isso é imaginado no texto devido às escolhas rítmicas dos *Jingles* do PT. Ressalta-se, assim, por meio das figuras rítmicas, os temas *coletividade e união* do povo com os candidatos do PT.

As observações realizadas no plano musical repercutem uma grande intertextualidade temática com a parte lingüística, uma vez que a melodia apresenta, no decorrer do texto, os temas, relacionados abaixo, que são muito próximos do plano verbal:

EN1 (primeira parte do *Jingle*): efemeridade, melancolia, solidão, sonho, dúvida, tensão, inconclusão, mobilidade, diferença, ausência, busca, entre outros.

EN2 (segunda parte do *Jingle*): eternização, alegria, coletividade, realização, certeza, relaxamento, definição, fixidez, mesmice, presença, encontro, entre outros.

5 A UTILIZAÇÃO DO *JINGLE* COMO MÉTODO PEDAGÓGICO

5.1 LINGUAGEM VERBAL *VERSUS* LINGUAGEM MUSICAL

A linguagem é o meio de comunicação e interação entre os homens, ou seja, serve tanto para expressar idéias, emoções e desejos, quanto para “agir” sobre o pensamento e a vontade do “outro”.

Ela possibilita o viver em sociedade, posto que viabiliza o compartilhar e, conseqüentemente, a unidade humana. Nesse sentido, só se concretiza e é transmitida socialmente. Um exemplo disso é a aquisição da linguagem pela criança, que somente aprende e internaliza as formas comunicativas de sua comunidade por meio da convivência constante.

Existem, dentro de uma coletividade, diversos tipos de linguagem que pertencem a dois grupos distintos: os verbais e os não-verbais. As formas verbais compreendem as línguas, que são códigos cuja unidade mínima é o signo lingüístico (palavra).

Esse é constituído, como já dito, por duas partes que se completam: o significante (som organizado ou palavra escrita) e o significado (conceito, idéia, tema). Esse último é o foco de estudo da teoria Semiótica: “olho no sentido”.

Além dessa, há outras maneiras de o homem interagir no mundo. São os veículos de comunicação denominados não-verbais, como: a dança, a imagem, os gestos, a música etc., cada uma deles com suas especificidades próprias. Salienta-se, porém, que, apesar de serem canais de mensagens diferentes do verbal (lingüístico), eles também contêm em seu interior o “significado”. Observa-se, assim, que um mesmo conteúdo significativo pode ser veiculado por qualquer um desses planos de expressão.

Portanto, não basta, ao homem moderno, decodificar as palavras, sons e imagens que o cercam, mas faz-se necessário compreender o “sentido” subjacente a esses códigos. Esse é o intuito deste trabalho de pesquisa, auxiliar alunos, professores e leitores em geral a entender o significado presente no interior lingüístico e musical.

Dessa forma, descrevem-se, a seguir, algumas características típicas de cada um desses planos de expressão:

Linguagem verbal: constitui-se a partir de um conjunto de regras sonoras ou escritas (letras e fonemas), que formam as palavras. Essas, reunidas e organizadas, estruturam a língua, que se distingue de acordo com a comunidade a que pertence. A nossa língua, por exemplo, é a Portuguesa. Cada grupo possui seu próprio código lingüístico para comunicar-se interativamente, o qual pode ser emitido de duas maneiras: por via sonora (oral/falada) ou visual (gráfica, escrita). Apesar de ambas pertencerem à classe verbal, aquelas não diferem em vários aspectos.

O canal visual escrito apareceu somente milhares de anos depois da fala; é também um sistema criado e desenvolvido gradativamente pelo homem. Começou a ser expresso por meio de desenhos em cavernas, até chegar ao papel impresso e ao virtual da atualidade. Essa linguagem verbal gráfica representou um grande avanço tecnológico para os seres humanos, que puderam, a partir de sua invenção, tornar suas mensagens perenes e amplas (atingindo um maior número de enunciatários/leitores). Isso devido à grande propagação dos textos escritos com o advento do papel celulose.

Linguagem musical (não-verbal): é definida como “a arte dos sons, combinados de acordo com as variações da altura, proporcionados segundo a sua duração e ordenado sob a lei da estética” (PRIOLLI, 1994, p.6). Sendo concebida como uma “língua universal”, isto é, por mais exótica que seja a produção de um determinado texto musical, este será percebido e sentido por todas as demais comunidades. Talvez não seja compreendido racionalmente, mas sim emocionalmente e espiritualmente.

Seus elementos principais são: melodia (uma sucessão de notas tocadas sucessivamente), harmonia (duas ou mais notas tocadas ao mesmo tempo) e ritmo (movimento). Dos três o mais importante é a melodia, que “nomeia” ao ouvido do enunciatário a música tocada/cantada.

Suas qualidades básicas são: altura, timbre, duração e intensidade, presentes de maneiras variadas em cada trecho dos textos musicais.

A música pode ser transmitida de forma sonora (tocada/cantada) e/ou de modo visual impresso (partitura). Pode-se afirmar que a segunda sempre será uma representação “imperfeita” da primeira.

Sublinha-se, aqui, que o item principal, comum entre as duas manifestações de linguagem, é o sentido, imanente tanto no signo lingüístico quanto no signo musical. Esse, infelizmente, nem sempre é percebido pelo enunciatário, que, muitas vezes, não o compreende em sua plenitude. Assim, pode tomar tudo aquilo que ouve ou lê como uma “verdade absoluta”, deixando-se guiar “cegamente” por quem fala, escreve, canta ou toca um

texto, desconhecendo, desse modo, o fazer-fazer do outro sobre si, porque, “estar no mundo sem fazer história, sem por ela ser feito, sem fazer cultura [...] sem sonhar, sem cantar, sem música, sem pintar [...] sem aprender, sem ensinar [...] sem politizar não é possível” (FREIRE, 2003, p.120).

5.2 OS DOCUMENTOS OFICIAIS E O ENSINO DOS GÊNEROS²⁵

Os Parâmetros Curriculares, documentos que norteiam o ensino fundamental e médio no Brasil, explicam:

O domínio das linguagens, como atividade discursiva e cognitiva, e o domínio da língua, como sistema simbólico utilizado por uma comunidade lingüística, são condições de possibilidade de plena participação social. Pelas linguagens homens e mulheres se comunicam, têm acesso à informação, expressam e defendem pontos de vista, partilham e constroem visões de mundo, produzem cultura (apud GADA, 2004, p.45).

Por isso, torna-se imprescindível que o professor de linguagens tenha como meta o “descortinamento” dos significados existentes em todos os gêneros textuais, verbais, não-verbais e sincréticos, para que seu aluno se liberte da idéia de neutralidade textual e tenha plena consciência de quais são os valores e de que modo eles são expressos pelos discursos que os cercam.

No que diz respeito ao ensino de língua materna, sabe-se que, para as novas concepções de ensino-aprendizagem da língua, é quase unânime a conclusão de que o domínio gramatical de frases ou palavras soltas, fora de um contexto de produção, não é suficiente para dar competência lingüística a uma pessoa. Não podemos esquecer que, até há bem pouco tempo, o importante era decorar as regras da norma culta, havendo uma despreocupação com a efetiva compreensão e produção crítica/discursiva textual, ou seja, em usar efetivamente a língua em qualquer situação prática. Para Bakhtin:

²⁵ Neste tópico, é realizada uma explanação sobre o “incentivo” ou “prescrição” governamental para um ensino de linguagem concebido a partir dos gêneros textuais verbais, não-verbais e sincréticos. Percebe-se uma certa preocupação, pelo menos no “papel”, com o domínio da leitura e produção de textos reais pelos educandos.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (apud GARCEZ, 1998, p.49).

Nesse sentido, as tendências teóricas de base sociointeracionista têm por finalidade levar o sujeito a uma comunicação oral e escrita concreta, fazendo com que ele seja capaz de agir sobre o outro e, ao mesmo tempo perceber a ação do outro sobre si, numa interação no mundo real em que vive. Para que isso se torne possível, o indivíduo deve acionar alguns mecanismos que sofrem determinações psicológicas, cognitivas, socioculturais, pragmáticas, semânticas e lingüísticas. Por isso, esse novo campo de estudo de língua e linguagens é inter-pluridisciplinar. Ele recebe contribuições das diversas áreas humanas: Lingüística, Psicologia, Filosofia, Sociologia etc., que se integram e corroboram a idéia de unidade, para que os sujeitos realizem uma interação comunicativa global. Segundo Schimidt: “o ato da comunicação, como forma específica de interação social [...] de modo que a competência que constitui a base empírica da teoria de texto deixa de ser competência textual, passando a ser competência comunicativa” (apud FÁVERO; KOCH, 2000, p.16).

Dentro dessa visão teórica situam-se também os “documentos oficiais” que são critérios de organização e regulamentação do sistema educacional vigente no Brasil e no estado do Paraná. Alguns deles serão comentados aqui, como uma amostra das referências governamentais que pautam ou “devem” pautar o ensino-aprendizado de Língua Portuguesa em nosso país. Vejamos o que cada um postula sobre esse tema:

Segundo a LDB (Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional lei 9394/96), conjunto de leis que regulamenta o ensino básico (1º a 4º, 5º a 8º e ensino médio) em todo o Brasil, o aluno, que se encontra na etapa final da educação básica do ensino, deverá ter atingido os seguintes objetivos:

O aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico; destacará a educação tecnológica básica, a compreensão do significado da ciência, das letras e das artes; o processo histórico de transformação da sociedade e da cultura à língua portuguesa como instrumento de comunicação. Acesso ao conhecimento e ao exercício da cidadania; conhecimento das formas contemporâneas de linguagem (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1996, p.59).

Outro órgão gerenciador da educação brasileira é o PNLD (Programa Nacional do Livro Didático), que também funciona como um regulador/avaliador do nível metodológico e “conteudístico” dos variados livros didáticos que circulam nacionalmente. Mostrar-se-ão algumas orientações que ele transmite, tanto aos escritores e produtores dos livros didáticos, quanto aos professores, que escolhem e utilizam esses livros. Esse documento prega que:

A escolha de um texto justifica-se pela quantidade de experiência de leitura que possa propiciar, e não pela possibilidade de exploração de algum conteúdo curricular [...] os gêneros discursivos e os tipos de textos selecionados para o livro didático devem ser os mais diversos e variados possíveis, manifestando também diferentes registros, estilos e variedades (sociais e regionais) do português (BRASIL, 2004, p.38 e 182).

Ainda, verificando-se as recomendações do PNLD, percebe-se a ênfase dada por ele a um ensino eficaz de leitura, direcionado para os sentidos textuais, “são textos literários, práticos, informativos e os extraverbais, estes vinculados às formas não-verbais, como a pintura, a escultura, a fotografia, a música, entre outras, explorados por meio de diferentes atividades de reconstrução dos sentidos” (BRASIL, 2004, p. 183).

Os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais) são outro documento que oferece sugestões teóricas para nortear as práticas pedagógicas dos educadores da base nacional. Quanto ao ensino das linguagens, eles explicam sobre uma teoria/prática focada no estudo dos gêneros:

Os textos organizam-se sempre dentro de certas restrições de natureza temática, composicional, e estilística, que os caracteriza como pertencentes a este ou aquele gênero. Desse modo, a noção de gênero, constitutiva do texto, precisa ser tomada como objeto de ensino. Nessa perspectiva é necessário contemplar, nas atividades de ensino, a diversidade de textos e gêneros, e não apenas em função de sua relevância social, mas também pelo fato de que textos pertencem a diferentes gêneros e são organizados de diferentes formas (apud GADA, 2004, p.47).

Quanto aos objetivos de um ensino de linguagem com fundamentação nas abordagens dos gêneros, os PCNs são bem claros:

Os objetivos do ensino fundamental preconizam que os alunos devem ser capazes de utilizar as diferentes linguagens – verbal, musical, matemática, gráfica, plástica e corporal – como meio para produzir, expressar e comunicar suas idéias, interpretar e usufruir das produções culturais [...] criar condições para que o aluno possa desenvolver sua competência discursiva [...] é o sujeito ser capaz de utilizar a língua de modo variado, para produzir diferentes efeitos de sentidos e adequar o texto a diferentes situações de interlocução oral e escrita (2004, p.46).

Seguindo uma visão que se diz mais histórico-crítica, ou seja, pautada na idéia de prática-teoria-prática, fundamentada em Marx, Vigotsky e Paulo Freire, tem-se o Currículo Básico do Paraná, “necessário para as descobertas das potencialidades da linguagem que estaremos criando situações concretas para que o aluno se aproprie da linguagem oral e escrita” (PARANÁ, 1990, p.53). Este difere um pouco dos demais documentos, vistos aqui, anteriormente, pois parece preocupar-se, não somente com a aquisição de competência lingüística/discursiva pelos alunos, mas também com sua prática concreta. Mostra uma didática que parte do meio social do aprendiz, que, depois de internalizar os conhecimentos científicos historicamente produzidos pela humanidade (como os gêneros textuais), retorna a seu meio, de forma diferente, disposto a transformá-lo e melhorá-lo. Desse modo, o Currículo defende que os alunos, havendo desenvolvido o uso dos gêneros no interior escolar, os difundam na sua vida real: “trabalhar com a língua exige trabalhar com a dimensão de significação que ela tem, e isso só é possível a partir do texto, vivo funcional da língua” (1990, p.40).

Ainda nesse sentido, o Currículo diz:

[...] a visão de linguagem que estamos defendendo tem como objeto de preocupação a interação verbal, isto é, a ação entre o sujeito historicamente situados [...] Nesse sentido, o cerne de nosso ensino vai se constituir no trabalho com o texto. Este deverá ser entendido como um material verbal, produto de uma determinada visão de mundo (PARANÁ, 1990, p.53).

Agora, vejamos, especificamente, quanto a sua metodologia de ensino:

Metodologicamente, é importante trazer para a sala de aula todo o tipo de texto literário, informativo, publicitário, dissertativo – colocar essas linguagens em confronto, não apenas as suas formas composicionais, mas o próprio conteúdo veiculado nelas. É importante, também, ter claro que todos os textos estão marcados ideologicamente e o papel do professor é explicitar, desmascarar tais marcas e ‘apresentá-las’ ao aluno, desmontando o

funcionamento ideológico dos vários tipos de discursos, sensibilizando o aluno a força ilocutória presente em cada texto tornando-o consciente de que a linguagem é uma forma de actuar, de influenciar, de intervir no comportamento alheio, que outros actuam sobre nós usando-a que igualmente cada um de nós a pode usar para actuar sobre os outros (1990, p.53).

Apresentaremos, enfim, um novo estatuto paranaense, que propõe a revisão e reestruturação do Currículo Básico, citado acima. Especialistas e professores pertencentes à rede pública de educação estão desenvolvendo, de forma “aparentemente”²⁶ conjunta, as novas Diretrizes Curriculares, que servirão como um guia pedagógico, metodológico, e para a escolha de conteúdos programáticos voltados às práticas educacionais no estado do Paraná. Serão elas que nortearão todo o trabalho dos docentes, pelo menos, enquanto estiver no poder o atual governo.

As novas Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa e Literatura do Paraná trazem as seguintes afirmações de Corazza em seu corpo textual: “este é um tempo de reciclagens de ideologias, conhecimentos, comunicação. De novas tecnologias, hipertextos, tecnocultura, dispositivos interativos, ambientes telemáticos” (apud PARANÁ, 2006, p.6).

Kuenzer também postula que:

A linguagem – e a Língua Materna – será vista, assim, como atividade que se realiza historicamente entre sujeitos, constituindo-se, os sujeitos e a linguagem, nos múltiplos discursos e vozes que a integram. Se os gêneros discursivos são fundamento para o trabalho pedagógico com a linguagem verbal, os conceitos de texto, de leitura não se restringem aqui, à linguagem escrita: eles abrangem, além dos textos escritos e falados, a integração da linguagem verbal com as outras linguagens (as artes, a música, o cinema, a fotografia, a semiologia gráfica, o vídeo, a televisão, o rádio, a publicidade, os quadrinhos, as charges, a multimídia e todas as formas infográficas ou qualquer outro meio linguageiro criado pelo homem), percebendo seu chão comum (são todas práticas sociais discursivas) e suas especificidades (seus diferentes suportes tecnológicos, seus diferentes modos de composição e de geração de significados (apud PARANÁ, 2006, p.8).

²⁶ “Aparentemente”, porque o governo quer transmitir uma imagem de dialético, ou seja, diferente do governo anterior. Assim, ele contrata especialistas que constroem documentos com a ideologia dos governantes, depois os enviam para as escolas públicas e pedem que os professores leiam, discutam e respondam questões pré-formuladas pelo próprio governo (esses textos, perguntas e respostas são devolvidos para o órgão responsável pelo gerenciamento da educação no estado do Paraná). Geralmente, as questões direcionam os professores para uma determinada resposta (consonante com o discurso governamental), mas aquelas que divergem da filosofia estatal, são, aparentemente, descartadas pela Secretaria de Educação.

Obs.: Este relato é baseado numa experiência pessoal.

Portanto, “discursivamente”, afirma-se uma aprendizagem viva da linguagem, a partir de situações concretas, materializada numa didática centrada nos Gêneros Textuais. Por meio dessa, os educandos poderiam conhecer, produzir, pesquisar, estudar e criticar os vários “veículos” textuais, pertencentes tanto ao seu, como a outros contextos sociais.

Dentro dessa perspectiva, o gênero *Jingle*-canção pode ser um meio muito eficiente para o ensino de Língua Portuguesa e demais linguagens sincréticas para os jovens.

Entende-se também que, pela teoria semiótica do texto, será possível abrir os caminhos significativos e de produção do *Jingle* (gênero Canção aqui estudado), de modo que este deixe de ser considerado apenas uma “musiquinha” ingênua de comerciais, passando a ser encarado como um poderoso gênero, que invade e circula diária e persuasivamente nossas vidas e mentes. Assim, que eles possam fazer parte do currículo escolar e forneçam subsídios para que os alunos apreendam, formulem e desenvolvam conhecimentos específicos (lingüísticos/melódicos/discursivos), para sua adequada utilização social. Importa frisar que a diversidade estilística, artística e estética do gênero *Jingle*-canção proporciona momentos únicos de prazer e de alegria durante o processo pedagógico.

Contudo, para que esse gênero híbrido seja ensinado e apreendido de modo satisfatório no âmbito escolar, em qualquer nível (maternal a graduação), faz-se necessária uma preocupação por parte do professor mediador. Ele terá a responsabilidade de se preparar para também conhecer, ou pelo menos adquirir uma noção dos elementos melódicos musicais e teóricos semióticos, para então manusear, não só o *Jingle*, como os demais subgêneros da Canção, em sua totalidade e não apenas no patamar lingüístico (letra), como vem sendo trabalhado até hoje durante as aulas de Artes e Língua Portuguesa. “As letras de música, no livro didático, recebem tratamento diferenciado de outros textos que não a música, pois, não é levado em consideração o elemento musical a elas associado” (GADA, 2004, p.43).

Diante disso, o docente que gostaria de realmente inovar, tanto sua didática quanto seu conteúdo e almeja trabalhar com esse gênero, deve ter, antes de mais nada, ousadia, coragem, determinação, disposição e, principalmente, curiosidade. Gada defende:

Nesse sentido, é de suma importância que o professor de Língua Portuguesa tenha sensibilidade para avaliar a necessidade de ampliar o seu conhecimento. Ele deve ter a iniciativa de buscar recursos fora de sua área de atuação. Em se tratando de um professor que vai fazer uso de letras de música é importante que tenha a iniciativa de procurar, pelo menos, se interar do maior número de recursos possíveis que a linguagem musical permite utilizar (2004, p.61).

Deverá, portanto, transformar-se a si mesmo num pesquisador e, posteriormente, num mediador dos novos conhecimentos buscados e adquiridos, primeiramente, por ele.

5.3 O *JINGLE* COMO RECURSO INTERDISCIPLINAR E MOTIVADOR

A interdisciplinaridade é uma proposta não tão recente quanto parece, mas ultimamente tem se manifestado fortemente, em especial nas discussões escolares com professores em seu dia-a-dia. O que se pretende com a interdisciplinaridade é, principalmente, transformar conteúdos fechados em racionalidades auto-sustentadas, em suma, é, articular os conteúdos de forma que sejam trabalhados em conjunto, sem se esquecer, no entanto, das particularidades:

O enfoque interdisciplinar, no contexto da educação, manifesta-se, portanto, como uma contribuição para reflexão e o encaminhamento de solução às dificuldades relacionadas à pesquisa e ao ensino, e que dizem respeito à maneira como o conhecimento é tratado em ambas funções da educação (LUCK, 1994. p.20).

Por isso, o *Jingle* pode estar diretamente ligado a uma prática interdisciplinar; pode, mais ainda, ter uma metodologia interdisciplinar própria, já que ele contém conceitos relacionados às disciplinas da educação regular. O ensino com *Jingles* dá margem a diversos conhecimentos que o indivíduo adquiriu, está adquirindo ou ainda adquirirá; “o educador pode trabalhar a música em todas as demais áreas da educação: Comunicação e Expressão, raciocínio lógico matemático, Estudos Sociais, Ciência e Saúde, facilitando a aprendizagem, fixando assuntos relevantes, unindo o útil ao agradável” (SCHILARO, 1989, p.21).

Sabe-se que, por meio de canções e brincadeiras musicadas, o aluno se interessa, participa e entende mais e melhor o conteúdo proposto. Um exemplo disso é o uso das próprias músicas de datas comemorativas que constituem um recurso didático interessante e dinâmico, pois através delas muitos assuntos podem ser ensinados com integração de várias disciplinas. “Snyders vê o papel da música em sala de aula como uma atividade criativa e integradora do currículo escolar” (TORRES, 1998, p.3).

Observa-se, todavia, que muitas instituições encontram dificuldades para integrar a linguagem musical ao contexto educacional. Para isso, propõem-se, nesta pesquisa, algumas técnicas para o ensino lingüístico por meio do *Jingle*, mostrando-se uma maneira diferente de explorar este conteúdo. Portanto, “deve ser considerado o aspecto da integração do trabalho musical às outras áreas, já que, por um lado, a música mantém um contato estreito e direto com as demais linguagens expressivas” (BRASIL, 1997, p.49).

A música, como arte, é um dos recursos mais motivadores que existe, para a construção do conhecimento; por meio dela, os conteúdos programáticos tornam-se alegres, divertidos, interessantes e desafiadores. Seria como dar movimento a algo estático, injetando ânimo em tudo e em todos. Nenhum professor poderá contestar o valor da música como uma das melhores maneiras para atingir as finalidades educacionais na escola. A motivação musical desperta facilmente a atenção, possibilitando maior interesse e concentração do educando, que assimilará de maneira rápida, prazerosa e eficaz o conteúdo proposto pelo professor. Dentro dessa perspectiva, Gada comenta:

[...] elemento musical como uma preparação e um enriquecimento da atividade de leitura. Convidar os alunos para cantar ou simplesmente ouvir as melodias das letras das músicas apresentadas no livro didático pode ser uma prática regular em sala de aula, que certamente levará o leitor a um melhor aproveitamento das mesmas (2004, p.62).

Os PCNs também prevêm, no ensino com a música, uma educação para criação, ou seja, têm como objetivo o estímulo à criatividade da criança.

Assim o lúdico, a música e as demais artes devem deixar de ser vistas apenas como conteúdos estanques ou como metodologia para passar o tempo, mas como meios sérios e eficientes, capazes de aproximar a teoria da prática social, porque, “ensinar não é transmitir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua produção ou sua construção”(FREIRE, 1996, p.22).

5.4 PROJETO DE ENSINO APRENDIZAGEM COM JINGLES UTILIZANDO-SE A SEMIÓTICA

O projeto de ensino apresentado logo abaixo propõe, de forma simples, concisa e direta, uma série de etapas que constituem um percurso didático, cuja finalidade é

trabalhar o gênero sincrético: *Jingle*. Esse tem como principal concepção epistemológica a Semiótica, com suas definições essenciais unidas a uma gama de exercícios práticos textuais. Essas atividades obedecem a uma seqüência sistematizada e progressiva, que possibilitará a apreensão/internalização gradativa das habilidades necessárias para a leitura e a produção significativa desse gênero.

O modelo sugere uma futura aplicação pedagógica, em cursos de graduação como de: Letras, Pedagogia, Música, Publicidade, Jornalismo, entre outros que têm como “ferramenta” profissional a linguagem verbal e não-verbal.

Argumenta-se que, o estudo com os *Jingles* pode levar o aluno a conhecer outros gêneros do agrupamento Canção, estimulando o a pesquisar outras formas textuais de interação. Isso o tornará, por meio da mediação do professor, apto a buscar e a utilizar adequadamente esses instrumentos culturais produzidos historicamente pelo homem, os quais encontram-se disponíveis no hipertexto social e valorativo.

O educando transformar-se-á então, gradativamente, em um sujeito mais autônomo, quanto à busca e à aquisição dos gêneros, e conseguirá agir mais conscientemente sobre o mundo:

Sobretudo os jovens precisam ter como meta o domínio de uma comunicação rica e fluente, já que [...] será pela linguagem que hão de encontrar sua realização social e profissional. O Brasil carece de cidadãos que tenham adquirido esse desempenho com a palavra, quando os tiver em grande número, será uma nação cultural e economicamente independente (ANDRÉ, 1990, p.2).

O esboço mostra, assim, uma divisão em oficinas, que abrangem um período de quatro meses, com uma carga total de aproximadamente 64 horas. Essas podem ser distribuídas em 4hs/a semanais. É preciso lembrar que esse é somente um “esqueleto” metodológico de ensino-aprendizagem, que pode sofrer alterações e reformulações antes de ser estruturado e aplicado definitivamente.

Projeto didático com o gênero “*Jingle*-canção”

OFICINAS	OBJETIVOS	DURAÇÃO
Oficina 1: -Apresentar a ementa do	-expor objetivos gerais e	4hs/a

curso	específicos, metodologia, cronograma, materiais necessários, critérios para avaliação etc.	
-Realizar uma avaliação diagnóstica	-verificar o nível de conhecimento individual e coletivo dos alunos por meio de uma leitura crítica dos sentidos de um <i>Jingle</i> publicitário, aplicando o que sabem (consciente ou inconscientemente) da teoria semiótica	
Oficina 2: -Apresentar a teoria semiótica -Ler análises textuais utilizando a semiótica	-ler, comentar e discutir a história da semiótica desde sua origem estruturalista até as concepções atuais. Conhecer os maiores teóricos da área -observar a nomenclatura e os símbolos usados, durante as análises, e ver como foi aplicada a teoria Obs: pedir sempre leituras prévias sobre o assunto das aulas	4hs/a
Oficina 3: -Conhecer a teoria sobre Nível Fundamental -Investigar o Nível Fundamental	-definição, explicação, leitura e discussão sobre este nível -analisar este nível em textos de planos de expressão variados (imagens, sons, poesias, contos, histórias em quadrinhos, clipes, piadas, filmes etc.) Obs: as tarefas deverão ser realizadas em conjunto e individualmente. As análises deverão ser feitas parte em sala e parte extraclasse	4hs/a
Oficina 4: -Produzir textos a partir do Nível Fundamental	-criar alguns textos verbais, não verbais e sincréticos, temáticos e/ou figurativos a partir de oposições semânticas dadas antecipadamente pelo professor	4hs/a

Oficina 5: -Conhecer a teoria do Nível Narrativo -Investigar o Nível Narrativo	-mesmos passos do Nível Fundamental -mesmos passos e mesmos textos utilizados no Nível Fundamental	4hs/a
Oficina 6: -Continuar Nível Narrativo	-terminar análises do Nível Narrativo, já que este é mais extenso que o Nível Fundamental, necessitando por isso mais tempo de aula	4hs/a
Oficina 7: -Produzir textos a partir do Nível Narrativo	-criar textos verbais, não-verbais e sincréticos a partir de informações deste nível. Ex.: um S que manipula outro S pela tentação e quer um Ov modal etc.	4hs/a
Oficina 8: -Conhecer a teoria referente ao Nível Discursivo -Investigar o Nível Discursivo	-mesmos passos dos níveis anteriores -mesmos passos e mesmos textos utilizados nos demais níveis	4hs/a
Oficina 9: -Terminar análises do Nível Discursivo	-conteúdo mais longo que necessita de maior tempo	4hs/a
Oficina 10: -Leitura dos três níveis simultaneamente	-leitura dos Níveis: Fundamental, Narrativo e Discursivo em textos verbais, não-verbais e sincréticos	4hs/a
Oficina 11: -Continuação das leituras	-correção e realização de seminários com exposição das análises feitas pelos alunos	4hs/a
Oficina 12: -Fundamentação teórica musical	-apresentar, em linhas gerais, algumas noções de teoria musical e harmonia funcional	4hs/a
Oficina 13: -Verificar sentidos dos níveis Fundamental e Narrativo, em músicas instrumentais, utilizando a teoria musical e a harmonia funcional interligadas a semiótica	-ouvir e observar músicas instrumentais variadas. Tentar reconhecer alguns sentidos presentes nos sons escutados	4hs/a
Oficina 14: -Aprender definições sobre o	-ouvir diversos textos	4hs/a

<p>gênero Canção</p> <p>-Explicitar teoria da Semiótica da Canção de Tatit</p>	<p>pertencentes ao agrupamento Canção</p> <p>-discussão de textos teóricos sobre a Semiótica da Canção. Leitura de algumas análises realizadas por Tatit</p>	
<p>Oficina 15:</p> <p>- Investigar sentidos de <i>Jingles</i> publicitários e políticos</p>	<p>-verificar, por meio da semiótica, os níveis: Fundamental, Narrativo e Discursivo das letras, e posteriormente, das melodias dos <i>Jingles</i>. Analisar o segundo plano (musical) utilizando a teoria musical, harmonia funcional e semiótica da canção. Observar, por meio de um olhar intersemiótico, entre ambos os planos de expressão, como se dá a intertextualidade entre eles</p>	4hs/a
<p>Oficina 16</p> <p>-Continuar praticando a leitura semiótica em <i>Jingles</i></p>		4hs/a
<p>Produção final: avaliação</p> <p>-Produzir <i>Jingles</i> publicitários e/ou políticos</p>	<p>-organizar um concurso entre os alunos, com produção e apresentação de <i>Jingles</i> publicitários de produtos variados</p> <p>-e/ou simular uma disputa eleitoral entre os próprios alunos, em que eles deverão escolher uma determinada postura ideológica e criar seus <i>Jingles</i> (e discursos) para divulgá-la. Ao final, verificar qual foi o candidato que conseguiu o maior número de votos por meio de seu <i>Jingle</i> político</p>	

Acredita-se ser esse um bom exemplo para o ensino efetivo da Língua Portuguesa e demais formas de linguagens que nos cercam e norteiam diariamente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da complexa nomenclatura musical e mesmo semiótica, aqui utilizada, acredita-se na relevância de pesquisas como esta, que, embora inacabadas, necessitando de aprimoramentos, possam servir para um avanço científico no campo dos estudos das linguagens. Sabemos que os textos sincréticos e virtuais estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano, e precisam ser investigados com maior frequência por teóricos dessa área, “numa época em que a supremacia do texto, sobretudo escrito, desmorona face à penetração progressiva e inexorável dos meios de comunicação” (LÍMOLI; GIACHINI NETO, 2001, p.151).

Portanto, é possível perceber, diante do exposto, a grande carga ideológica/significativa contida em textos sincréticos como o *Jingle*. Este, que num primeiro momento pode ser considerado um texto “inocente” e de pouca relevância social, mostra-se, após uma análise mais profunda, como uma potente “ferramenta” de interação e manipulação do “outro”.

Supõe-se que os *Jingles* políticos chegam a persuadir o eleitor com tamanha eficácia, que talvez sejam decisivos numa disputa eleitoral. Desse modo, eles intervêm, mesmo que sutilmente, na vida política e conseqüentemente econômica, de todos os brasileiros.

Por conseguinte, salienta-se também a urgência na criação de métodos didáticos que transponham essas novas concepções de linguagem para o ensino de professores de línguas, bem como para alunos de todas as séries escolares. Esses passam por inúmeras dificuldades, que vão desde o fazer interpretativo até a produção de textos. Eles precisam de novas técnicas que os auxiliem na leitura significativa dos códigos que os cercam, não somente o lingüístico, mas também de outros como: a música, a pintura, a dança, que servem tanto como *corpus* de estudo, quanto de estratégias motivadoras para o ensino-aprendizagem dos sentidos textuais. “É preciso mostrar o que se deve observar nele. A sensibilidade não é um dom nato, mas algo que se cultiva e se desenvolve” (FIORIN, 2004, p.9).

Espera-se, por meio deste trabalho, contribuir para a formação de leitores\eleitores críticos e autônomos e, dessa forma, para uma futura melhoria do ensino de linguagens em nosso país.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, J. **A poesia da canção**. São Paulo: Scipione, 1993.
- ANDRÉ, H. **Curso de redação**. São Paulo: Moderna, 1990.
- ANNENBERG/CPB Multimedia Collection. **Explorando o mundo da música**. [s.l.]: Educational Pacific Center, Pacific Street Films, 1999. v. 6 e v. 9.
- BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. Estudos do discurso. In: FIORIN, J. L. (Org.). **Introdução à linguística II**. São Paulo: Contexto, 2003. p.187-219.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.
- BRANDÃO, H. N. **Gêneros do discurso na escola**. São Paulo: Cortez, 2000.
- BRASIL.Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte/música**. Brasília: MEC/SEF, 1997. v. 9.
- _____. Secretaria de Educação Fundamental. **Programa Nacional do Livro Didático**. Brasília: MEC/SEF, 2004.
- CADORE, L. A. **Curso prático de português**. São Paulo: Ática, 1994.
- CHEDIAK, A. **Harmonia & Improvisação**. Cascadura: Lumiar, 1986. v. 1.
- COELHO, M. Já sei namorar: tribalismo e semiótica. In: LOPES, C.; HERNANDES N. (Org.). **Semiótica: (objetos e práticas)**. São Paulo: Contexto, 2005. p.11-26.
- COSTA, N. B. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001.Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: PAIVA, D., MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 107-121.

CURIA, W. **Harmonia moderna e improvisação**. São Paulo: Fermata do Brasil, 1990.

D'ÁVILA N. R. “Renart e Chanteclerec”: Visão semiótica baseada na teoria de A. J. Greimas. **Leopoldianum: Revista de Estudos e Comunicações**, Santos, v. 16, n. 47, p.23-42, 1990.

_____. A Semiótica na publicidade e propaganda televisiva SUKITA. In: AZEREDO, J. C. (Org.). **Letras & Comunicação: uma parceria no ensino de Língua Portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 2001. p.101-121.

DEFINIÇÕES de *Jingle*. Disponível em: <<http://www.tribusdj.hpg.ig.com.br/jingle.htm>>. Acesso em: 06 de dez. de 2005.

DIETRICH, P. **Araçá Azul: uma análise semiótica**. 2003. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

DIRETÓRIO PT, Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.pt.rs.or.br/jingle.htm>>. Acesso em: 15 de nov. de 2005.

DOLZ, J.; SHNEUWLY, B. **Gêneros e progressões em expressão oral e escrita: elementos para uma reflexão sobre uma experiência suíça (francófona)**. São Paulo: Mercado das Letras, 2004.

ERNANI, T.; NICOLA, J. **Gramática literatura e produção de textos para o ensino médio**. São Paulo: Scipione, 2002.

FÁVERO, L.; KOCH, I. **Linguística textual: introdução**. São Paulo: Cortez, 2000.

FÁVERO, L. L. **Coesão e coerência textuais**. São Paulo: Ática, 1993.

FIGUEIREDO, R. **O que é marketing político?** São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Marketing político e persuasão eleitoral**. São Paulo: Konrad Adenauer Stiftung, 2000.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1993.

_____, J. L. A noção de texto na semiótica. **Organon**. Porto Alegre, v.9, n.23, p.163-173, 1995.

_____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Elementos da análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

FREGONEZI, J. A. **Mídia exercícios de leitura**. Londrina: Edições Humanidades, 2003.

FREIRE, P. **A Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **A Pedagogia da Esperança**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GADA, A L. C. **A Letra de música no livro didático de língua portuguesa**. Máthesis, Jandaia do Sul, v. 5, n. 1, p.43-64, 2004.

GARCEZ, L. H. **A escrita e o outro: Os modos de participação na construção do texto**. Brasília: CD da UNB, 1998.

GENEBRA. **Bíblia de estudo**. São Paulo: Cultura Cristã, 1999.

GOLDSTEIN, N. **Análise do poema**. São Paulo: Ática, 1988.

GOULART, S. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GREIMAS, A. J. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1973.

_____. Os atuantes, os atores e as figuras. In: CHKLOVSKI, V. O. (Org). **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977. p.179-195.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

KOCH, I. V. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.

_____. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. **A interação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 2004.

KUNTZ, R. A. **Marketing político: manual de campanha eleitoral**. São Paulo: Global, 2002.

LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida**. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.

LÍMOLI, L.; GIACHINI, N. Semiolinguística e leitura do texto literário. **Boletim do CCH**, Londrina, n. 41, p.151-166, jul/dez, 2001.

LOPES, E. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1993.

LUCK, H. **Pedagogia interdisciplinar: fundamentos teóricos-metodológicos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

MAINGUENEAU, D. **Genèse du discours**. Liège: Mandaga, 1984.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. São Paulo: Pontes, 1993.

MANCINI, C. R. Relampiano, In: LOPES, C.; HERNANDES, N. (Org.). **Semiótica: (objetos e práticas)**. São Paulo: Contexto, 2005. p.27-41.

MEC. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional lei 9394/96**. Uma publicação APP-Sindicato. Curitiba: Popular, 1997.

MONTEIRO, C. R. As muitas vozes da canção: uma análise de Yesterday. In: LOPES, C.; HERNANDES, N. (Org.). **Semiótica: (objetos e práticas)**. São Paulo: Contexto, 2005. p.43-59.

MORAES, J. **O que é Música?** São Paulo: Brasiliense, 1991.

OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. São Paulo: Educ, 1995.

PARANÁ. Secretária de Educação do Estado. **Currículo básico para a escola pública do Estado do Paraná**. Curitiba, 1990.

_____. Secretária de Educação do Estado. **Orientações Curriculares: Língua Portuguesa e Literatura**. Semana Pedagógica. Curitiba: fevereiro/2006.

PIETROFORT, A. **Semiótica Visual**. São Paulo: Contexto, 2004.

PINHO, J. B. **Propaganda institucional: usos e funções da propaganda em relações públicas**. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

PLATÃO, F.; FIORIN, J. **Lições de texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 1997.

PRIOLLI, M. L. **Princípios básicos da música para a juventude**. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas, 1994.

REIS, C. Formato da publicidade em rádio. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 24, Campo Grande, 2001. *Anais...* Campo Grande: INTERCOM, 2001. p._____.

SARAIVA, J. B. Como analisar a canção popular. In: COSTA, N. B. (Org.). **Práticas Discursivas da Cultura: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes, 2005. p.153-169.

SCHILARO, N. **Educação musical para 1º a 4º série**. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, I. A. Para uma leitura semio-linguística de “Fábula de um Arquiteto” de João Cabral. **Revista Alfa**, Araraquara, n.26, p.85-94, 1982.

SOUZA, G. T. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo de Bakhtin/Volochinov/Medvedev**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Musicando a semiótica. Ensaios**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. Da tensividade musical à tensividade entoativa. **Revista Anpoll**, São Paulo, n 6/7, p. 149-173, jan/dez, 1999.

TORRES, M. C. O que é fundamental no ensino da música? In: **SEMINÁRIO DE EDUCAÇÃO**; _____, Sarandi, 1998. p.1-6.

WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. (Org). **Cultura Brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 2003. p.114-123.

GLOSSÁRIO

Acidentes ocorrentes: é a elevação ou diminuição de um ou dois semitons de uma nota dentro da música.

Acordes: é o conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente.

Altura: é a propriedade do som ser grave, médio ou agudo.

Andamento: é a velocidade rápida ou lenta do som.

Cadência: é a combinação funcional dos acordes, com sentido conclusivo ou suspensivo. Para se caracterizar uma cadência, necessita-se pelo menos dois acordes de diferentes funções.

Campo harmônico: é a relação dos acordes dentro de uma determinada tonalidade.

Cifras: são as sete primeiras letras do alfabeto, A, B, C, D, E, F, G, usadas para representar os acordes de Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si.

Compasso: é o agrupamento dos tempos das figuras ou pausas em porções iguais, constituindo unidades métricas.

Duração: é o tempo de execução de um som.

Escala: é uma série de sons ascendentes ou descendentes na qual o último será a repetição do primeiro uma oitava acima ou abaixo. A escala pode ser maior ou menor.

Graus: é a função de cada nota dentro de um escala (I tônica, II supertônica, III mediantes, V subdominante, V dominante, VI superdominante, VII sensível, VIII tônica).

Harmonia: é a combinação dos sons simultâneos; é o estudo dos acordes e seu relacionamento entre si.

Intensidade: é a propriedade do som ser fraco ou forte. Caracteriza-se pela amplitude da Vibração, por exemplo, quando tocamos uma corda com mais força, a amplitude da vibração é maior e, conseqüentemente, o volume do som também será maior.

Intervalo: é a distância entre dois sons.

Melodia: é uma sucessão de sons musicais combinados.

Modulação: mudança de uma composição de uma tonalidade para outra.

Notas musicais: são sons musicais representados graficamente.

Progressão: movimento de um acorde m relação ao seguinte.

Ritmo: é o movimento do som regulados pela sua maior ou menor duração.

Semitom: é o menor intervalo entre dois tons.

Seqüência harmônica: ver cadência.

Som: é o efeito audível produzido por movimento de corpos vibratórios.

Timbre: é a qualidade do som que nos permite reconhecer sua origem. É através dele que diferenciamos o som dos vários instrumentos.

Tom: é a altura onde se realiza a tonalidade, já que existem uma série de tons em diferentes alturas. Por exemplo: se a tônica de uma música for a nota Lá, quer dizer que a tonalidade se realiza no tom de Lá (maior ou menor); é o intervalo formado por dois semitons.

Tonalidade: é um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural

Tons vizinhos: são os dois principais acordes que acompanham a tônica de um tom. Ex: C (tônica I), vem seguida pelo G (V dominante) e F (VI subdominante). Os acordes G e o F são vizinhos próximos de C.

Tríade maior: é formada pela nota fundamental (1), pela terça maior (3M) e quinta justa (5J).

Tríades: é formada pelo agrupamento de três notas separada por intervalos de terças e pode ser maior, menor, diminuta ou aumentada.

ANEXOS

ANEXO A**Letras dos *Jingles* das campanhas de Lula**

ANEXO A – Letras dos *Jingles* das campanhas de Lula

Lula lá

1 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá (gritos)

2 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá (gritos)

3 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

4 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

5 Lula lá, brilha uma estrela

6 Lula lá, cresce a esperança

7 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

8 Lula lá, com sinceridade

9 Lula lá, com toda a certeza

10 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

11 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá

12 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lula lá

13 Lula lá, é a gente junto

14 Lula lá, brilha uma estrela

15 Sem medo de ser, sem medo de ser, sem medo de ser feliz

16 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá

17 Olê, olê, olê, olá, Lulá, Lulá lá (4x cantado e 4x gritado).

Agora é Lula

1 Agora vem!

2 Vem mudar a sua sorte

3 Nada pode ser mais forte

4 Que a vontade de mudar

5 Vem!

6 Ser feliz é seu direito

7 Só cingir dentro do peito

8 Ninguém vai te segurar

9 Vem!

10 O Brasil está unido
11 E jamais será vencido
12 Nossa estrela vai brilhar

13 Vem!
14 Que a estrela da esperança
15 Do emprego e da mudança
16 Mora do lado de cá

REFRÃO

17 Agora é Lula
18 Falta pouco quase nada
19 Nossa pátria tão amada
20 Já não quer mais esperar
21 Agora é Lula
22 Por um Brasil diferente
23 Vem entrar nessa corrente
24 Tarso aqui e Lula lá

PT Saudações

1 Surgiu
2 Uma estrela no céu
3 Iluminou
4 Na cidade e no campo
5 O caminho do trabalhador
6 Nosso lema é lutar
7 sem esmorecer
8 Hoje eu tenho a esperança
9 Na estrela do PT
10 E você?

11 Você não fez conchavo
12 Não fugiu e não se rendeu
13 Saiu e gritou bem alto e com razão
14 Chega de exploração!

REFRÃO

15 PT, PT, PT
16 O meu povo sofrido hoje espera por você
17 PT, PT, PT
18 A estela valente que agora vai vencer

Bote fé e diga Lula

- 1 Não dá pra apagar o sol
- 2 Não dá para parar o tempo
- 3 Não dá pra contar estrelas
- 4 Que brilham no firmamento

- 5 Não dá pra parar um rio
- 6 Quando ele corre pro mar
- 7 Não dá pra calar um Brasil
- 8 Quando ele quer cantar

- 9 Lula lá brilha uma estrela

- 10 Bote esta estrela no peito
- 11 Não tenha medo ou pudor
- 12 Agora eu quero você
- 13 Te ver torcendo a favor

- 14 A favor do que é direito
- 15 Da decência que restou
- 16 A favor de um povo pobre
- 17 Mas nobre trabalhador

- 18 É o desejo dessa gente
- 19 Querer um Brasil mais decente
- 20 Ter direito a esperança
- 21 E uma vida diferente

REFRÃO

- 22 É só você querer
- 23 Que amanhã assim será
- 24 Bote fé e diga Lula
- 25 Bote fé e diga Lula
- 26 Eu quero Lula

Onde o PT governa dá certo

- 1 O sonho dos homens
- 2 É acreditar
- 3 Que tudo que se faz de bom
- 4 Dura pra sempre

- 5 Tá na rua, nas esquinas, na boca do povo
- 6 Onde o PT governa dá certo
- 7 Tá na alegria de quem, já tem emprego de novo

REFRÃO

8 Onde o PT governa dá certo

9 Onde o PT governa dá certo

10 Onde o PT governa dá certo

11 Tá no sorriso das crianças

12 Nas creches nas escolas

13 Em tudo que foi feito pela educação

14 Tá na saúde que funciona

15 Quando se faz direito

16 Tá no sorriso de se ter uma casinha do seu jeito

17 Onde o PT governa dá certo

18 Onde o PT governa dá certo

19 Tá na felicidade desse povo

20 Que sabe que a vida melhorou

21 O PT é bom de governo

ANEXO B

Cd contendo os *Jingles* das campanhas de Lula em áudio