

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS**

**VOZES E CANÇÕES INFANTIS
BRASILEIRAS: emoções no tempo**

Ana Cristina Fricke Matte

**Tese de Doutorado apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, para
concorrer ao Título de Doutor, pelo curso de
Pós-Graduação em Lingüística – Área de
Semiótica e Lingüística Geral.**

Versão Revisada

São Paulo

2002

SIGLAS

α = andamento
Ç = conjunção
Ē = disjunção
A = aspectualização
CR = compensação rítmica
D^{ÁRIO} = destinatário
DI = duração intrínseca
D^{OR} = destinador
DP = desvio-padrão
E^{ÁRIO} = enunciário
E^{DOR} = enunciador
ER = estabilidade rítmica exacerbada
f = fluxo temporal profundo
f₀ = frequência zero (fundamental) do fonema
GIPC = grupo inter perceptual-center
IR = instabilidade rítmica
M = modulação tesiva do fluxo temporal profundo
ms = milissegundos
n = número do enunciado de mesmo andamento
O = objeto
O_V = O_{VALOR} = objeto-valor
PB = português do Brasil
proto-S = proto-sujeito
S = sujeito
sil/s = sílabas por segundo

tap = [r] = /r/ de cara
TE = taxa de elocução (sil/s)
VC = vogal + consoante
VCp = vogal + consoante + [p]
VCtap = vogal + consoante + tap
Vp = vogap + [p]
Vtap = vogal + tap

TE Cachinhos:

G1: até 2,9 sil/s
G2: entre 3,0 e 4,3 sil/s
G3: entre 4,4 e 5,8 sil/s
G4: entre 5,9 e 7,2 sil/s
G5: acima de 7,3 sil/s

TE O nome da fruta:

G1: velocidade normal $\Rightarrow 4 \leq TE \leq 4,9$ sil/s
G2: aceleração moderada $\Rightarrow 5 \leq TE \leq 5,9$ sil/s
G3: desaceleração moderada $\Rightarrow 3 \leq TE \leq 3,9$ sil/s
G4: desaceleração drástica $\Rightarrow 1 \leq TE \leq 2,9$ sil/s
G5: aceleração drástica $\Rightarrow 6 \leq TE \leq 9,1$ sil/s



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Serviço de Pós-Graduação

ATA DE DEFESA DE DOUTORADO

Em 01 de agosto de 2002, na Sala de Reuniões desta Faculdade, realizou-se a defesa da tese de doutorado da senhora **Ana Cristina Fricke Matte** intitulada "Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo" apresentada para obtenção do título de Doutora em Linguística: Semiótica e Linguística Geral. A comissão examinadora foi constituída pelos Professores Doutores: Waldir Bevidas, Ivã Carlos Lopes, Eleonora Cavalcante Albano, Diana Luz Pessoa de Barros e presidida pelo Professor Doutor Luiz Augusto de Moraes Tatit, Orientador da candidata. O senhor presidente, após declarada aberta a sessão, deu a palavra aos examinadores, os quais passaram a arguir a candidata. Terminadas as arguições, que se desenvolveram nos termos regimentais, a Comissão, em sessão secreta, passou aos trabalhos de julgamento, tendo-se obtido os seguintes resultados:

Prof. Dr. Waldir Bevidas	Aprovada
Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes	Aprovada
Prof.ª Dr.ª Eleonora Cavalcante Albano	Aprovada
Prof.ª Dr.ª Diana Luz Pessoa de Barros	Aprovada
Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit	Aprovada

À vista deste julgamento, a Senhora **Ana Cristina Fricke Matte** foi considerada aprovada **com distinção e louvor**, fazendo jus ao Título de Doutora em Linguística: Semiótica e Linguística Geral.

A banca manifesta-se favoravelmente a que o texto defendido seja incorporado ao banco da Biblioteca Digital da Universidade de São Paulo.

Para constar, Regina Celi Sant'Ana, Chefe Administrativa do Serviço de Pós-Graduação, redigiu a presente Ata, que vai assinada pelos Senhores Membros da Comissão Examinadora, São Paulo, em 01 de agosto de 2002.



Prof. Dr. Waldir Bevidas



Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes



Prof.ª Dr.ª Eleonora Cavalcante Albano

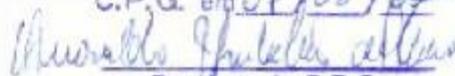


Prof.ª Dr.ª Diana Luz Pessoa de Barros



Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit
Orientador

Título homologado pela
C.P.G. em 07/08/02



Presidente da C.P.G.

Este CD acompanha a tese com trechos das canções e das histórias cujas análises aparecem no texto:

- faixa 1: PORQUE SIM NÃO É RESPOSTA – parte [A]
 - faixa 2: PORQUE SIM NÃO É RESPOSTA – parte [B]
 - faixa 3: PORQUE SIM NÃO É RESPOSTA – parte [C]
 - faixa 4: PORQUE SIM NÃO É RESPOSTA – parte [D]
 - faixa 5: PORQUE SIM NÃO É RESPOSTA – parte [E]
 - faixa 6: A FESTA DO MENINO MALUQUINHO – parte [A]
 - faixa 7: A FESTA DO MENINO MALUQUINHO – parte [B]
 - faixa 8: REGGAE DO ASSOVIO – parte [S]
 - faixa 9: REGGAE DO ASSOVIO – partes [A, A']
 - faixa 10: REGGAE DO ASSOVIO – parte [B]
 - faixa 11: REGGAE DO ASSOVIO – parte [A2]
 - faixa 12: PANELA DE PRESSÃO – partes [A1, B, A2, C, D]
 - faixa 13: O PUM DO BOCÃO – partes [B, C, refrão], 1^a letra
 - faixa 13: O PUM DO BOCÃO – partes [B, C, refrão], 1^a letra
 - faixa 14: MELÔ DA SEPARAÇÃO – parte [A1]
 - faixa 15: MELÔ DA SEPARAÇÃO – parte [B1]
 - faixa 16: VOA, VOVÔ – parte [A]
 - faixa 17: VOA, VOVÔ – parte [B]
 - faixa 18: VOA, VOVÔ – parte [C]
 - faixa 19: SHIRLEY VALÉRIA – parte [A]
 - faixa 20: SHIRLEY VALÉRIA – parte [B]
 - faixa 21: SHIRLEY VALÉRIA – parte [C]
 - faixa 22: SHIRLEY VALÉRIA – parte [D]
 - faixa 23: O NOME DA FRUTA – trechos 85a–95
 - faixa 24: CACHINHOS DE OURO – trecho 2
 - faixa 25: CACHINHOS DE OURO – trechos 7a–11b
-

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS**

**VOZES E CANÇÕES INFANTIS
BRASILEIRAS: emoções no tempo**

Ana Cristina Fricke Matte

**Tese de Doutorado apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, para
concorrer ao Título de Doutor, pelo curso de
Pós-Graduação em Lingüística – Área de
Semiótica e Lingüística Geral.**

orientador: Luiz Augusto de Moraes Tatit

São Paulo

2002

Matte, Ana Cristina Fricke

Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo / Ana Cristina Fricke Matte. – São Paulo, 2002.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2002.

Orientador: Luiz Augusto de Moraes Tatit

1. Semiótica 2. Análise dos discursos verbais e não verbais 3. Fonética - Prosódia

Este trabalho foi realizado graças a bolsa de estudos
outorgada pela FAPESP.

DEDICO ESSA TESE À MINHA FILHA TARSILA, QUE FOI GERADA AO MESMO TEMPO QUE ELA, À MINHA FILHA IÚNA, QUE ADOLESCEU COM ELA, E AO MEU MARIDO MARCELO, COMPANHEIRO INSEPARÁVEL NESSE LONGO CAMINHO DE FLORES DANINHAS E FLORES SILVESTRES. ELES ME ENSINARAM QUE O SENTIDO DAS FLORES DEPENDE DO LUGAR ... E DO TEMPO.

ANA

FAZER UM TRIBUTO A IGNÁCIO ASSIS SILVA É QUASE UM DEVER. ESSE TRABALHO NÃO TERIA SIDO POSSÍVEL SEM OS INÚMEROS DILEMAS COM QUE ELE ME PRESENTEOU. A CADA PERGUNTA MINHA ELE RESPONDE COM DUAS OUTRAS, EXTREMAMENTE PROFUNDAS E QUASE IRRECONHECIVELMENTE VINCULADAS À PERGUNTA ORIGINAL. RARÍSSIMAS VEZES OBTIVE DELE UMA SIMPLES RESPOSTA. QUASE SEMPRE FIQUEI DEVENDO AS MINHAS RESPOSTAS ÀS SUAS PERGUNTAS. E ESSE ESQUEMA RELACIONAL PRODUZIU EM MIM UM TESOURO INESTIMÁVEL, IMPOSSÍVEL DE ESGOTAR NO MEU TEMPO DE SUJEITO NESSE MUNDO. CASO EU RESOLVA MEIA DÚZIA DOS MUITOS PROBLEMAS POR ELE LEVANTADOS, TEREI FEITO MAIS DO QUE PENSO SEJA POSSÍVEL CONSEGUIR.

O TEXTO *CORPO, PAIXÃO NO PENSAMENTO DE IGNÁCIO A. SILVA* É UMA COLCHA DE RETALHOS, QUE TENHENTE COSTURAR SEM DEIXAR AS MARCAS DA AGULHA, MAS NECESSARIAMENTE E O MAIS DISCRETAMENTE POSSÍVEL IMPREGNADA DA MINHA INTERPRETAÇÃO. SÃO FRASES, IDÉIAS, PROPOSTAS, QUESTÕES, ETC. LEVANTADAS EM AULA PELO PROFESSOR IGNÁCIO, COM SEU INFINITO ENTUSIASMO E PRAZER EM FAZER SEMIÓTICA.

OBRIGADO, IGNÁCIO, PELA POSSIBILIDADE DE CONTÁGIO... E PELOS DILEMAS TAMBÉM.

ANA CRISTINA FRICKE MATTE

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Luiz Augusto de Moraes Tatit, pela orientação e pela confiança,
ao prof. Plínio Almeida Barbosa, pelas respostas e pela receptividade,
à minha mãe, Ruth Marilda Fricke, que além de minha mãe foi minha consultora em estatística,
à FAPESP, pelo apoio financeiro,
ao assessor da FAPESP, pelos pareceres construtivos,
ao prof. Ivã Carlos Lopes, pelo incentivo,
ao projeto CASA da UNESP, ao Grupo de Estudos Semióticos da USP, e àqueles todos que, de longa data, vêm
acreditando no meu modo colono de abrir picadas.

SUMÁRIO

SIGLAS	II
INTRODUÇÃO	I
DOS CONTORNOS	1
1.1. IMAGEM SEMIÓTICA.....	2
2 O CORPO, A PAIXÃO NO PENSAMENTO DE IGNÁCIO A. SILVA.....	9
PAIXÃO POR MÚSICA	27
1 BREVE INTRODUÇÃO À SEMIÓTICA	28
2 PAIXÃO POR MÚSICA	58
3 MODELOS DE PÚBLICO E CANÇÃO: ESTILOS SEMIÓTICOS.....	72
CARICATURAS DE EMOÇÃO NA FALA	115
1 FONOLOGIA ACÚSTICO-ARTICULATÓRIA: O FIM E OS MEIOS.....	119
2 PESQUISAS PILOTO: PRELIMINARES EMPÍRICAS DE TEMPO E TAP.....	136
3 O NOME DA FRUTA – O [r] COMO SEGMENTO	166
4 VOGAL A VOGAL.....	193
CONCLUSÃO	309
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	316
ÍNDICE	325
ÍNDICE DE TERMOS	328

RESUMO

Matte, A. C. F. **Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo**. 2002. 323 p. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O estudo da semiótica das paixões e da semiótica tensiva encontra-se aqui discutido nos âmbitos (i) da conceitualização da música como objeto de valor e (ii) da expressão da emoção na fala. No primeiro caso, procura-se estruturar a análise de canções e de textos sobre música segundo modelos de público que teriam uma relação passional com o objeto música. Esses modelos foram sugeridos no nível fundamental, como sistemas tensivos de valências, discutindo-se a aplicabilidade de tais sistemas na análise da paixão por música. No segundo caso, os modelos tensivos foram convertidos em funções da modulação tensiva do texto, com a proposta de esboçar graficamente as flutuações tensivas segundo a hierarquia gerativa da temporalidade também proposta nesta tese. Os esboços gráficos permitiram a análise da relação da modulação temporal profunda com os desvios da duração de segmentos e taxa de elocução em gravações de histórias infantis brasileiras, fornecendo elementos para uma definição e organização de caricaturas da emoção na fala.

Palavra-chave: Semiótica, Emoção, Fala, Prosódia, Fonética, Canção, Paixão, Tensividade.

ABSTRACT

Matte, A. C. F. **Voices and Brazilian children songs: timing emotions**. 2002. 323 p. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

The study of semiotics of passions and tensile semiotics is discussed here to make a theoretical basis to the conceptualization of music as a valued object and a basis to the expression of emotion in speech. It was tried to organize the analysis of songs and papers about music in models of publics. This organization indicates a passionate relationship with the music as an object. The models were suggested in the deep level of the text as tensile systems of valences. This work discusses the applicability of such systems in the passion for music analysis. In the emotion in speech analysis, the tensile models were converted to functions of the tensile modulation of texts. In order to plot graphics of the tensile fluctuations of the text, we use a generative hierarchy of temporality, also proposed in this thesis. These graphics permit the analysis of the relationship between the deep temporal modulation and the deviations of duration of phonetic segments and speech rate. Records of Brazilian infantile histories constitute the corpus, which give elements for the definition and organization of caricatures of emotion in speech.

KEY WORDS: Semiotics, Emotion, Speech, Prosody, Phonetics, Song, Passion, and Tensely.

INTRODUÇÃO

O projeto que impulsionou esta tese tinha três preocupações bastante distantes umas das outras: (i) a preocupação com a expressão do conteúdo temporal tensivo nas canções infantis; (ii) a preocupação com a expressão de emoções nas vozes de locutores de discos destinados às crianças e (iii) a preocupação com o delinear de uma imagem do infantil em produtos fonográficos infantis na década de 90. Cada uma delas leva a pesquisa para diferentes domínios os quais, mesmo sendo abordados com base na mesma teoria, podem facilmente escorregar para uma incompatibilidade incômoda. Nas palavras do professor Ignácio Assis Silva, eu estava em um estado de viagem com um pé em cada canoa, e, acrescento, era um viajante com ao menos três pés. Qualquer uma das três preocupações conduziria a uma interessante linha de pesquisa: porque não escolher somente uma? Escolhi duas (as duas primeiras), embora em alguns momentos a terceira ainda apareça em forma de comentários espalhados na tese. Mas ainda havia incompatibilidades a resolver.

A primeira preocupação diz respeito à modelização tensiva em textos cancionais. Conduz a uma discussão teórica da organização da temporalidade no Plano Fundamental, no qual aparecem os principais elementos da tensividade e, assim, essa linha de trabalho remete necessariamente à Semiótica Tensiva de Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, discutida em termos de aplicabilidade na Semiótica da Canção, de Luiz Tatit. A hierarquia das temporalidades, a função de relacionamento entre diferentes níveis de temporalidade no percurso gerativo do sentido, o tensivo detalhado no texto como um fluxo de maior ou menor intensidade, estas são as plataformas de busca da organização da expressão da temporalidade tensiva nas canções.

A fim de executar uma boa pesquisa nesta direção, um *corpus* de canções infantis gravado em disco e bastante diversificado seria suficiente para prover experiências de aplicabilidade cuja discussão teórica retornaria indutivamente as modificações necessárias às deduções teóricas das quais a hipótese de hierarquia temporal fora obtida. Seria possível investigar aí diferentes abordagens da questão em diferentes períodos da história da semiótica francesa, num trabalho de garimpagem bibliográfica relativamente simples.

A segunda preocupação, que confesso ser a minha preferida, diz respeito à expressão de emoções em vozes de locutores de discos infantis e, tal como a abordo, produz um estreito e fértil vínculo entre a semiótica francesa e a fonética/fonologia, em especial a prosódia. Concebendo a emoção como o limiar expressivo de um conteúdo passional, ou seja, a ponta

corporal emersa do iceberg da paixão textual, a semiótica propicia que se estude a emoção como linguagem semi-simbólica, ou seja, uma linguagem em que as estruturas do conteúdo e da expressão se refletem reciprocamente, sem que haja simultaneidade sígnica. No semi-simbolismo, não se trata de emparelhar termos, como no simbolismo, mas gradientes, processos.

O *corpus* para tal pesquisa deveria ser constituído exclusivamente por narrações de discos infantis, preferencialmente sem música de fundo ou ruídos para diminuir as interferências na análise acústica do material, que muitas vezes chegam a inutilizar vários trechos de uma gravação, quando não a gravação inteira. A presença de canções só seria permitida nos casos em que houvesse claramente a separação entre narração e canção. Esse *corpus* permitiria investigar a construção de caricaturas vocais de emoções, dado que se trata de interpretação de emoção e não de gravações de situações reais nas quais a voz expressa espontaneamente as emoções do locutor.

Contra as críticas de que tais caricaturas não correspondem à realidade e portanto não seriam pertinentes ao estudo da expressão de emoções na voz, permitam-me um breve exemplo: quando uma criança aprende o que é um cachorro (au-au), ela logo é capaz de relacionar a tal conceito inúmeros e diferentes cachorros. Isso significa que ela é capaz de abstrair características individuais dos cães e de raças do conceito que determina o uso da palavra *cachorro*. No entanto, os traços que cada criança percebe como fundamentais na constituição do conceito *cachorro* diferem de criança para criança, ocorrendo, conforme sua experiência, uma seleção e refinamento do conceito até que ele esteja adequado na grande maioria das situações. Por exemplo, uma criança facilmente poderá chamar de *cachorro* a um cavalo. Nesse momento, sabemos que para ela, o tamanho do animal, o latido e/ou o tipo de rabo ainda não fazem parte do rol de características pertinentes ao conceito *cachorro*. Nossa surpresa e negação da adequação do título au-au para o cavalo auxiliam a criança a rever suas hipóteses e refinar o conceito de cachorro, e até talvez a iniciar a definição de um novo conceito (cavalo).

Cavalo e cachorro são conceitos relativamente simples pois muito concretos. No entanto, muito cedo, antes mesmo de começar a estabelecer hipóteses para os conceitos verbais, a criança já demonstra um profundo conhecimento da linguagem da emoção na voz: ela sabe reconhecer, por exemplo, aprovação e desaprovação, susto e calma, alegria e tristeza, etc. Seria um aparato genético? Se eu acreditasse nisso, nunca usaria a expressão “linguagem da emoção na voz”: linguagem é aprendida, apesar de eu tender a concordar que

deve haver uma predisposição a tal aprendizagem. Poderia ser aventado que a criança já nasce sabendo reconhecer, por exemplo, a voz acalentadora da mãe, e se assusta com sua voz ríspida. Devo lembrar, porém, que esta criança já ouvia essa voz quando estava dentro da barriga da mãe e, naquela época, estava imersa nos sentimentos maternos, aprendendo suas tristezas e alegrias e o tom de voz de cada uma. Mesmo no caso de crianças adotadas, esse aprendizado aconteceu com outra voz, de outra pessoa, mas aconteceu. E se a criança é capaz de reconhecer tais emoções em diferentes vozes (diferentes locutores), isso corrobora a hipótese de que esta linguagem vocal da emoção seja estruturada como relação processual de gradientes de traços, ou seja, caricaturas.

Infelizmente, somos mais hábeis para diferenciar cavalos de cachorros do que, na voz que ouvimos, tristeza de cansaço, por exemplo. Inúmeras confusões desse tipo fazem parte do nosso cotidiano e por isso passamos a nomear verbalmente mesmo aquelas emoções que aprendemos antes do verbo, a fim de minimizar as confusões. Assim, parece bastante razoável que os cientistas da fala escolham os conceitos das emoções para definir suas características de expressão na voz. Este é exatamente o ponto chave do problema: se o que permite a comunicação são os traços, a diferença entre tristeza e cansaço também está nos traços, ou gradientes de traços organizados hierarquicamente. Nesse caso, tanto para o ouvinte é difícil diferenciar tristeza de cansaço quanto para o analista organizar emoções próximas e emoções distantes e a relação dos elementos da expressão que as tornam mais ou menos audíveis, especialmente se seu trabalho não abordar os traços no plano do conteúdo.

Voltando à locução de discos infantis, o que permitiria o reconhecimento de emoções na locução não-espontânea seria a habilidade do ator em exacerbar determinados traços que, naquele contexto, são cruciais para diferenciar um tom de voz de outro. As caricaturas, portanto, podem ser incompletas, mas são eficazes. O estudo dos traços diferenciais pode, portanto, iniciar nesse tipo de *corpus*, sem o menor problema.

Nesse contexto, o casamento da Prosódia com a Semiótica das Paixões torna-se interessante para ambas as áreas. Em termos de Semiótica, permite o estudo de um sistema semi-simbólico cuja enunciação tem uma importância crucial: a fala emocional. Permite o estudo da tensividade temporal profunda como um dos seus mais importantes traços constitutivos, e portanto permite experimentar com bastante profundidade a aplicabilidade dos estudos de semiótica tensiva. Em termos de prosódia, além de resultados secundários de valor para o estudo da prosódia no Português do Brasil, permite discutir a expressão de emoções na fala como fruto de uma organização categorial de elementos prosódicos, produzindo a médio

prazo material útil na área de síntese de fala e possibilitando confrontar dados e talvez esclarecer desvios que a prosódia não conseguiu explicar até agora.

Esse resumo de cada área da pesquisa aqui introduzida permite perceber que o maior problema na interseção dos temas é o *corpus* ideal para cada um. Teoricamente, todos passam pela Semiótica das Paixões e pela Semiótica Tensiva. Nesse caso, optei por tornar-me bípode (abandonada a terceira canoa), dividindo esta tese em dois capítulos. O problema do *corpus* foi parcialmente resolvido: trabalhamos com discos infantis de histórias e discos de músicas, privilegiando para as análises dos discos de história a presença do menor número de locutores em cada história.

Antecedendo o Capítulo 1, dois textos de caráter geral e introdutório são apresentados. *Imagem semiótica* discute o conceito de imagem e modelo na semiótica, buscando definir o arcabouço teórico do conceito de caricatura vocal e modelo tensivo em relação aos conceitos semióticos de enunciação e tensividade. *O corpo, a paixão no pensamento de Ignácio A. Silva* apresenta propostas do professor Ignácio, algumas inéditas e apresentadas em cursos na USP em 1998 e 1999, sobre a constituição do sujeito semiótico, o percurso gerativo da paixão, a relação da enunciação e do conceito semiótico de simulacro com a semiótica das paixões, o próprio conceito de semiótica e semiose no âmbito das ciências da linguagem e uma discussão semiótica do surrealismo. Essas propostas formam o pano de fundo dos questionamentos da presente tese e direcionaram muitas de nossas escolhas. Em função do caráter de homenagem prestada ao professor, tão cedo separado de nós, o texto procura ir além de uma introdução à tese e apresentar com o maior grau de completude possível as idéias e discussões do professor, algumas vezes mesmo extrapolando o número de questões que nos foi possível e pertinente abordar no corpo da tese. Pelo mesmo motivo, a linguagem utilizada segue um estilo diferente do restante do texto, menos formal, mais mítico.

O Capítulo 1, *Paixão por Música*, foi dedicado à modelização tensiva das canções. Discute a relação entre a Semiótica das Paixões e a Semiótica Tensiva. Além disso, a análise de textos sobre música introduz o arcabouço teórico das paixões tendo como foco a determinação de estilos semióticos em cada texto, construídos, a nosso ver, com bases na semiótica tensiva, ou seja, estilos que estariam elaborados na organização do Nível Fundamental do texto e que assim repercutiriam na organização de todos os outros níveis. Levanta-se uma hipótese de estilo semiótico tensivo fundador daquilo que comumente chamamos de estilos musicais, estilos científicos, estilos literários, estilos de pessoas. Ou seja, o “jeito” de cada pessoa não estaria restrito à sua figura processual, mas às figuras processuais

dos objetos que ela produz e/ou consome. Nesse contexto, as análises de canções infantis aparecem como reflexos de “estilos de pensar a música”. Contêm três partes: a *Introdução à semiótica* é baseada na análise de dois textos, um verbal e o outro cancional, procurando apresentar e discutir conceitos relevantes nesta tese; *Paixão por música* explora a proposta de percurso passional da semiótica das paixões tendo como objeto a música e como sujeito o consumidor e/ou o produtor de música; *Modelos de público e canção* procura ir além do proposto na parte anterior, incorporando ao percurso passional, especificamente ao estilo semiótico do momento da disposição no percurso, a proposta da semiótica tensiva para a análise de tipos de texto segundo valores e valências no nível fundamental.

O Capítulo 2, *Caricaturas de emoção na voz*, diz respeito à expressão da emoção na voz. A análise da expressão das emoções na voz seguirá de perto os estudos sobre as paixões e a tensividade, estreitando o foco da emoção como semi-simbolismo: a tensividade será abordada somente no que se refere à temporalidade profunda, discutindo-se aqui a temporalidade como formadora de estilos semióticos. Assim, o objetivo deste capítulo seria alcançar e testar uma função que relacionasse a contento os funtivos – fluxo temporal profundo, andamento fundamental, aspectualidade discursiva – a fim de possibilitar a visualização gráfica da modulação do fluxo temporal profundo cuja principal finalidade será a de possibilitar o estudo da emoção como semi-simbolismo. Ou seja, a visualização gráfica da Modulação do Fluxo Temporal Profundo, pertencente ao plano do conteúdo, será confrontada com as dinâmicas de elementos do plano da expressão, excluídos aqueles cujas variações são previstas e explicadas no próprio plano da expressão. A pesquisa explorou elementos da expressão tanto na dimensão intensa (segmentos e sílabas, ou melhor, grupo inter-perceptual-center – GIPC–) quanto na dimensão extensa (taxa de elocução – TE). Cada componente da expressão passa pela descrição de padrões prosódicos antes do estudo semiofonético que se resume na comparação entre dados da forma expressão (desvios dos padrões descritos) e da forma do conteúdo. O capítulo foi dividido em quatro partes: *Fonologia Articulatória: o fim e os meios* introduz e discute essa teoria fonético-fonológica que embasa a investigação, no plano da expressão, da emoção na voz, bem como a interface entre essa teoria e a teoria semiótica europeia; *Pesquisas Piloto* apresenta as diversas experiências epistêmicas e metodológicas que conduziram à proposta aqui defendida para o estudo da emoção na fala; *O nome da Fruta - O tap como segmento*, discute uma proposta simples de relação entre a prosódia e a emoção como sistema semi-simbólico que, a partir da discussão dos gráficos tensivos, serviu de base para a proposta final desta tese; *Vogal a vogal* apresenta e discute a fórmula de modelo temporal tensivo no sistema semi-simbólico da emoção na fala, primeiro com grupos vogal a

vogal contendo tap ([r])¹, depois contendo [p], procurando então aplicar a outro segmento a proposta aplicada ao tap.

Dentre as conclusões deste trabalho, devo ressaltar a profícua relação entre a fonologia acústico-articulatória e a semiótica francesa, no que parece ser o primeiro de muitos outros trabalhos.

¹ Trata-se do /r/ de “farol” ou “prato”, por exemplo.

DOS CONTORNOS

1.1. Imagem Semiótica

1.1.1. Imagem

Este trabalho buscou encontrar modelos: modelos de público, modelos de canto e modelos de emoções na voz, as tais caricaturas das quais falarei em breve.

5 Passei muitos anos procurando delinear a imagem da criança construída nos discos infantis de músicas e histórias. A preocupação tinha um fundo social, talvez político: os produtos culturais para crianças poderiam revelar não só qual é a imagem da criança à qual eles são dirigidos como também revelar a manipulação do conceito de criança pelos produtores de cultura, com os mais variados fins, fossem eles conscientes ou não.

10 A semiótica apresentou-se como um instrumento de análise dos produtos, justamente por sua "vocação metodológica" (expressão emprestada de Waldir Beividas, do *Inteligível ao Sensível*, p.179). Com efeito, a semiótica em meu modesto trajeto repete sua própria história: inicialmente presa ao nível narrativo e a preocupa es descritivas do tipo ou/ou, aconteceu de voltar-se sobre si mesma para entender os processos e/e que resultam de modula es já não tão discretiz veis: as paixões e, no momento seguinte, a tensividade.

Durante o mestrado foi possível trabalhar o gradual das paixões como patamares interligados por saltos: a continuidade percebida s  pôde ser incorporada aos estudos como degraus, como descontinuidade. Falei de tensões que se relacionavam aos saltos.

20 A proposta não era totalmente desprez vel: numa quantifica o arbitrária do quadrado semiótico, estipulei um momento de tensão opondo-o a um momento de relaxamento. Ao primeiro quantifiquei 4, ao segundo quantifiquei 1. Como a implica o   uma rela o de maior proximidade do que a contradi o, optei por chamar 3 o não-relaxamento, que segundo o quadrado implicaria tensão (4), enquanto a não-tensão implicaria relaxamento (1) e poderia ser quantificada 2. Esse trabalho aparece no tópico relativo   primeira pesquisa piloto, uma
25 análise do texto *Bambi*. No entanto, devo admitir que a desigualdade entre os termos do quadrado   mais forte do que meus arbitrários números fazem crer. A contradi o   um salto, a implica o   quase uma continuidade. Além disso, esses números impedem a visão da gradatividade que necessariamente aparece em textos concretos: o não-relaxamento pode estar mais ou menos próximo da tensão, e etc.

30 Meus degraus eram por demais simétricos. Tentando aplicá-los a textos, cheguei a sugerir uma fun o matemática pela qual a resultante dos funtivos permitia desenhar num

gráfico o que seria o movimento da tensividade do texto, um movimento contínuo e irregular, como a linha no gráfico. Meus resultados foram ao menos provisoriamente satisfatórios, e puderam servir de referência a uma análise acústica da expressão vocal de textos verbais gravados em disco, que faz parte dessa tese, no tópico referente à pesquisa piloto com o texto de *O nome da Fruta*.

A tensividade analisada estava diretamente ligada à aspectualização discursiva. Isso porque, pretendendo esboçar a imagem da criança, focalizei seu movimento no tempo (aceleração/desaceleração) e no espaço (contínuo/descontínuo). Era uma imagem adverbial.

O que seria “imagem”? Qual é o lugar que a semiótica destina à imagem do leitor/ouvinte/público contida no texto?

É o lugar do enunciatário.

Isso muda a perspectiva analítica, ao mesmo tempo em que reforça parcialmente o tipo de análise que estava sendo realizada. Quero dizer, eu estava procurando os traços da tal imagem em elementos narrativos e discursivos, por exemplo vinculando as características dos protagonistas da história a essa desejada imagem de criança. Mas como essa imagem parecia estar mais no plano da imanência do que da manifestação, acabei por privilegiar elementos tais como a tensividade expressa em aspectualizações discursivas, que por isso mesmo chamei de aspectualizações do nível profundo, fazendo diminuir a importância da maior ou menor passividade do protagonista, por exemplo. Estando, porém, a imagem da criança situada no plano da enunciação, torna-se necessário discutir esse campo vago e misterioso a que a semiótica chama *enunciatário*, um ser que só existe no texto mas cuja identidade determina a apreensão ou não do significado proposto por um *enunciador* também contido no mesmo texto.

Em outras palavras, a criança que ouve o disco encontra no texto sonoro um lugar de identificação, um lugar onde ela pode saber se o texto foi ou não produzido para ela, muito embora esse lugar (o enunciatário) tenha sido criado antes mesmo da gravação do disco. O fazer interpretativo da criança, que ao aceitar essa identificação está fechando um contrato não com o produtor do disco, mas com o enunciador que existe dentro do texto ouvido, está além do conceito de modelo que eu procuro traçar nesse trabalho.

1.1 Enunciação

A imagem da criança, sendo um enunciatário ($E^{\text{ÁRIO}}$), é criação de um enunciador (E^{DOR}), é um *eu* cuja existência manifesta só existe com o fechamento do contrato pela criança, e cuja existência imanente, parece-me, é um problema de precondição do sentido. Sua dinâmica temporal/espacial é o que definiria o tipo, o modelo, o modo de presença evocado pela enunciação na manipulação indispensável ao fazer comunicativo.

A semiótica das paixões sugere um estudo do percurso gerativo desde a produção propriamente dita, no instante talvez imediatamente posterior à concretude do emissor da mensagem, se é que posso usar tal denominação, até o consumo, a recepção, ou mais exatamente o momento imediatamente anterior à concretude do receptor da mensagem, mantendo-se a mesma suspeita de ressalva denominativa. Iniciei o trabalho de busca da imagem (de criança, do músico, da própria música como objeto, do “dono da voz”) com essa proposta do *Semiótica das Paixões*².

Agora é momento de questionar, de saber exatamente qual é o lugar da análise, qual é o lugar da imagem, o que é essa imagem e qual sua relação com o texto propriamente dito. É preciso saber quais são os fluídos, odores, perfumes³ que transitam de um extremo a outro do vetor comunicativo para criar esse espaço ou melhor, esse modo de presença espacio-temporal que circula e afeta o plano da enunciação.

Sendo o enunciatário{ XE "enunciatário" } uma parte do texto, sua presença e imagem são definidos no texto, no mesmo percurso gerativo que engendra esse mesmo texto. O $E^{\text{ÁRIO}}$ não tem plano da expressão outro que o próprio plano da expressão do texto, e assim também com o seu conteúdo. No entanto, o texto não figurativiza o $E^{\text{ÁRIO}}$, somente deixa escapar na sua construção os traços que o denunciam.

Tudo isso pode ser também dito sobre o enunciador{ XE "enunciador" }. A figura $E^{\text{DOR}}/E^{\text{ÁRIO}}$ é muitas vezes percebida como duas faces da mesma moeda, na qual a face do E^{DOR} é sempre mais explícita. O texto sempre flutua sobre uma dicotomia de base, uma estrutura polêmica na qual o $E^{\text{ÁRIO}}$ decide a valorização positiva e negativa dos extremos. Essa decisão faz parte dos traços que o denunciam, mostrando o quadro de valores no qual ele está inserido. As decisões que denunciam o $E^{\text{ÁRIO}}$ são mais tênues, pois dispersas na escolha da argumentação do E^{DOR} . O $E^{\text{ÁRIO}}$ { XE "enunciatário" } vai ser definido pela afinidade ou

² Cf. Greimas, & Fontanille, 1993, p. 155.

³ Cf. Oliveira & Landowski, 1995, p. 134.

discrepância em relação ao quadro de valores do enunciador que assim acaba por fornecer pistas de quem é o enunciatário.

Em outras palavras, a instância da enunciação é aqui tratada como uma instância interna ao discurso mas independente. Ela também seria constituída pelos três níveis do percurso gerativo do sentido, tal como o texto, mas como ela é sempre pressuposta, suas marcas apareceriam nos níveis fundamental, narrativo e discursivo do próprio texto. Essa postura permite uma passagem suave da análise do texto para o macro-texto_{MUNDO_NATURAL}, além de permitir uma investigação intertextual bastante completa. A relação entre enunciador e enunciatário constitui, nesse caso, um texto particular, pressuposto e por isso facilmente confundível com a relação entre as figuras do macro-texto_{MUNDO_NATURAL} identificadas com eles.

Essa confusão é solucionada pela semiótica com uma estratégia epistemológica, a qual talvez seja uma das mais brilhantes conclusões da semiótica francesa: tendo em vista que qualquer referente { XE "referente" } chega até nós por meio da linguagem, a maneira como percebemos o mundo é também ela estruturada languageiramente⁴, ou melhor, o mundo que percebemos é um objeto languageiro porque transpassado pela linguagem. Isso, a nosso ver, implica que o estudo da enunciação vai descreve-la também como estudo da linguagem, utilizando as mesmas hierarquias e modelos para analisar cada caso particular.

OBSERVAÇÃO: Um texto é um objeto com começo, meio e fim. A análise da enunciação torna-se bastante polêmica nos casos em que o texto é um recorte de uma conversa ao vivo. Evidentemente uma análise deve proceder ao recorte e com isso determinar esses limites do texto. Mas se vemos o mundo por meio da linguagem, quando estamos conversando estamos estruturando esse diálogo segundo as mesmas leis e regras que regem a enunciação num texto escrito ou gravado.

Como, então, interagem os actantes desse diálogo, actantes que se confundem com o enunciador e o enunciatário? A presença física e a efemeridade do discurso impedem que aquele texto tenha outros figurantes para tais posições, o que explica essa espécie de fusão. Levanto a hipótese segundo a qual é justamente essa confusão, que quase funde a enunciação com o ato de fala, a grande responsável pela possibilidade de interação.

Não se pode falar em efetiva fusão pois cada figura do discurso-diálogo cumpre, ao mesmo tempo, a função de E^{DOR} e E^{ÁRIO}, um em relação ao outro. Minha hipótese é de que a coerência do diálogo depende da existência para cada E^{DOR}/E^{ÁRIO} de um simulacro do texto que está sendo processado, bem como simulacros do enunciador e do enunciatário, ou seja, a imagem que cada um faz de si e do outro.

Num texto escrito, por exemplo um livro de literatura, o leitor também trabalha com esse simulacro do texto completo desde que pega o livro para ler. À medida que vai lendo, esse simulacro vai sendo atualizado pelas informações do texto, mas ele possui uma informação

⁴ Languageiro vs. lingüístico = linguagem vs. língua. Sugestão do professor Ignácio Assis Silva.

5 minimamente confiável sobre a posição de sua leitura, o que não ocorre em um diálogo informal ao vivo. Nenhum dos dois enunciadores/enunciatários sabe com certeza nem os rumos do diálogo (o que também é pouco previsível num livro) nem sua duração (ao contrário do livro). A parte do simulacro de texto relativa à sua duração está sendo processada à medida em que o texto é construído, e cada enunciador/enunciatário o faz de maneira independente.

10 Essa independência e esse processamento simultâneo são, a meu ver, as chaves para uma boa análise de um diálogo informal, de um texto ao vivo. Elas possibilitariam estudar o fenômeno da expressão da emoção na voz, por exemplo, sem esbarrar em qualquer barreira metodológica. Esta hipótese aparece em forma de comentário porque não diz respeito a um problema com o *corpus*, formado por gravações de discos infantis.

1.2 Modelos e Estilos Semióticos

15 O foco desse trabalho, portanto, é o plano da enunciação, tratado como uma instância pressuposta pelo texto mas independente dele, funcionando como um texto pressuposto sobre a relação enunciador/enunciatário. A interação entre os níveis do conteúdo propicia o desvelamento das marcas da enunciação, segundo Fiorin um problema cujo palco é o nível discursivo⁵. No entanto, a busca de modelos, de padrões, dirigida pela semiótica das paixões, conduziu-me às profundezas do discurso: o nível fundamental{ XE "nível fundamental" }. A propriedade desse nível segundo a qual cada texto tem um modelo basal abstrato – o 20 quadrado semiótico, por exemplo – e que fundamenta o texto como um todo possibilita a busca de um estilo semiótico do texto que possa ser diretamente confrontado a outros textos, sejam eles quais forem, inclusive permitindo confrontar textos de linguagens diferentes.

25 Sistemas semi-simbólicos como a expressão da emoção na voz também podem ser determinados por um estilo semiótico e assim tornar-se passíveis de comparação. No entanto, como a expressão da voz é um problema de extensidades e intensidades, a melhor solução para a determinação do estilo semiótico não é o quadrado semiótico, mesmo sobredeterminado pela timização dos termos contrários, mas um modelo tensivo que 30 contraponha a valência intensa à valência extensa em termos de sua correlação. Quero dizer, os quatro pontos do quadrado semiótico são insuficientes para mostrar relações entre extensidade e intensidade, o que nos levou a adotar como modelo os gráficos de Zilberberg e Fontanille⁶.

No entanto, trabalhar com um estilo semiótico erigido no nível fundamental implica em obter uma solução para o texto como um todo, fugindo às flutuações que ocorrem passo a passo nos níveis narrativo e discursivo, mais superficiais e mais concretas do que o nível

⁵ Cf. Fiorin, 1996, pp. 31-41.

⁶ Cf. Fontanille & Zilberberg, 2001. Principalmente o tópico Valência.

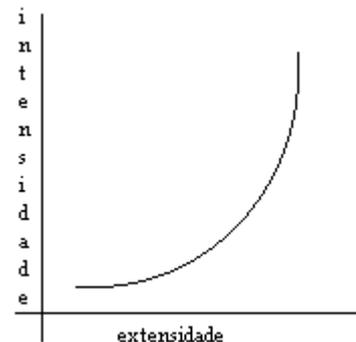
fundamental. O texto possui uma flutuação tensiva determinada pelo modelo tensivo do nível fundamental e especificada pelos outros níveis, em especial o nível discursivo por ser o mais superficial e concreto de todos.

5 Concebendo-se o nível discursivo como um reflexo dos níveis mais profundos, como a superfície de um lago cujas cores refletem o que se passa no interior, podemos, no caminho inverso, determinar diferentes aspectos dos níveis narrativo e fundamental por meio da análise das flutuações do discursivo.

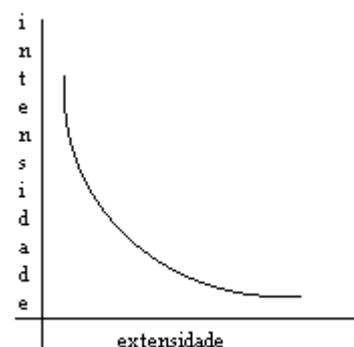
10 Voltamos então à concepção de imagem como o conjunto adverbial ou aspectual do texto. Se esse conjunto, que aparece no nível discursivo, reflete o plano fundamental em cada momento do texto, é possível por meio da análise aspectual determinar as flutuações tensivas do texto as quais são regidas pelo modelo tensivo do nível fundamental.

Traduzindo: o modelo tensivo{ XE "modelo tensivo" } é um gráfico que relaciona extensidade a intensidade:

15 de maneira conversiva, em que mais é sempre mais e menos é sempre menos:



20 ou de maneira inversiva, em que menos é sempre mais e mais é sempre menos:



25

As flutuações do texto serão o posicionamento da relação intenso/extenso num dos pontos da linha do gráfico acima que corresponde ao modelo tensivo daquele texto.

Portanto, a linha tensiva do texto{ XE "linha tensiva do texto" } não é um dos gráficos acima, mas uma linha irregular que corresponde à variação tensiva detectada na

aspectualização do texto e transformada em pontos que refletem o modelo tensivo do texto. Essa linha não é o modelo tensivo, é a flutuação tensiva do texto e pode servir às mais variadas necessidades analíticas, em especial nos casos em que se trabalha com sistemas semi-simbólicos como a fala ou o canto. Por sua vez, os modelos tensivos têm uma importante
5 função em trabalhos de confrontação entre textos diferentes, fornecendo modelos de textos num nível muito abstrato. Nosso trabalho vai iniciar testando essa segunda aplicabilidade do modelo em termos de textos que falam de música e também canções. A segunda parte do trabalho será dedicada à análise da linha tensiva dos textos no desvelamento do sistema semi-simbólico da expressão de emoções na fala.

10 Antes disso, introduziremos o universo semiótico passional no qual inscrevemos nossos questionamentos relativos à aplicabilidade dos modelos semióticos das paixões e da tensividade.

2 O corpo, a paixão no pensamento de Ignácio A. Silva

O texto que se segue é um apanhado de questões e idéias do professor Ignácio Assis Silva em cursos ministrados em 1998 e 1999. Questões e problemas levantados pelo professor formam o pano de fundo no qual se desenvolveu esse trabalho de tese. A discussão das hipóteses formuladas para resolver problemas com o *corpus* e com as análises foram, em virtude desse contato profícuo com o professor, remetidas para o contexto epistemológico da teoria semiótica.

Esta tese é uma homenagem a ele, uma busca de respostas que muitas vezes conduziram o trabalho por trilhas sequer aventadas pelo professor. Humildemente, espero ter conseguido atinar seus propósitos e apresento neste tópico as questões e problemas que, de maneira direta ou indireta, influenciaram as decisões teóricas tomadas nesta tese.

2.1 *Corpo e Paixão: a gênese do sujeito*

Apesar de usar a palavra corpo, a semiótica vai falar de corporalidade, simulacro de corpo. A corporalidade{ XE "corporalidade" } é a abstração do corpo e o caminho em direção ao corpo. Ela só estará presente na semiótica a partir da segunda metade da década de 70. Só então a aridez da sintaxe começou a ser sensibilizada pelo corpo e pela tensividade.

A semiótica é uma semiótica do discreto, mas sobredeterminada pela continuidade, cujo avatar mais alto é a tensividade, a qual aflorou com as paixões. Articular é reduzir a continuidade a entidades discretas, reduzir um todo a pequeninos membros e, no percurso gerativo do sentido, é o processo que vai do abstrato invariável do profundo ao concreto variável da superfície.

Essa semiótica separa metodologicamente o sujeito (S) de estado, que é o sujeito numa relação conjunta com o objeto (O), do sujeito do fazer, o sujeito modalizado que promove transformações de estado. Assim, podemos perguntar: como um sujeito de estado passa a ser sujeito do fazer? A situação conjunta é prévia a qualquer ação. Nós lemos nossos atos em função das grades culturais conotativas que são de natureza sociosemiótica. A conjunção ou a disjunção serão determinadas por esse contexto sócio-semiótico e sua determinação é o primeiro passo na geração de um sujeito do fazer: ela engendra na situação conjunta a modalização do sujeito com o /querer/ ou o /dever/, depois com o /poder/ e finalmente com o /saber/. Mas acima de tudo, é preciso /crer/: crer é uma competência cognitiva, conhecer, ao mesmo tempo em que é uma competência intersubjetiva: confiar.

O /crer/ permite a instauração do S como sujeito do fazer bem como instaura sua capacidade de atuar inter-sujeitos: a aceitação ou recusa da manipulação não se faz sem pena, dor ou solavanco. O sujeito modalizado pelo /querer-fazer/ ou /dever-fazer/, /poder-fazer/ e /saber-fazer/ é ainda um S que *pode não fazer*. Mas na medida em que aumenta a carga modal do sujeito de um original estado passionalmente neutro, aumenta sua carga passional, conduzindo-o a um estado inquieto de paixão no qual é obrigado a agir para não perecer.

Esse é o sujeito semiótico: o outro, o sujeito da situação conjunta indefinida (S—O), não tem existência semiótica. Teria uma existência fenomenológica no sentido da fenomenologia de Husserl, mas não uma existência semiótica, nem linguageira ou discursiva.

Voltando-se o olhar para os percursos evolutivos da semiótica, temos que o sujeito estrutural era estático, estável e incapaz de dar conta da vida social, psíquica, emocional e processual do sujeito, pois essa não era sua preocupação na época, anos 70 e início dos 80. A partir do estudo das paixões, a relação não mais será apreendida como relação em si, mas como ponto de chegada e partida do processo, trazendo à tona as lacunas que o sujeito narrativo fora incapaz de preencher. Na busca de respostas, a semiótica não mais trabalhará com a estabilidade, a qual será vista como um efeito de sentido necessário para captar os fenômenos, mas com a instabilidade, os processos que desestabilizam a estrutura. Por isso surgiu a necessidade de descer às estruturas profundas do texto, não para se perder nas profundezas, mas para voltar à superfície reconstruindo seu caminho. Mesmo a busca de respostas no plano da enunciação, ou seja, a saída pelo enunciatário ganha se corresponder a uma descida à fidúcia no nível profundo.

Há dois estados patêmicos que explicam o “existir alguém semioticamente”: a espera e a nostalgia. Trata-se de uma tensão entre a prospectividade e a retrospectividade. Ao mesmo tempo, uma tensão em cujos extremos periga a perda do sentido: de um lado, o zero da significação, para o qual tende a deficiência modal, de outro, o tudo da significação, para qual tende o excesso modal.

OBSERVAÇÃO: Em outra dimensão analítica, nesses mesmos eixos dicotômicos apoia-se a estética. Segundo Greimas, o estético existe como espera e nostalgia⁷. Nós sentimos e esse sentir é lido numa tensão que se abre ora para o futuro (espera, expectativa), ora para o passado (nostalgia, saudade). Esses são os pólos do eixo que suporta o estético, o qual traz para as vivências (eu-aqui-agora) as pré-vivências e as futuras vivências⁸.

O sujeito que espera é um sujeito *inquieto*, sobretudo por /crer/ em outro sujeito – fidúcia –. Quando o sujeito da espera começa a questionar os valores do O_{VALOR}, se instaura o desespero, provocando danos ao S, o qual começa a perecer. Em oposição ao desespero há o

⁷ Tasca & Zilberberg, 1988.

despojamento de paixão, que é um programa narrativo. O indiferente é o fruto desse percurso de desapixonamento.

Cabe, portanto, voltar à definição da própria semiótica{ XE "semiótica" }: essa ciência não se interessa imediatamente pelos objetos semióticos, mas pelos processos que os engendram, estruturam e produzem: não o signo, não o objeto, não o sistema, não a estrutura, mas a semiose e a significação. A semiótica peirciana é uma semiótica da produção sígnica (signi-ficação) e a greimasiana é uma semiótica da produção de sentido (semiose, significação); as duas estão divorciadas, mas com alguns pontos de convergência no nível profundo.

Segundo Hjelmslev, nada de bom se pode fazer em ciência da linguagem se não se vai aquém do signo. O sistema corresponde ao sedimentado, cristalizado (tal como os sistemas de signos de Peirce): é preciso ir além do sistema, ir ao processo languageiro da significação.

O objeto da semiótica{ XE "objeto da semiótica" } é o texto. É no texto que o signo ganha existência e sentido. Ir aquém do signo é mergulhar no infra-sígnico, o que diz respeito a uma ciência da construção, tal como a semiótica greimasiana. Para ela, a paixão como uma configuração de modalizações aspectualizadas correspondeu a uma semiótica da modalização na qual se estudaram os efeitos de sentido das paixões e os arranjos modais que os estruturam (anos 1978 a 1979): agora é preciso perceber o processo discursivo que produz tais efeitos.

O semi-símbolo⁹ é um modo de trabalhar as paixões, pois trata do processo de transformação do símbolo (da ordem do lógico) em semi-símbolo (da ordem do mítico). A patemização é inaugurada pela ruptura da quietude regida pelas leis da necessidade: na via contrária, a desconstrução do corpo desconstrói o sujeito.

Segundo Lacan, a mãe de todas as paixões é a curiosidade. No brincar, a criança percebe-se e percebe o outro. A dimensão lúdica do jogo em direção ao meta-brincar permite a percepção de vários fazeres, numa dimensão lingüística. Primeiro, capta-se o sujeito via corpo e, a seguir, sensibiliza-se nessa relação (timia). Sobre esses dois patamares é que se instaura a meta-leitura que vai inspirar a experiência patêmica. Antes da linguagem, porém, o desejo não é senão necessidade. Então, o homem sujeito à linguagem já é S.

Isso resume a transformação do filhote de homem em proto-sujeito (proto-S), sem forma ou sentido, e deste, em sujeito. Nossos estados patêmicos estão sustentados por essa tensão

⁸ Silva, 1996, p.17.

⁹ Semi-símbolo é tomado no sentido mítico a ele conferido por I. A. Silva, diferentemente do sentido do semi-simbolismo que se refere a um sistema languageiro.

entre voltar a proto-S{ XE "proto-S" } ou passar a S. Nós vivemos esta tensão, apesar de ser muito difícil nos manter como tal, ou seja, como narcisos secundários. Nosso estado de Narciso secundário nos permite ser narcisos sem criar grandes problemas para a sociedade ou para nós mesmos. Nesse estado, o Narciso está “estirado” por duas grandes tendências:

- 5 • atingir o outro para tentar atingir a si mesmo (uma auto-agressividade que pode levar à extinção)
- atingir o outro para atingir o “miolo do eu” que está incrustado no outro e me sustenta (necessidade do espelho). Precisamos do espelho para constituirmo-nos.

10 Tornando-se periclitante essa relação, tendemos a regredir ao estado de proto-S – para elucidar: o sonho de voltar ao ventre materno, por exemplo, seria ainda um estado anterior ao de proto-S; proto-S seria a criança enquanto filhote de homem–. Quantas vezes, por outro lado, não sonhamos em mergulhar de cabeça no objeto, pouco importa o que aconteça? Ambas as opções são saídas catastróficas para a oscilação do S no estado de Narciso secundário.

15 O espelho não é o outro, é o Outro (o simbólico, a lei, a linguagem), o espelho não se destrói. Diante do espelho trincado pelo pedrisco social do Outro é o sujeito que se estilhaça, tem uma visão fragmentada do “real” e do social. O estado passional do sujeito é regido pela relação eu-social, mas com o representante do espelho: o Outro¹⁰. Para o sujeito, portanto, a palavra da sociedade é a salvação. Quando a relação do sujeito com essa palavra se embaralha, balança o estado de S.

20 Mas, então, o que é um sujeito semiótico{ XE "sujeito semiótico" }? É alguém que tem uma relação de conjunção com o objeto-valor: o ideal é que se tratasse de uma relação estável, mas se trata de uma relação juntiva instável por estar o O_{VALOR} também em relação constante com o outro e o Outro.

25 A aquiescência do Narciso primário é um sonho. A criança não sente a distinção (disjunção) com o proto-objeto por excelência (a mãe)¹¹. A linguagem e o simbólico instauram o corte, a subjectogênese, a antropogênese. A relação de necessidade não é sentida pelo filhote de homem como uma relação de necessidade, mas lida regendo a própria relação, ou seja, os processos entre os objetos da natureza. Ela é lida por alguém de fora e colocada por esse alguém dentro do objeto lido. Assim, tal leitura torna a relação a-erotizada em uma relação 30 toscamente erotizada. A primeira veste com que o homem se veste é o *corpo* do homem.

¹⁰ Silva, 1995, p.178.

¹¹ Cf. Silva, 1995, p.186.

5 Vislumbra-se, então, a tensão entre a semente da inquietude e a nostalgia da quietude. A inquietação que a sociedade implanta no sujeito faz tender a um estado mais penoso que o do proto-sujeito original, pois esse estado original é um estado de exultação e, quando a sociedade via sistemas ideológicos vai retomando os valores adquiridos pelo sujeito, não o devolve ao estado de filhote de homem.

10 Por outro lado, pode-se morrer semioticamente, morrer antes de morrer, uma morte psicossemiótica, sociosemiótica. Quando tudo que nos constitui como sujeito vira memória, ou seja, quando o sujeito ao invés de viver uma relação de transitividade via objeto, passa a viver uma relação de si consigo mesmo, tendo fora dele um mundo que lhe dá as costas, este sujeito está num estado passional extremamente exacerbado de depauperamento (des-posseção) modal, a um passo de desintegrar-se como sujeito e, assim, como homem. Essa ação simbólica da sociedade via linguagem vai matando o sujeito antes da morte física. Ela não corresponde à regressão semiótica do sujeito em direção à sua gênese, o sujeito elementar ou sujeito da tensividade ou sujeito zilberberguiano.

15 A função fundadora é a função fática, uma das funções da linguagem: "eu existo". Ela, a função fática, institui o laço fundador da constituição do sujeito. O sorriso é o primeiro contato fático entre sujeitos e a marca mínima da fidúcia. A negação da função fática é uma das características da nossa sociedade. O medo faz com que os sujeitos neguem a relação intersubjetiva, mas a semiótica das paixões vive-se a todo momento, faz parte da nossa
20 constituição e da nossa existência como sujeitos.

2.2 O percurso gerativo da paixão

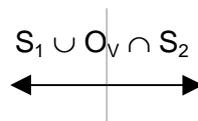
25 O percurso gerativo do sentido{ XE "percurso gerativo do sentido" } é o miolo da teoria semiótica de inspiração greimasiana. Trata-se do trajeto entre o nível profundo e abstrato da linguagem, o nível fundamental, e o nível mais superficial e concreto, o Nível discursivo, passando pelo nível intermediário narrativo, ou actancial. O patamar a partir do qual se sobe ou desce nos níveis do percurso gerativo é o nível actancial, da sintaxe narrativa. A função primordial desse nível é a relação entre o funtivo narrativo 1 (sujeito) e o funtivo narrativo 2 (objeto), investindo-se neste último o Valor. Daí a relação intersubjetiva, sempre mediada pelo objeto:

30 $S_1 — O_V — S_2$ (S_1 = sujeito, O_V = objeto-valor, S_2 = anti-sujeito e $—$ = relação juntiva)

A construção do sujeito é um problema de nível fundamental. Greimas, no entanto, trabalha a cólera num outro nível de abstração, o nível actancial. O pivô seria a relação fiduciária, a qual resulta de duas relações: a juntiva e a modal. A relação juntiva de conjunção

ou disjunção do sujeito sobredeterminada modalmente transforma a relação juntiva em relação fiduciária. Esse é o primeiro passo para o engendramento da paixão.

Para pensar a subjetividade na relação $S — O$, é preciso pensar nos valores investidos, permitindo através do O_V pensar a relação intersubjetiva. Para o sujeito, assumir um valor é assumir a consciência de sua perda. Se S_1 /quer/ O_V é porque está em disjunção com ele ($S_1 \cup O_V$); sendo assim, S_1 supõe o O_V em conjunção com S_2 ($S_2 \cap O_V$). É o estatuto ambivalente do objeto que assenta nessa tensão juntiva:



A tensão é uma junção que perdura gerando o estado tensivo do sujeito. Ao contrário do *prazer*, que é inclinação/aversão moderados, a *paixão* é imoderada, inclinação/aversão imoderados, pois a paixão é marcada pelo excesso. Na concepção de paixão, um dos pontos nevrálgicos é a noção de limite, limiar: ultrapassagem, excesso, falta, deficiência. Isso introduz a problemática da aspectualização.

A aspectualização{ XE "aspectualização" } em semiótica não é um conceito primitivo, a partir do qual se explica algo, pois pressupõe o conceito de observação. A essa instância de observação a semiótica chama de sujeito observador. Ele só pode ser apreendido em ação, na enunciação. O sujeito observador em primeiro lugar diz respeito a um observador instalado no discurso, sendo um simulacro criado pela enunciação, e funciona como baliza para o leitor enunciatário. Em segundo lugar, refere-se ao observador social, responsável pela moralização.

Todo texto tem uma tensão aspectualizante e assim, os conflitos modais são aspectualizados. Cada conjunto de sistemas semióticos que moldam uma cultura nos diz como apaixonar-se. Esse é o campo de ação do observador social.

Por exemplo, na relação do prazer com a paixão, entra tanto o observador que chamarei aspectual propriamente dito quanto o observador social. O segundo pode determinar que o prazer é eufórico, sendo a euforia, nesse caso, a conformidade do corpo com o seu meio ambiente. Caso o prazer ultrapasse certo limite, definido culturalmente – papel do observador social –, torna-se paixão, introduzindo disforia no prazer. Assim, a paixão será eufórica mas disfórica. Nesse ponto entra a questão da *dosagem*, da alçada do observador aspectual.

O andamento (aspectualização) de uma relação passional entre sujeito e objeto vai definir um estado mais ou menos patêmico. A paixão será definida sobretudo pela tensividade entre esses pólos categoriais. É o conflito modal que será lido e sensibilizado em maior ou menor grau. Essa sensibilização será pensada em termos quantitativos, pela aspectualização.

Por exemplo, há um núcleo sêmico entre fúria, ira e cólera que vai ser mais ou menos investido semicamente, fornecendo as configurações modais por meio da aspectualização.

Uma estrutura modal em si não é sensível: é a aspectualização que a torna sensível. Aí reside a diferença entre a semiótica das paixões pré e pós *De l'imperfection*¹². A semiótica de hoje investe na leitura da sensibilização dos conflitos passionais: a paixão é pensada não em abstrato (paixões de dicionário ou de "papel"), mas no texto.

Uma dada paixão{ XE "paixão" } pode ser simples (como o desejo) ou complexa (como o ciúme). A paixão complexa é feita de várias configurações passionais. A fim de analisá-las, a semiótica parte das configurações modais (nível narrativo), não se prendendo às configurações discursivas lexemáticas (nível discursivo).

A origem das paixões, portanto, resume-se na opinião – /crer/ – de que um grande bem ou um grande mal – leitura tímica, euforia/disforia – estão encerrados num objeto que, por isso mesmo, excita a paixão. A leitura tímica do O é o primeiro valor nele investido. Em outras palavras, o primeiro valor investido no objeto é a timia e essa sensibilização está assentada num /crer/: a opinião. Esse /crer/ tímico é a fidúcia – confiar ou desconfiar: polêmica elementar–

Para os enciclopedistas, quem excita a paixão é o O, não outro S. Mas a sedução é a prática por excelência de manipulação que leva à paixão. Quem me levou a /crer/ na timia (nos valores inscritos no objeto)? Outro sujeito, em especial um sujeito social.

De um lado, o homem são (S_{SÃO}): /poder querer fazer/. De outro, o homem apaixonado (S_{APAIXONADO}), que não pode mais querer fazer. Ele é doente do corpo e da alma, sacudido pelo bem/mal que crê definir o objeto. Esse sujeito apaixonado não modera mais sua opinião: crê que o objeto é inteiramente digno de sua atenção, ou seja, o /não-poder querer/ é marcado pela fixação do sujeito no objeto. No caso de Narciso, ele morre porque se desgruda do objeto e também porque exacerba essa mesma "grudação". Enquanto o S_{SÃO} vive um equilíbrio entre o /crer/ e o /saber/, o S_{APAIXONADO} exacerba o /crer/ em detrimento do /saber/. Mas a hipertrofia do /crer/ destrói o próprio /crer/.

O desespero, por exemplo, surge do vislumbre crítico do valor, do conflito entre a adesão fútil e a fidelidade. A futilidade é a falta de crítica, reificação do objeto, /crer/; a fidelidade é a ruptura crítica, o despertar do /saber ser/. A questão aderir ou não aderir sob a égide do /saber ser/ é que vai levar ao desespero. Trata-se da adesão do sujeito não ao valor,

¹² Greimas, 1987.

mas à crítica ao lugar de investimento do valor. Ele adere não ao valor investido (O_{V-REI}) mas ao ícone da realeza.

Essa é uma força altamente positiva na construção do sujeito. O desespero é uma paixão em que a realização do sujeito não acontece: tudo gira em torno da virtualização /querer fazer/ e da atualização /poder e saber fazer/. Portanto, o desespero resulta do bloqueio na atualização que impede a realização. O caráter não-terminativo da atualização é um problema muito interessante no desespero e conduz à exploração do nível profundo.

A semiótica é gerativa e transformacional. Portanto, no nível fundamental, o que importa é o percurso, não o quadrado semiótico. O quadrado só serve como sistematização e a sistematização é a parada no processo. A semiótica trabalha no sentido de encontrar a matriz sintática da paixão, a partir da qual a discursivização, ou seja, a prática enunciativa vai selecionar percursos e criar efeitos de sentido passionais.

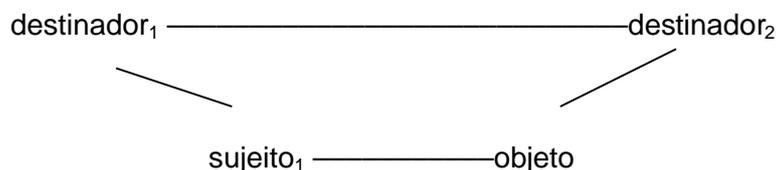
Um mecanismo básico da linguagem é avançar e recuperar o já dito, expansão projetiva e retroativa. Assim, a partir do estatuto modal da relação S–O (modalidades dominantes e conflitantes), deve-se verificar se a relação aumenta ou diminui o /ser/ de S_1 . Caso diminua, a tendência de S_2 a exacerbar seu caráter de simulacro conduzirá a um estado de simbiose, adesão ou aderência.

Para passar de sujeito de estado a sujeito de fazer é fundamental que ele se apaixone, sofra um desnivelamento modal que provoque um desnivelamento passional. Portanto, as paixões dão as condições da narratividade.

O sujeito observador{ XE "sujeito observador" } é o sujeito delegado pela praxis enunciativa no enunciado para simular neste a presença da comunidade. Um texto não narra só a paixão, mas também o modo como uma comunidade se apaixona. Assim, apaixonar-se é, sobretudo, uma questão social.

2.3 Paixão: enunciação e Simulacros

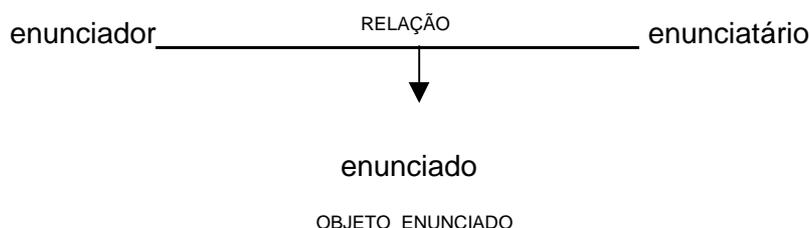
Há duas dimensões a considerar em termos actanciais:



A dimensão do destinador{ XE "dimensão do destinador" } é a dimensão em que ocorrem a manipulação (D_1) e a sanção (D_2). S_1 é o sujeito operador, o verdadeiro sujeito

semiótico, o sujeito do fazer. A dimensão de sujeito e objeto é a dimensão da ação{ XE "dimensão da ação" }. A enunciação reproduz num plano mais alto a dimensão do destinador, plano no qual D₁ é o enunciador e D₂ o enunciatário.

5 Segundo a semiótica, esse plano mais alto ainda está contido no texto. No entanto, o fazer discursivo, ou seja, a enunciação não é visível, mas rastreável. Esquemáticamente temos



10

Sendo esquema, não é praxis enunciativa. O enunciado *discurso* é um espetáculo em que o S1, *enunciador*, é aquele que faz ver, que oferece e produz condições de visibilidade de suas próprias motivações estratégicas; o O, *objeto enunciado*, é o próprio espetáculo, uma imagem de si mesmo, o verdadeiro objeto da comunicação; e finalmente o S2, *enunciatário*, é aquele que vê, mais do que um receptor, é um captador da imagem.

15

Mais do que narrar peripécias que se conflitam, o discurso constrói um espaço cognitivo que funciona como campo de manobra regido pela tensão /fazer crer/saber/ vs. /saber ser/crer ser/. Isso é apreendido pelo simulacro da enunciação: a enunciação enunciada{ XE "enunciação enunciada" }, a enunciação que se mostra enunciando.

20

A enunciação projeta para fora os pilares do enunciado – *debreagem*{ XE "debreagem" } –. A *embreagem* “faz de conta”, simula o percurso contrário. Sendo assim, todo “eu” no enunciado é um *eu enunciado* e é impossível *zerar* as marcas da enunciação: a verdade é tão enunciada quanto o seu referente.

25

A praxis enunciativa funda-se na confiança entre vários, não mais dois actantes. A verdade é um efeito de sentido da combinação de duas modalidades, o ser e o parecer{ XE "o ser e o parecer" }:

ser + parecer = verdadeiro

ser + não-parecer = secreto

não-ser + parecer = mentiroso

30

não-ser + não-parecer = falso

O contrato fiduciário é fundado pela relação ser/parecer. A relação intersubjetiva, fundada no crer e na confiança, se realiza como um sintagma intersubjetivo constituído de três fazeres:

- *veridictório*: inscrição de marcas mediante as quais o enunciado produz o efeito de sentido de verdadeiro/falso/mentiroso/secreto (se deixa ler como tal);
- *epistêmico*: valendo-se de atitudes epistêmicas coletivas, culturalmente relativizadas, o sujeito interpreta o teor veridictório do enunciado, o que consiste num fazer interpretativo;
- *fiduciário*: o sujeito confia ou espera mais do que o epistêmico permite, deixando-se conduzir por uma atitude passional: adere afetivamente ao objeto – admiração, apego, encantamento, sedução–.

Do efeito de sentido, chega-se à aderência afetiva passando pela interpretação. De modo que a raiz das paixões é a relação fiduciária. A interpretação é suscetível de influência: esta influência consiste na montagem de simulacros. O fazer influenciante /fazer saber/crer/ dá-se pela persuasão; o fazer interpretativo é influenciado por tentação ou sedução, ameaça ou provocação tendo como foco a confiança ou confiança. O resultado é um novo estado de crença.

A nossa vida é um fazer de conta, uma ilusão, um texto com diferentes teores de verdade, falsidade, mentira e segredo. No dia-a-dia, o sujeito sofre uma tripla discursivização na ambiência, no entorno: (i) cognitiva e espacial, ou seja, espaço cognitivo, (ii) volitiva e temporal e (iii) fiduciária e política. As motivações estratégicas do sujeito ocorrem no espaço cognitivo e é a terceira ambiência que confere a intersubjetividade, sendo para Zilberberg o ponto de partida. A primeira, cognitiva e espacial, explica-se: todo sujeito precisa ser espacializado – quem sou–. A segunda, volitiva e temporal, é a dimensão histórica: história é retrospectiva; o sujeito empurra o tempo para trás, num jogo entre a retrospectividade e a prospectividade; escrever uma história é inscrever um /querer/.

As ambiências cognitiva/espacial e volitiva/temporal produzem o efeito de pessoa, o “eu”: a pessoa é construída no espaço e no tempo. Mais do que “ocupar”, o sujeito é “ocupado” pelo espaço/tempo que lhe é anterior, tal como a fíducia (a terceira ambiência). Pode-se assim construir o pano de fundo da enunciação: o eu/aqui/agora é uma ilusão construída.

É o enunciatário quem decide sobre o ser ou não-ser do contrato fiduciário. O crer do enunciador não é suficiente: um crer verdadeiro deve ser instaurado nas duas pontas do

processo enunciativo. É preciso /ser/ e /parecer/. Ao equilíbrio entre o veridictório e o fiduciário a semiótica chama contrato enuncivo{ XE "contrato enuncivo" }. O veridictório abarca a noção de veridicção, dizer verdadeiro, e a epistême, interpretações culturalmente relativizadas ou meios para produzir em função das várias culturas os efeitos de verdade.

5 Os procedimentos da ilusão enunciativa são da ordem da ciência da enunciação. O simulacro da enunciação é um mosaico rastreado no enunciado. De acordo com a semiótica, ambos, enunciação e enunciado, são simulacros{ XE "simulacros" }, numa relação de abstração com o referencial, tal como uma porção d'água é o referencial das moléculas – primeira abstração – e dos átomos – segunda abstração –. O discurso sobre um referencial
10 simula o que se acredita estar acontecendo no referencial, daí falar-se em ilusão referencial. Voltando ao exemplo da água, mergulhando-se no âmago da matéria, H₂O também é um simulacro do turbilhão real.

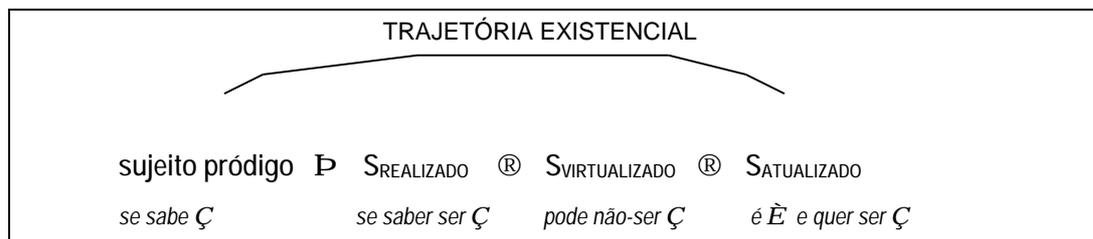
A verdade{ XE "verdade" } não é dada, é um efeito de sentido tal como a credibilidade do discurso que está no enunciador e no enunciatário. O discurso *convence*, com base nas
15 razões do enunciador, ou *persuade* com base nas razões do enunciatário.

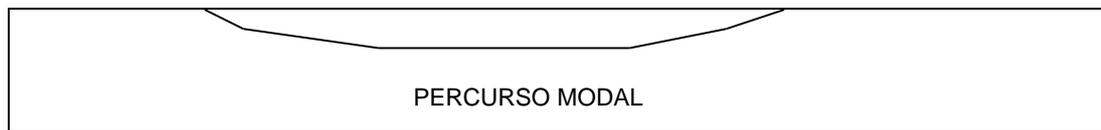
A enunciação é o lugar das marcas de um imaginário modal que rege as paixões. O patamar de aceitabilidade que define por oposição o excessivo e o insuficiente é fixado pela comunidade, num fazer moralizador. Sob esse olhar, o sujeito auto-define posições no seu imaginário modal que nada mais são do que simulacros do seu ser ou fazer, ou estados
20 conjuntivos segundo o imaginário do sujeito.

Um duplo processo imaginário apresenta-se regendo o percurso do sujeito: um processo relativo à relação entre a trajetória existencial e o percurso modal do sujeito. O resultado desse processo é a configuração passional, que envolve os conceitos de /parecer do ser/, colocação em perspectiva e trajetória existencial.

25 Colocar em perspectiva é enunciar e enunciar é, antes de tudo, perspectivizar, espacializar o enunciado. Juntando-se a sintaxe modal e a sintaxe existencial obtém-se o duplo processo imaginário:

30





5 A trajetória existencial organiza-se em imagem-fim por pressuposição de simulacros. A sintaxe intermodal gera uma disposição. A soma das duas é a base sintática das configurações passionais.

A sintaxe intermodal, que engendra uma disposição no sujeito, fornece a sintaxe básica das configurações passionais. As transformações da carga modal traduzem as flutuações do relacionamento imaginário que o sujeito entretém com seu próprio simulacro.

10 A relação entre o /querer/ e o /ser/ no percurso modal traduz as oscilações do valor do objeto no valor do seu estado juntivo:

eixo de estados discretos ⇒ SER:	\cap	→	não \cap	→	\cup	→	não \cup
eixo da continuidade ⇒ QUERER:	saber ser	→	poder não-ser	→	querer não-ser		

15 Aqui temos uma semiótica que combina o discreto com o contínuo. Entender os fundamentos da semiótica das paixões permite entender os rumos da semiótica. As seqüências de predicados modais, no nível sêmio-narrativo, são investidas de sensibilidade, o que permite colocar os predicados modalizados em discurso; então, eleita a imagem fim, esta vai sobredeterminar aspectualmente todas as outras modalidades.

20 Antes de partir para a ação, o sujeito já se imagina executando-a. Nós somos coagidos a agir: a única saída é evitar a performance. O medo funciona, portanto, como um refúgio antes de fugir ou cair na ação. O sujeito apaixonado pode, sem passar à ação, saborear o espetáculo que ele oferece a si mesmo, fruindo seu simulacro existencial. Nas palavras do professor Ignácio, a poética de um prato já está contida na poética do discurso sobre o prato.

25 **2.4 Antes da semiótica do sentido, a semiótica do sentir**

30 Não dá para falar de paixões sem falar de corpo. Quando a alma é afetada por uma paixão, o corpo partilha a impressão. A paixão se imprime, deixa marcas, poeiras no corpo. Essas marcas passivas como produtos de percursos passionais, são em outro sentido ativas, pois engendram novas paixões, neste ou em outro sujeito. Elas constituem códigos, micro-sistemas para as leituras das paixões. Pode ser até que o sujeito passe a ler o mundo

exacerbando a leitura das paixões. Nesse caso, dominado pelas dominâncias passionais, cria o ensimesmamento que nada mais é do que ler o mundo somente por seu simulacro.

Por outro lado, a língua, o modo de andar, de vestir, etc. são as práticas semióticas{ XE "práticas semióticas" } que inscrevem valores num objeto, regendo o valor do valor.

5 Todas nossas sensações e idéias são marcadas pela dicotomia prazer vs. dor (euforia vs. disforia). Prazer ou dor – das sensações, das imaginações e das idéias – independem da nossa vontade, sobretudo no conjunto dessas práticas semióticas sociais. Prazeres e dores são os pivôs sobre os quais giram todos os nossos atos em busca da satisfação da necessidade: passar da necessidade é passar à paixão.

10 Os prazeres do espírito ou da imaginação, bem como os dos sentidos, têm uma mesma origem: um exercício *moderado* das nossas faculdades. No entanto, somos seres dotados de imperfeição, ou melhor, inexoravelmente presos à imperfeição. A imperfeição nos é dada com a linguagem. Os prazeres do espírito, da imaginação e dos sentidos nos fazem incessantemente buscar fora de nós o que somos tendo em mira a perfeição. Essa busca do universo simbólico
15 começa quando a sede-necessidade se torna sede-desejo.

Porém, como nós vivemos em um mundo de simulacros, a coisa significada é uma tensão da ordem do /ser/ e da ordem do /parecer/: o signo está no lugar da coisa. Trabalhamos com o substituto –simulacro – do mundo, não com o mundo{ XE "mundo" } em si. O discurso tem que criar elementos para os simulacros de enunciador e enunciatário: a ponte para a
20 enunciação, portanto, só pode ser feita via simulacro.

A semiose{ XE "semiose" } é a retomada da relação entre o texto e a língua; entre eles há o meio social, sustentando uma escala de usos. Esse meio diz respeito às praxis enunciativas. Segundo a *Semântica Estrutural*¹³ de Greimas, a percepção{ XE "percepção" } seria o lugar não lingüístico da significação. Vinte e um anos depois, no *De l'imperfection*, o
25 problema é retomado. O parecer é nossa quase intolerável condição humana e todo parecer é imperfeito. Viver metonimicamente é a condição da condição humana: os nossos gestos cotidianos perdem o sentido e tornam-se gesticulações. Além disso, há um bombardeio de informações parciais ou pasteurizadas, sem possibilidade de interação, as quais se tornam a-comunicativas.

30 A repetição, a iteração é, até certo ponto, suporte da significação, mas para além dele esvazia o sentido. Portanto, a palavra de ordem é buscar novas escapatórias, re-significar tudo que nos envolve e que foi de-significado, esvaziado de sentido pelo uso cotidiano. A

¹³ Livro de 1966. Tradução brasileira: Greimas, s/data.

redundância útil, necessária à produção e veiculação da informação, ao ultrapassar um determinado limiar esvazia a própria informação. Trata-se, portanto, de buscar um equilíbrio, sendo imprescindível que essa iteração seja uma espera do inesperado.

Há muito de ciência na arte e muito de arte na ciência, mas a ciência vem sempre depois da arte. Sentir é tocar: o prazer diz a verdade. A arte não é só forma de expressão, é forma de conhecimento.

Greimas, desde a *Semântica Estrutural*, insiste num projeto que chama de “vocação científica”, a semiótica, o estudo da significação. Vai de um primeiro momento, ainda ligado à figuratividade, passando pela elaboração metodológica, um percurso de exacerbação do científico, com a elaboração conceitual dos livros posteriores até a publicação de *De l'imperfection*¹⁴. Mas a ruptura provocada por este último já era anunciada desde o *Du Sens II*¹⁵.

Fontanille aponta para um dos braços da semiótica, a semiótica tensiva: a imperfeição sensível é a falta do ser¹⁶. Não basta que a semiótica dê conta das paixões dos sentidos: é preciso que dê conta das paixões do não-sentido, paixões do absurdo, com o sentido levado ao limiar.

Fala-se muito em crise da ciência. Se a semiótica quer pensar essa crise, ela que se propõe como projeto de construção de uma ciência da significação, precisa questionar o impacto dessa crise também sobre si mesma. Do ponto de vista de Zilberberg e Fontanille, da semiótica tensiva, a melhor forma é apreender a diversidade dos discursos e das culturas, questionando um grande número de pseudo-universais, pois se a ciência está em crise, o primeiro conceito que sucumbe é o de universal. Se não há uma ciência, mas ciências ou projetos científicos, não se pode falar em universais.

2.5 *Semiótica e Surrealismo*

O estabelecimento dos caminhos comuns das artes e da semiótica depende da determinação das bases comuns de ambos, antes da palavra, antes da imagem. Portanto, depende de uma epistemologia gerativa, pois o princípio gerativo prevê uma instância na qual encontraríamos aquilo que torna as coisas possíveis antes mesmo que haja “coisas”. O surrealismo teria em sua base justamente a idéia da construção do sentido pela desconstrução de outros sentidos aceitos e padronizados. Por outro lado, sendo o sentido um objeto material e a significação um objeto formal, a semiótica teria por objetivo encontrar “aquilo que torna as

¹⁴ Greimas, 1987.

¹⁵ Greimas, 1983.

formas possíveis antes mesmo que haja formas”. É essa a interface explorada na análise do professor Ignácio do estilo surrealista e sua característica “meta-lingueira”.

5 Segundo Zilberberg, a semiótica quer surpreender os caminhos da semiotização da substância, o surgimento e as precondições para o surgimento da forma. O melhor lugar para apreender a semiose é na intersemiose. Esse é o lugar por excelência da figuratividade (patamar comum às diferentes semióticas, localizado na camada fundamental do percurso gerativo do sentido e portanto diferente de figurativização).

10 O despojamento, característica do surrealismo, traduz-se em busca da significação, como produção sígnica. Portanto, interessa não o signo como produto, mas como lugar da semiose. Despojando o objeto, a poética do despojamento inscreve nele um tempo mítico despojado (tempo mítico: ilusão de que o tempo não muda, não anda) e opõe o despojamento à turbulência. E já que o texto{ XE "texto" } é uma estrutura que engendra sentido, o qual não é senão outras estruturas, propõe-se a desconceitualização do homem: as idéias devem servir como geradoras de novas idéias.

15 O surrealismo não seria uma proposta de destruição da linguagem, como pode parecer a muitos pelo efeito de absurdo que suas obras provocam. Pelo contrário, o elemento surpresa advém da construção de um sentido inusitado utilizando a linguagem cotidiana, a linguagem comum.

20 Magritte sugere que se pinte somente imagens que dêem a impressão de ser coisas reais; argumenta que todo visível oculta outra coisa visível e que vemos o mundo como algo que está fora de nós usando as imagens (impressões) que dele temos na mente. Portanto, esse artista vê a arte como a semiótica vê a linguagem: a construção de efeitos de sentido baseados em uma preestruturação do sentido interna ao sujeito da linguagem. Em outras palavras, aquilo que vemos são recortes, nossa relação com o mundo, mediada pela
25 linguagem, centra-se exatamente na construção de simulacros do real e o real, então, é inexoravelmente inatingível em sua substância. Pode-se aniquilar a estrutura, não a estruturação pois na ausência desta última residiria a morte do sentido. Nossa existência semiótica só é concebível na estruturação.

30 Segundo o professor Ignácio, oscilamos entre duas visões de mundo: a visão apolínea (silêncio) e a visão dionisíaca (explosão), duas formas de manifestação do sagrado¹⁷. O mito de Eco revela: “o que me fascina na tua voz é o simulacro da minha que ouço nela”. A pedra ressonante é o estado fóssil da voz; nesse escutar o simulacro de si no outro revela-se, enfim,

¹⁶ Cf. Fontanille, 1995, pp.18-19.

¹⁷ Cf. Silva, 1995, p.46.

o fascínio do cantor. E a volta ao estado de coisa revê o estado anterior de sujeito, à medida que a coisa transformando-se em objeto enforma o próprio sujeito.

5 A linguagem é utilizada cotidianamente para relacionar coisas e idéias; o surrealismo procuraria produzir idéias a partir de idéias, re-significando as coisas e trazendo à luz o próprio processo de significação.

10 Para Lúcia Clark, por exemplo, não interessa a arte, mas o estado de arte; e é isso que interessa à semiótica: não o estado icônico do objeto, mas a malha que enreda, transpassa os corpos transformando-os em objetos/sujeitos. Não importa à semiótica o indivíduo, mas o indivíduo enredado, transpassado pelo grande outro. Para Lúcia e Hélio Oiticica, o artista, antes de ser artista, é propositor: uma forma é uma... ou outra, dependendo do movimento de

báscula, da dobradiça. O concretismo resume despojamento, contemplação e desincorporação, enquanto o neo-concretismo flui na participação, na incorporação do corpo no corpo.

15 O signo{ XE "signo" } nunca é ele mesmo, é sempre em relação a outros¹⁸. Compreender uma frase não é coisa diferente do que acolhê-la inteiramente pelo seu ser sonoro: é preciso acolher a materialidade que significa para dar lugar à significação. Portanto a coisa só é perceptível porque há qualidades que fazem percebê-la, pelos seus traços sensíveis ou perceptíveis; mas é “coisa” por aquilo que tem de semelhante, pelo “algo comum” que sustenta essas qualidades, ou seja, a “carne do mundo”. Por outro lado, são os traços que fazem dela objeto semiótico{ XE "objeto semiótico" }. Com o perceptivo apreendo as

20 diferenças, com o sensível cubro o perceptível com o contínuo: por baixo disso tudo está a “carne do mundo”.

Para perceber o objeto é preciso desmontá-lo. Suas partes, apesar de diferentes, têm um traço comum que lhes serve de suporte, um traço figural tal qual um estenograma (escrita apressada). Não é possível falar em metamorfose sem um fundo de permanência.

25 Estamos acostumados a ver uma “boa forma” acasalada à função de “bela forma”. A primeira coisa que o surrealismo faz é corroer a “boa forma”, tornando-a disforme ou informe. Por isso, acostumou-se a ver o surrealismo apenas pela desconstrução da boa forma, porém há que se considerar a existência de um segundo momento, aquele da proposição da construção do *outro* (no que concerne à *boa forma*).

¹⁸ Silva, 1996, p.11.

A “estrutura estruturalista” tende a cristalizar, congelar a forma, mas o que interessa na estrutura interna é captar sua função, a forma dinâmica que ela engendra¹⁹. O que faz casar a boa forma com a função é a estrutura como equilíbrio entre o tensivo (o que tende a “cair”) e o distensivo (o que sustenta). A bela forma busca o equilíbrio do patamar tensivo.

5 Merleau-Ponty aponta a fé perceptiva que envolve tudo que se oferece ao homem natural no original de uma experiência matriz, ou seja, semioticamente falando, uma instância fiduciária na raiz do sentido. Lacan indica a primeira adesão à identidade como sendo a adesão à imago, à mãe da espécie, só depois ocorreria a adesão à mãe, uma adesão especular. A instância fiduciária funda-se, então, na coletividade, antes da criação do eu. Só então pode a
10 sonoridade das línguas fundar a dicotomia que as rege: sons que ferem vs. sons que amaciam.

Nesse sentido, em vez de pensar actancialmente a narrativa, podemos pensá-la a partir da forma, figurativamente. Nas palavras do professor Ignácio, é a diferença liso/rugoso que dá a dimensão mítica da arraia: ela teria o plano da expressão articulado ao plano do conteúdo²⁰. Assim se criaria a “imageria”, o estoque, o código que serve de suporte à linguagem. Olhos e
15 cabeças que o surrealismo estoca como um olhar cegado que vê melhor, ou seja, como visão mítica.

Tudo que se apresenta diante de nós está configurado como ator. A construção do ator está engendrada por uma estrutura actorial (temático-figurativo). As aproximações insólitas que provocam o efeito de absurdo não são simples rupturas, mas a proposta de uma nova leitura
20 pelo entrelaçamento de identidades inesperadas. Ao invés de metáfora, transporte de lugar, trata-se de metamorfose, transformação.

A alquimia entre o feio e o belo buscada pelo surrealismo, o repugnante fascínio: heis a pulsão para a morte inerente ao narcisismo. Chegamos ao domínio da intertextualidade. Mas não basta, para a análise da intertextualidade, colocar lado a lado as figuras “recorrentes”; é
25 preciso semiotizar a transformação da forma, da função (a mudança morfológico-funcional que muda, em primeiro lugar, a função prática). À medida que o sujeito vai aprendendo a língua, ela lhe deixa marcas, no sentido saussuriano, que vão sistematizando-se no sujeito, propiciando-lhe o uso para construir enunciados lingüísticos. O surrealismo busca despojar o “nome” da sua carga conotativa em busca da denotação pura. É preciso pensar sêmio-psicologicamente o
30 percurso simbólico gerativo do surrealismo para compreender sua busca por uma nova estrutura languageira: o despojamento não nega as marcas do aprendizado da língua, mas vai

¹⁹ Este texto está permeado de palavras e imagens de Ignácio A. Silva. A discussão de forma congelada e forma dinâmica permeia seu livro *Figurativização e metamorfose*, o qual traz um bom exemplo dessa discussão na resposta à questão “*Natureza da vinculação semi-simbólica: relação (modo de existência) ou operação (modo de funcionamento)?*” (Silva, 1995, p. 60)

em busca delas para nesse caminho gerativo inverso permitir a criação de outras, igualmente indelévels.

5 A partir do questionamento de método de análise essencialmente calcado no verbal, pode-se criar sistemáticas plausíveis para outros universos semióticos. No caso do curso ministrado pelo professor Ignácio em 1999 na ECA – USP, o visual; no meu caso, o sonoro; tornou possível refletir sobre a construção do sentido pelo som, pela voz e como formalização da materialidade sonora.

10 Durante todos os instantes de nossa vida, o ouvido é atingido por sons. O silêncio, ao contrário do que se pensa, não é ausência de sons, pois mesmo isolados do mundo em uma sala com adequado tratamento acústico, ainda ouviremos ininterruptamente o ruído agudo e opaco do sangue passando em nossas veias, o ruído agudo e brilhante da dinâmica elétrica em nosso corpo, o ruído grave e ritmado de nossos batimentos cardíacos, para não falar do mais forte de todos, o ruído da nossa respiração. O que é, então, o silêncio? Compreender como nos comunicamos por sons, sejam palavras, melodias, intensidades ou ritmos, abrange a
15 compreensão do silêncio enquanto invento, enquanto semiose, não como fenômeno natural.

Além disso, o silêncio na fala, além de conter elementos expressivos de emotividade e, por exemplo, dúvida – as famosas reticências –, possui como pausa, em termos de posição e duração, informações de estrutura e sintaxe prosódica, constituindo uma hierarquia sintática. Trata-se, no fundo, daquela velha e bem conhecida conclusão: o silêncio significa.

²⁰ Sobre a dimensão mítica da arraia: Silva, 1995, pp. 51-53.

PAIXÃO POR MÚSICA

1 Breve Introdução à Semiótica

Esta breve introdução à semiótica tem por finalidade explicitar e explicar termos e estruturas que norteiam as análises realizadas nesta tese. Os termos de uso freqüente estão organizados no Índice de Termos, no final do trabalho, remetendo a pontos do texto de cunho explicativo. Optei por reapresentar eventualmente algumas explicações dos termos no corpo da tese, por considerar que esse procedimento facilitaria a fluência da leitura, ficando o Índice de Termos, não restrito a termos semióticos, como um recurso a mais para o leitor.

Mas o que é semiótica?

Semiótica{ XE "Semiótica" } é o estudo da significação e “*será entendida quer como **semiótica geral** (insistindo assim, na exigência que lhe é imposta de explicar a existência e o funcionamento de todas as semióticas particulares), quer como **teoria semiótica**, na medida em que é chamada a satisfazer às condições de cientificidade próprias de qualquer teoria, e em que ela se define, por isso, como uma meta-linguagem*”²¹, tendo como preocupação primeira “*explicitar, sob forma de construção conceptual, as condições de apreensão e da produção do sentido*”²².

Assim, estudar semioticamente um texto significa compreender como esse texto faz sentido, como esse texto constrói seu próprio sentido. Aliás, o que é texto? Neste trabalho, texto é abordado principalmente como{ XE "texto" } sinônimo de *corpus*²³. Um texto pode ser uma canção, um livro de literatura, a introdução de um livro teórico, uma dança, um diálogo etc. O texto da canção, por exemplo, tem dois constituintes, sendo um deles na linguagem verbal e o outro, na linguagem musical.

Os termos e estruturas semióticos serão apresentados em uso, no decorrer da análise de duas obras infantis: o filme *História Sem Fim* e a canção *Porque sim não é resposta*.

1.1 A entrada no texto – Recortes

Analisar um texto usando a teoria semiótica não significa emoldurar cada texto dentro de uma estrutura previamente construída, mas verificar os usos que o texto faz de tal estrutura para construir seu sentido específico. A primeira saliência do texto diz respeito à sua forma

²¹ Greimas & Courtés, sem data, p.415.

²² Ibid.

²³ Cf. Ibid, p.460.

5 geral. Basicamente, início ou introdução, meio ou desenvolvimento e fim ou conclusão. Isso implica que o texto é finito e essa noção é básica a qualquer análise. Mesmo um texto retirado da vida cotidiana (a gravação de um diálogo, por exemplo) será um recorte e manterá com o texto original – o macro-texto do mundo real – uma relação de certa independência, pois ao ser retirado do contexto, perde alguns efeitos de sentido e ganha outros.

Cada texto “re-forma” a estrutura canônica, somando, subtraindo, dividindo, multiplicando as partes. Depende parcialmente do tamanho do texto, mas muito mais de sua organização interna.

10 É extremamente útil em uma análise a divisão do texto em partes, mas uma divisão aleatória pode acarretar a necessidade de rearranjos durante a análise propriamente dita. Portanto, deve-se utilizar algum recurso analítico que propicie uma divisão coesa das partes. A leitura do texto permite nele identificar diferentes momentos. No entanto, essa identificação ocorrerá em diferentes níveis do Conteúdo ou mesmo no plano da Expressão²⁴, conforme a(s) linguagem(ns) em jogo no texto analisado.

15 A teoria semiótica divide o conteúdo em três níveis{ XE "níveis" }: fundamental, narrativo e discursivo, do mais profundo e abstrato ao mais superficial e abstrato. O nível **fundamental**{ XE "nível fundamental" } é o nível da dicotomia de base, das tensões e das valorizações positivo/negativo. O nível **narrativo**{ XE "nível narrativo" } é o nível actancial, das relações lógicas entre sujeitos, objetos e outros sujeitos; é o nível das modalizações. O
20 nível **discursivo**{ XE "nível discursivo" } é o nível figurativo, temporal e espacial, de aspectualizações e de breagens, de figurativização e atorialização.

Tomemos como primeiro exemplo o texto *História sem fim*, filme de W. Petersen²⁵ que pode ser recortado conforme a seqüência narrativa, pois é ela quem desencadeia suas principais²⁶ rupturas. Trata-se da história de um garoto – o S₁ dessa narrativa – que entra por
25 acaso em uma livraria, onde um senhor – um dos destinadores – o adverte que o livro que o interessa não foi feito para ele e seria perigoso.

OBSERVAÇÃO: Essa parte da narrativa refere-se à manipulação, que nada mais é do que uma ação entre sujeitos, sendo um dos quais incumbido de fazer o outro fazer alguma coisa. A estratégia desse destinador (D^{OR}) é a manipulação por provocação, o que significa que ele
30 negligencia o /poder/ ou o /saber/ do destinatário – geralmente, o S₁ cumpre na manipulação

²⁴ Cf. Hjelmslev, 1968.

²⁵ *Neverending Story* é um filme de 1984 dirigido pelo diretor alemão Wolfgang Petersen com base no livro do escritor também alemão Michael Ende, de 1979. A adaptação é assinada pelo diretor e por Herman Weigel. Produção executiva de Mark Damon e John Hide.

²⁶ Ou seria melhor dizer “as mais visíveis”, “as mais óbvias”?

o papel de D^{OR} –, provocando nele a necessidade de provar suas qualidades modais. A manipulação será eficaz caso o quadro de valores no qual o D^{OR} insere suas estratégias seja o mesmo daquele no qual está inserido o destinatário ($D^{ÁRIO}$). Nesse caso, é preciso que o $D^{ÁRIO}$ se julgue portador das qualidades negligenciadas pelo D^{OR} e pense que vale a pena recuperar sua imagem.

O garoto rouba o livro e lê a história de um herói, Atreyu, também menino, que tem a missão de salvar Fantasia, o reino da Imperatriz Menina.

OBSERVAÇÃO: O $D^{ÁRIO}$ aceitou nesse caso o contrato proposto pelo D^{OR} : querer ler o livro. O roubo do livro confere-lhe o /poder/ ler (o /saber/ ele já possuía).

A única maneira de salvar esse reino é fazer com que uma criança humana dê um novo nome à Imperatriz e deseje viver todas as aventuras que puder fantasiar, pois o Nada está destruindo Fantasia.

OBSERVAÇÃO: Um novo esquema canônico é apresentado “dentro” do livro: a Imperatriz surge como o novo D^{OR} que atua, num primeiro momento, junto ao herói, que aceita sair em busca do /saber/ e do /poder/ que poderão conter o anti- S_{NADA} .

A única criança humana disponível é o leitor, Sebastian. É Cortázar relido como filme para crianças, no melhor estilo, tendo em vista a análise feita por Greimas. As estratégias que trazem Sebastian (o menino-leitor) para dentro do livro são semelhantes às estratégias que inserem o leitor (personagem) de Cortázar na trama que está lendo: debreagens que instauram diferentes dimensões enunciativas e depois subvertem os limites entre elas.

OBSERVAÇÃO: Temos primeiramente a enunciação da história de Sebastian, com seu pai, os meninos da escola, a própria escola e o livreiro. Depois temos a enunciação da história do livro. A primeira tem um lugar de enunciatário ($E^{ÁRIO}$) reservado a um simulacro de “pessoa que assiste a um filme”, figurativizado por nós que assistimos ao filme, enquanto a segunda reserva esse lugar a um simulacro de “pessoa que lê o livro”, figurativizado por Sebastian. É importante, para a compreensão das estratégias, as quais serão exploradas no decorrer do tópico, compreender que enunciador (E^{DOR}) e $E^{ÁRIO}$ são simulacros e não figuras do macro-texto do mundo real.²⁷

Essas estratégias pertencem ao plano da enunciação, mas o resumo da história é totalmente narrativo: um sujeito é manipulado por provocação a ler um livro, cuja leitura implicaria numa perigosa ruptura entre a ficção e a realidade. O S é modalizado pelo /querer/, então rouba o livro (/poder/) e lê o livro até o fim (adquire o /saber/ que lhe falta para entrar em conjunção com o objeto). A sanção positiva é o prêmio de dominar o limiar ficção/realidade.

OBSERVAÇÃO: Sempre notando que as seqüências narrativas são lógicas, cabendo ao nível discursivo determinar sua temporalização, espacialização e atorialização, definimos a sanção{

²⁷ A insistência em falar em “macro-texto do mundo real” ao invés de falar em “mundo real” deve-se ao preceito da semiótica segundo o qual o mundo real só é acessível (compreensível) como linguagem e por isso toda percepção é mediada, o que significa que sempre estamos “textualizando o mundo real”, interpretando-o e jamais trabalhando diretamente com ele.

XE "sanção" } como logicamente posterior à ação, referindo-se à seqüência de interpretação do fazer do S, sancionando-o como positivo ou negativo. A sanção pode ser cognitiva (reconhecimento ou reprovação) ou pragmática (prêmio ou castigo).

5 O primeiro recorte, portanto, divide o texto nas três partes canônicas: manipulação – ação – sanção. O segundo recorte, que subdivide o primeiro, também ocorrerá no nível narrativo, com a divisão das “cenas da ação”, ou seja, os percursos de uso{ XE "percursos de uso" } que ocorrem dentro da ação e que modalizam o S para o percurso de base{ XE "percurso de base" }, que nesse caso é romper o limiar ficção/realidade.

10 OBSERVAÇÃO: O percurso narrativo de base é aquele que “resume” a história, o percurso central em relação ao qual todos os outros são auxiliares e chamados de percursos de uso.

15 Outro texto que usamos alternativamente como exemplo é a canção “Porque sim não é resposta!”, a qual se encontra no disco *Castelo Rá-tim-bum*²⁸ e se refere a um quadro do programa televisivo homônimo, da Rede Cultura de Televisão. O recorte desse texto, por ser a canção um sistema semi-simbólico, deve preferencialmente ser feito a partir do plano da Expressão.

20 OBSERVAÇÃO: Um sistema semi-simbólico{ XE "sistema semi-simbólico" } não necessariamente se vale de diferentes linguagens, como é o caso da canção que se vale das linguagens verbal e musical, mas é um sistema de significação em que a arbitrariedade da relação expressão/conteúdo dá lugar a sistemas de correlações, numa organização não paralela mas dependente de ambos os planos.

25 É a parte musical, em geral, a maior responsável pela produção de uma forma na canção²⁹, ou seja, a própria forma da canção já fornece uma divisão em partes que não deve ser desprezada. Em *Porque sim não é resposta* observamos, sobre um fundo de reiteração rítmica e melódica³⁰, uma melodia com frases semelhantes mas que nunca se repetem, exceto por uma espécie de refrão muito curto que finaliza os três grandes trechos musicais centrais da canção, os quais denominamos [B], [C] e [D]. O trecho introdutório [A] é finalizado por uma fala, assim como o trecho final [E] é interrompido por outra fala. São, portanto, estes os três momentos da canção: introdução [A], desenvolvimento [B, C, D] e coda [E].

30 Já que o plano central da *História sem fim* é o nível Narrativo e o plano central do *Porque sim não é resposta* é o plano da expressão, as análises deverão respaldar todas as

²⁸ *Castelo Rá-Tim-Bum* - direção Musical Luiz Macedo, produção TV Cultura de São Paulo e SESI - São Paulo. Velas, II-VI27, C e P 1995.

²⁹ Cf Tatit, 1994: “A letra de canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redundaria, quase sempre, em julgamento desastroso. A fixação da sonoridade na canção é basicamente um problema musical. A desestabilização da sonoridade, fenômeno a ser analisado mais adiante, já se configura como questão entoativa.” p. 237

³⁰ Cf. Tatit, 1996, pp. 22-24.

subdivisões na correspondente dimensão linguageira principal. As principais marcas da construção de cada discurso em particular estão nessa dimensão em que ele especialmente se organiza. Isso de maneira alguma significa dizer que cada texto trabalha com um nível específico do conteúdo: o sentido sempre é engendrado em todos os níveis do percurso gerativo; por outro lado, não existe expressão sem conteúdo. Portanto, o fato do texto explorar mais um nível do que os outros não os anula, muito menos na relação entre os planos da expressão e do conteúdo. O que ocorre é que os outros níveis ficam organizados de maneira canônica, sem surpresas, a fim de permitir um fundo de igualdade, com função comunicativa, atrás dos recortes diferenciadores do nível especialmente trabalhado, os quais promovem a especificidade do texto.

Em *Porque sim não é resposta* há referências explícitas à fala em todos os trechos³¹. A mais evidente, além do estilo do cantor, é o formato geral irregular da canção: cada trecho tem um tamanho diferente e somente o refrão, como já dissemos, tem melodia repetida. Também concorre para esse efeito de voz falada a insistência numa tessitura pequena e cômoda para a fala – um intervalo de terça menor grave, sol a si bemol, que aparece modificado como segunda maior e, noutro momento, como nota repetida, caracterizando no decorrer da canção um movimento de concentração –.

Já em *História sem fim*, um recorte vertical releva duas dimensões enunciativas, a da primeira história e a da segunda história, ou seja, a história de Sebastian e a história sem fim. Por isso a análise deve dedicar-se principalmente a alguns momentos em que as duas enunciações se cruzam e o filme vai além da fusão, tal como quando a Imperatriz fala de nós, espectadores do espectador Sebastian que virou personagem, criando o efeito de sentido segundo o qual também estamos lá.

1.2 História sem fim: foco na narrativa

1.2.1 História sem fim: narrativa primeira

Há uma narrativa primeira, tal qual no *Mil e Uma Noites*. Essa narrativa é simples: um Sujeito^{Sebastian}, vindo de um percurso pressuposto de disjunção disfórica (morte da mãe), troca (também um percurso pressuposto) o macro-texto^{mundo_real} por um macro-texto^{mundo_de_fantasia} ao qual tem acesso pelas aventuras vividas nos livros.

³¹ Cf. Tatit- 1996, pp. 11-17.

OBSERVAÇÃO: Como já foi dito, o nível narrativo{ XE "Nível Narrativo" } é lógico, portanto muitos percursos podem aparecer no texto por simples pressuposição lógica. Por exemplo, o S_{SEBASTIAN} inicia o filme sem mãe, fantasiando mesmo momentos em que se espera dele “realismo” – a prova de matemática, por exemplo – e gosta muito de ler. O percurso pressuposto de disjunção – contrário de conjunção – é disfórico – valorizado negativamente – e facilmente pressuposto: perder a mãe pressupõe a existência materna anterior. Como as fantasias aparecem no contexto desse percurso pressuposto, também a troca do macro-texto_{MUNDO_REAL} pelo macro-texto_{MUNDO_DE_FANTASIA} fica pressuposta.

O pai, destinador do mundo real, reafirma os termos do contrato do macro-texto_{MUNDO_REAL}, colocando a morte da mãe no mesmo lugar inadequado e disfórico que ocupam os desenhos de unicórnios na prova de matemática. Apesar de ceder à manipulação paterna e apesar da sugestão do pai (enfrentar seus problemas), Sebastian continua intimamente ligado ao contrato com o macro-texto_{MUNDO_DE_FANTASIA} e não enfrenta seus anti-sujeitos reais (os colegas de escola que o jogam na lata de lixo): foge e, nessa fuga, entra por acaso numa espécie de sebo de livros.

OBSERVAÇÃO: É o caráter polêmico do texto que vêm à tona. Sebastian fica dividido entre dois quadro de valores: o do pai, valorizando a objetividade e, por pressuposição, o da mãe, que valoriza a subjetividade. Todo texto possui esse caráter polêmico, pois toda opção por um quadro de valores exclui outras possíveis opções. Pode-se dizer que são as outras vozes do texto que aparecem em forma de contrato de valores e podem estar enunciadas ou pressupostas.

Lá está Sebastian, frente a frente com um D^{OR} do mundo de fantasia: o livreiro, que, ao perceber que Sebastian possui os valores que o tornam um D^{ÁRIO} virtual desse mundo, procede a manipulação por provocação: “*Os livros que você lê não têm perigo. (...) Este livro não é para você!*”. Sua intenção é evidenciada por um sorriso dado após a ação do menino (roubar o livro).

O percurso daí por diante é previsível: o menino falta à aula manifestando a opção pelo D^{OR}_{LIVREIRO} em detrimento do D^{ESTINADOR}_{PAI} e, escondido em um depósito da escola, lê o livro até o fim.

Numa primeira análise, pode-se dizer que o filme euforiza o segundo D^{OR}, disforizando o pai, a aula de matemática e até mesmo a “vida real”.

OBSERVAÇÃO: A euforia{ XE "euforia" } e a disforia{ XE "disforia" } formam uma dicotomia valorativa que sobredetermina as oposições do nível fundamental e, sendo assim, se espalham sob o texto. A euforia diz respeito aos valores positivos e a disforia, aos negativos.

Essa incômoda e pouco didática “moral da história” será objeto das análises que seguem, que vão apelar aos recursos das linguagens verbal, visual e outras para observar as estratégias enunciativas e de manipulação. Apesar de basear em boa parte as análises no De

l'imperfection, não me furtarei a alguns comentários sobre o macro-texto do mundo extra-fílmico, pois a análise das estratégias enunciativas aqui levanta questões bastante interessantes sobre o papel social, ético e estético da cultura produzida em série.

1.2.2 História sem fim: narrativa segunda

5 A narrativa segunda do *História sem fim* tem uma afinidade com o *Mil e Uma noites* somente no que diz respeito ao fato de ser muitas histórias contidas em outra. Diferentemente do livro aqui analisado, as histórias contidas na história contada por Sheerazade no *Mil e Uma Noites* mantém uma relação enunciativa com a narrativa segunda semelhante à relação que esta última mantém com a narrativa primeira, ou seja, uma enunciação enunciada de uma
10 enunciação enunciada de uma enunciação enunciada etc. Muitas narrativas secundárias aparecem na *História sem Fim*, mas só uma tem um status semelhante às narrativas de Sheerazade, por isso a chamei de narrativa segunda.

Trata-se da história da imperatriz de Fantasia, uma terra que está sendo devorada pelo Nada.

15 OBSERVAÇÃO: A imperatriz é um D^{OR}, enquanto o Nada é um S, ou melhor, um anti-S pois atua num quadro de valores que se opõe àquele no qual a imperatriz está inserida.

Tal qual seu reino, a imperatriz está ameaçada. Enquanto representantes de todos os domínios onde o Nada já marcou sua presença (ausência?) se dirigem à Torre de Marfim onde reside a imperatriz, em busca de respostas – percursos de uso –, ela espera um guerreiro,
20 Atreyu, um caçador do búfalo vermelho³² que seria o único capaz de encontrar a cura para a imperatriz e salvar Fantasia – percurso de base–. Ele deverá seguir sem suas armas e, somente contando com seu cavalo, encontrar a cura antes que o Nada acabe com Fantasia.

25 OBSERVAÇÃO: Atreyu, tornado S no quadro de valores da imperatriz, é o S da segunda narrativa, em oposição ao Nada, que é o anti-S. O D^{OR} do Nada permanece pressuposto durante todo o texto.

O percurso de Atreyu, antes de mais nada, é um percurso de aquisição de /saber/: procura no Pântano do Desespero (onde ele perde seu cavalo) a velhíssima e sábia Morla para indicar-lhe a cura; ela o envia ao Oráculo do Sul, o “único que pode saber”. Para chegar ao Oráculo, ele tem a ajuda de um Dragão da Sorte. O dragão é quem o salva de Gnork, o
30 representante do Nada que procura evitar o sucesso de Atreyu. Para passar o primeiro portal

³² Porque um caçador do búfalo vermelho? Porque há uma figura de um índio americano caçando um búfalo vermelho na mochila de Sebastian, o menino-leitor. Além disso, cabe notar que a imperatriz não aparece ainda em cena: um senhor negro, vertical, ereto, vestido de branco, fala por ela. A imagem da imperatriz só aparece quando as narrativas primeira e segunda se cruzam.

em direção às esfinges ele usa o conhecimento de um cientista. O segundo portal é um espelho através do qual se vê o verdadeiro Eu, pelo qual Atreyu vê Sebastian e vice-versa³³. Finalmente, o Oráculo (que são duas estátuas masculinas com vozes femininas) lhe faz saber: a cura para a imperatriz é um novo nome, que só poderá ser dado por uma criança humana, a ser encontrada além das fronteiras de Fantasia.

OBSERVAÇÃO: O percurso de base pode ser, portanto, denominado *percurso de modalização cognitiva* e é composto por vários percursos de uso do S_{ATREYU} .

Ajudado pelo Dragão da Sorte (que voa), Atreyu busca as fronteiras de Fantasia, que nenhum dos dois /sabe/ onde fica. Chegam ao mar das Possibilidades (“*de onde não poderiam passar*”); lá encontram o Nada e são por ele separados. Atreyu encontra uma espécie de caverna onde vê pintadas cenas de sua história. A última cena é o encontro com Gnork que no mesmo instante se concretiza. Gnork tenta convencer o herói de que Fantasia não tem fronteiras, discutindo o que é Fantasia, o que é o Nada e o que é que está afinal acontecendo: Gnork /parece saber/ tudo. Mas não sabe que seu interlocutor é Atreyu.

OBSERVAÇÃO: Nesta seqüência da história o nível saliente é o discursivo, pois apesar de Atreyu aparentemente ser possuidor do /saber/ e do /poder/, ele ainda se encontra insuficientemente modalizado para obter a cura da imperatriz. Essa seqüência está impregnada de uma aspectualização temporal de atraso, de um /ir/ desprovido de espaço e repleto de tempo: o avanço não leva a lugar algum. Essa relação entre a modalização completa do S na narrativa e insuficiente no nível discursivo cria um efeito de sentido passional, que culminará num quadro típico de desespero.

A tensão do filme cresce na medida inversa do tempo: ele escoa para dentro do Nada e Atreyu parece estar sempre atrasado. Por isso, Atreyu mata Gnork, reencontra o Dragão da Sorte, mas Fantasia some no Nada (o espaço sideral). Somente restaram alguns fragmentos.

OBSERVAÇÃO: Novamente temos o /fazer/ do S_{ATREYU} sobredeterminado pela insuficiência.

Num deles, a Torre de Marfim e a imperatriz esperam por Atreyu, que pensa ter falhado. Ela sabe que não, pois a criança humana veio com ele: é Sebastian, o menino que seguiu seus passos até ali.

OBSERVAÇÃO: Atreyu sanciona-se negativamente, pensando ter falhado, pois seu /saber/ estava restrito ao macro-texto_{MUNDO_DE_FANTASIA}. Já a imperatriz é um destinador poderoso que se mostra capaz de ultrapassar essa barreira, revelando-se como destinador não só de Atreyu, S da narrativa segunda, como também de Sebastian, S da narrativa primeira. Essa subversão explica-nos que a narrativa segunda não era senão um complexo percurso de uso do programa narrativo de base: trazer Sebastian para um /fazer/ dentro do livro, dentro de Fantasia, fora do macro-texto_{MUNDO_REAL}.

³³ Ali quem hesita é Sebastian: jogando o livro longe: “*Isso já está indo longe demais!*”.

Portanto, o que ocorre com a narrativa segunda, que estava englobada pela primeira, é que ela se volta sobre a narrativa primeira, englobando-a. Antes de focalizar a tensão criada pela subversão enunciativa, o próximo tópico vai explorar no campo do visual a construção da coerência enunciativa e a construção simultânea de seu desmembramento, gerando uma gradação.

1.2.3 História sem fim: imagens

A *história sem fim* é um livro retangular grande com capa de couro e em cujo centro há uma figura circular em alto relevo de duas cobras entrelaçadas; a oposição retilíneo/curvo é central na exploração visual do conteúdo no filme. Este livro está numa livraria estranha, mais parece um sebo de livros, onde Sebastian entra ao fugir de uns colegas. Assim que entra, o menino é expulso por um senhor idoso, gordinho, com uns óculos grandes e cabelos revoltos que está sentado numa poltrona justamente lendo o livro *História sem fim*:

¾ Você ainda está aí?

A presença e a ausência, o visível e o invisível, a vida e a morte, o real e a fantasia são algumas das várias dicotomias semânticas de fundo trabalhadas no filme. O próprio filme começa com imagens de nuvens, ora escuras, ora coloridas, movendo-se, deformando-se e transformando-se num movimento sinuoso, circular como rolos de fumaça densa sobre um fundo de nuvens suspensas, paradas e leves, e um céu azul celeste. Ao mesmo tempo, uma música também circular, repetindo-se sobre um ritmo e uma harmonia implacavelmente os mesmos a cada novo ciclo. Dessa atmosfera catártica surge repentinamente um menino acordando num sobressalto, enquanto a música passa a um segundo plano, sumindo lentamente. O segundo foco está no relógio, cujo som toma o lugar da música.

Desde logo são opostas duas imagens: o anti-sujeito pode estar nas nuvens e no sonho ou pode estar no corte e no despertar.

Durante o café da manhã, o pai do menino cobra:

¾ A vida tem que continuar!

A morte da mãe, segundo o pai, não justifica deixar de lado as tarefas, a responsabilidade. É preciso enfrentar o mundo. Enquanto o pai fala, o menino deixa aos poucos de brincar com as próprias mãos e passa a comer, com um rosto preocupado.

OBSERVAÇÃO: Todo o quadro narrativo da narrativa primeira já está esboçado, com o D^{OR}_{PAI} mostrando /saber/ e /poder/ /fazer fazer/ em oposição a um D^{OR} morto, a mãe.

Sebastian é, portanto, S instável entre dois quadros de valores, o primeiro deôntico (/dever/) e o segundo volitivo (/querer/).

O ir e vir da fantasia à realidade é evidente, não deixa margens à dúvida. A figura do adulto também transita por estes pólos: o pai traça um terno impecável, cabelos penteados, postura ereta e se opõe à imagem do livreiro, semi-careca e despenteado, figura sem linhas retas (gordinho, óculos redondos, rosto redondo, curvado sobre um livro).

OBSERVAÇÃO: O livreiro é o ator, nível discursivo, que vem substituir o ator-mãe no papel actancial narrativo de D^{OR} do /querer/.

O rosto do menino é redondo, como o do livreiro. Quando ele inicia a leitura do livro roubado, a câmera aproxima-se lentamente de seu rosto, cuja voz denuncia o início da *história sem fim*, repleto de imagens clichês da literatura infanto-juvenil. Quando finalmente o fechamento da câmera no seu rosto exclui o entorno (a sala, a janela) e temos uma tela-rosto contando-nos baixinho essa história, rompe-se o contínuo narrativo da primeira narrativa e entramos na narrativa segunda.

Na narrativa primeira as formas que se opõem são o redondo e o retilíneo. Aqueles *objetos retangulares que se chamam livros*, no entanto, têm um caráter dúbio. Eles podem ser parte do mundo formal do pai (como o livro de matemática) assim como podem ser parte do mundo fantasioso do livreiro. O livro *A História sem fim* possui em sua capa o símbolo do Aury (“*quem possui o Aury fala pela imperatriz*”), que é o emaranhado redondo de duas cobras mordendo uma o rabo da outra. O símbolo redondo sugere o conteúdo do livro.

Assim que surgem as primeiras imagens de Fantasia (o conteúdo do livro), notamos com estranheza que as formas dos personagens, apesar de contar com o redondo, chamam a atenção pelo que tem de irregular, no que se opõem ao redondo. As árvores da floresta são retorcidas, o chão cheio de pedras e as cores são escuras e misturadas (parecem sujas). Por outro lado, a Torre de Marfim, castelo da imperatriz, prima pelo vertical, é uma forma redonda que se alonga em direção ao céu, traduzindo o redondo em verticalidade. Ao redor dela, até mesmo as árvores imitam-lhe o curvilíneo vertical. Em seu topo, o palácio é semelhante a uma rosa ainda não completamente aberta, com suas pétalas redondas formando um volume vertical. A Torre de Marfim é o único lugar de Fantasia cujas formas lembram a perfeição, o equilíbrio, e sua luminosidade clara também a diferencia do resto.

A oposição entre o redondo e o reto é mantida dentro de Fantasia, mas ganha novas conotações. O formato circular das nuvens que representam a chegada do Nada “desestigmatizam” o redondo como forma do eufórico, e a verticalidade da Torre de Marfim

euforiza o ereto. Essa desconstrução dos valores antes assumidos pelo visual da narrativa primeira confere à narrativa segunda o poder de reavaliar esses mesmos valores. Isso é feito num texto dialetizado, que trabalha diferentes vozes recorrendo às diferentes linguagens envolvidas, especialmente o visual e o verbal.

5 Um dos temas que recobre todo o filme é a dicotomização de ciência e magia. Começa, evidentemente, com os unicórnios desenhados por Sebastian no livro de matemática. Ainda surge na narrativa primeira pelo fato de o menino faltar à aula para ler o livro roubado; mas a tensão maior, aquela que permanece durante todo o filme na narrativa primeira, provém do fato de que essa leitura ocorre **dentro** da escola, num depósito repleto de bonecos (esqueleto,
10 animais empalhados, fantasias de teatro, etc.) e muito sujo, contrastando com o resto da escola.

Por esse motivo, o recorte necessário e arbitrário centrou-se no tema magia/ciência; abordarei algumas passagens especialmente ilustrativas das figuras do crer e do saber que travam um embate constante no texto. Faz parte desse embate o relutar de Sebastian em
15 “entrar na história”, ou seja, o embate entre seus dois destinadores (o pai e o livreiro), que ocorre num simulacro de enunciação. Esse simulacro é, no final das contas, o tema central da história: o prazer estésico de ler, ouvir uma música ou assistir a um filme não é justamente a simulação da inversão, ou seja, de que somos lidos, ouvidos ou assistidos pelo próprio objeto contemplado? E trazer isso à tona não seria uma das formas de propiciar um prazer estético?

20 **1.2.4 O que é o Nada - primeira versão**

A primeira descrição do Nada é dada logo no início da narrativa segunda, num encontro entre personagens de diferentes partes de Fantasia: o elfo, o homem da caracol e o come-pedra. O elfo e o homem da caracol já estão familiarizados um com o outro quando o come-pedra chega. O elfo desconfia da lucidez do come-pedra: duvida que alguém realmente coma
25 pedras e, caso coma, então deve ser louco. Por isso também duvida quando o come-pedra fala que o sumiço das pedras não foi obra sua. Por trás desse conflito está a dupla crer/saber: apesar de serem todos seres fantásticos, o elfo é um S do saber que não crê na inverossimilhança do recém chegado. No entanto, ao contrário do /saber/ do elfo baseado em verdades absolutas e conhecimentos anteriores, o homem da caracol é dotado de um /saber/
30 aprender e percebe uma coincidência entre aquilo que parece ser a experiência do come-pedra e a sua própria: *"Eu acho que sei como acabaram! Conta mais"*. Come-pedra descreve um lago

que desapareceu, sem ficar seco ou deixar um buraco no lugar: *"Um buraco seria alguma coisa. Não havia mais nada. E ficava cada vez maior"*.

Essa descrição do Nada é tão estranha, ou mais, do que alguém comer pedras. O elfo continua duvidando do bom senso do come-pedra, mas o homem da caracol chama sua
5 atenção para o fato de que tal experiência estranha é semelhante àquela vivida individualmente por eles em seus próprios territórios. Somente essa semelhança confere às palavras do come-pedra a verossimilhança que cobra o elfo. Vemos que Fantasia não é o lugar idealizado do /crer/: o /saber/ tem um estatuto especial e é ali discutido não em termos de verdades absolutas, mas de verdades construídas por recursos linguageiros de veridicção.

10 OBSERVAÇÃO: A verdade{ XE "verdade" }, para a semiótica, é um efeito de sentido.

A estranheza dessa descrição do Nada está justamente no fato de que o Nada é uma
idéia abstrata, matematizável mas nunca visível, nunca concreta. No concreto, sempre fica algo no lugar de alguma coisa que desaparece. E isso nem o filme consegue superar, a não ser no nível do verbal, pois mesmo quando Fantasia desaparece, resta o espaço sideral visível, um
15 fundo negro onde se deslocam rochas, areia e estrelas. A própria chegada do Nada é representada por nuvens movimentando-se em rolos, árvores, pedras, pessoas sendo sugadas por esse redemoinho.

OBSERVAÇÃO: O Nada, portanto, também é um efeito de sentido. Trata-se de um anti-S
20 que é figurativizado sem a presença de um ator: uma espécie de figurativização aspectual, um vazio crescente.

1.2.5 Morla, o ancião

Atreyu, o caçador do búfalo vermelho convocado pela imperatriz para salvar Fantasia, numa tentativa já desesperada procura Morla, o ancião, o habitante mais sábio de Fantasia. Morla mora num pântano sujo, muito sujo, o pântano da tristeza, onde o cavalo de Atreyu
25 sucumbe. O Morro da Carapaça, que seria o lugar onde mora Morla, é justamente sua carapaça (ela é uma gigantesca tartaruga). A visão horrível de Morla assusta Sebastian, menino-leitor, cujo grito é ouvido tanto por Morla quanto por Atreyu, assustados.

Dois aspectos são importantes nesse episódio: em primeiro lugar, esse grito dado pelo leitor do livro e que é ouvido dentro do livro. É um instante de inversão enunciativa ao qual
30 Sebastian reage com inconformismo, incrédulo: *"Mas isso é impossível! Eles não podem ter me ouvido!"*.

OBSERVAÇÃO: A inversão enunciativa é criada na aspectualização da narrativa primeira: o espaço dentro/fora do livro como um limiar intransponível.

Sebastian /sabe/ que os personagens de um livro de história não tem o /poder/ de perceber o que se passa fora do livro no momento da leitura. O macro-texto_{MUNDO_REAL} se choca com o macro-texto_{MUNDO_DE_FANTASIA} e Sebastian opta pelo primeiro, por isso ele /não pode crer/. O livro proibido / deve não-ser / diferente dos outros livros. Assim como a semelhança forneceu, na narrativa segunda, o verossímil para o elfo, a dissemelhança trouxe o inverossímil para Sebastian, que passará o resto da leitura duvidando dos indícios do livro como fronteira **ultrapassável** para o mundo de fantasia.

OBSERVAÇÃO: Fronteira, ultrapassagem: aspectualizações espaciais.

Em segundo lugar, a atuação desse “habitante mais sábio de Fantasia” traz à tona outro aspecto da modalização pelo /saber/ no filme. Morla é sábio mas não sabe tudo: não sabe a cura para a imperatriz, mas sabe que o Oráculo do Sul tem a resposta. Assim, o mais sábio não é quem sabe tudo, mas quem sabe onde procurar as respostas. Porém, sua sapiência torna-o escravo da lógica do mundo real: ele afirma a Atreyu que é impossível alcançar o Oráculo, pois fica a quinze mil quilômetros dali, e incentiva o herói a desistir. Sua argumentação convence Atreyu, que sai sem rumo e quase sucumbe ao pântano da tristeza. O limite do /saber/ lógico é o /saber não-poder fazer/.

Por isso, quando Gnork, o monstro das trevas, está para alcançá-lo e destruí-lo, Atreyu é salvo por um representante do /crer/: o dragão da sorte.

1.2.6 O dragão da sorte, a curandeira e o cientista

Dois tipos diferentes de /crer{ XE "crer" }/: a sorte e o curandeirismo. Dois tipos diferentes de /saber{ XE "saber" }/: o curandeirismo e a ciência. Em torno da figura de Atreyu, preocupado em cruzar os dois portais e chegar ao Oráculo do Sul, as figuras do dragão da sorte (Falcon), do velho cientista e da velha curandeira (marido e mulher) travam um embate sobre /saber/ e /crer/, no qual a velha é o termo complexo.

Os quinze mil quilômetros não foram problema para o dragão:

Atreyu ¾- Como foi que chegamos aqui?

dragão da sorte ¾ Ah, com sorte...

O dragão indica a Atreyu que sua recuperação da tristeza do pântano e de seus ferimentos se deveu também à ajuda de um pequeno casal. Atreyu espia pela porta da caverna e escuta:

cientista ¾ Ai, sai da frente da luz. Está atrapalhando meu trabalho científico!

*curandeira ¾ Você e seu trabalho científico. O que o menino precisa é de uma das
minhas poções mágicas.*

5 As poções da curandeira, sujeito complexo do saber/crer, realmente curaram Atreyu,
assim como a sorte do dragão o levou ao Oráculo. A atuação do cientista é mais nebulosa. Ele
é especialista em *Oráculo do Sul* e levanta a oposição entre o interesse científico e o interesse
pragmático:

*cientista ¾ Você veio ao lugar certo, meu rapaz. Eu sou muito entendido em tudo que
diz respeito ao Oráculo do Sul. (...)*

10 *Atreyu ¾ Já estive no Oráculo do Sul?*

cientista ¾ O que é que você acha, meu rapaz? Eu trabalho cientificamente.

15 O cientista mostra a Atreyu o primeiro portal e explica-lhe que, para passar, deverá
estar confiante em si mesmo (confere-lhe um /saber/). Antes que possa falar sobre o segundo
portal, Atreyu sai em direção às esfinges (o primeiro portal). Sua hesitação provoca o ataque
das esfinges, mas Atreyu no último momento corre e consegue fugir, ultrapassando o portal.
Foi com a ajuda do cientista que Atreyu venceu o portal, pois soube onde buscar a força que
precisava, apesar da hesitação. O cientista, que assistiu a tudo, corre para contar o fato ao
dragão e à curandeira:

20 *cientista ¾ Ele entrou! Atreyu passou pelo portal das esfinges. Eu sempre disse que
ele entraria!*

(...)

dragão ¾ Eu sabia que se salvaria!

cientista ¾ Bobagem, você não entende de coisa alguma.

25 O cientista respeita o /saber/ de sua esposa como curandeira, mas não respeita sua
crença na magia; por outro lado, ele tem um desdém absoluto pelo dragão da sorte, pois a
sorte não depende de /saber/ algum. Assim, o círculo se fecha, enquanto a curandeira
despreza a crença do dragão na sorte injetando-lhe vitaminas para “não abusar da sorte” e o
dragão confia na sorte e não no mau agouro do /saber/ do cientista.

O cientista parece dono de um saber obtido por outros e parece incapaz de agir. Por outro lado, ele é um destinador. Ele faz saber ao dragão, a Sebastian e a nós espectadores que o segundo portal – um espelho em que se vê o próprio íntimo – não é simples como parece, pois “*ao encontrar seu próprio eu, a maioria dos homens corre de medo*”. Nesse momento seu /saber/ sai do livro, atingindo Sebastian e, por meio dele, os enunciatários do filme, com uma nova e forte expectativa: como será o verdadeiro “eu” do simpático herói?

OBSERVAÇÃO: Nova estratégia de subversão enunciativa.

É interessante que esse /saber/ não atinge nem a curandeira, cujo /saber/ ter feito o possível (curar o menino) lhe faz /crer/ que ele será capaz de vencer o portal, nem o dragão, cuja crença na sorte permanece inabalável. Narrativamente, o cientista praticamente não age, mas seu fazer persuasivo funciona no nível do simulacro de enunciação que é Sebastian lendo o livro e também no nível da enunciação propriamente dita, que é o E^{ÁRIO}_{ASSISTENTES_DO_FILME} vendo Sebastian ler o livro. No contexto da história, essa atuação é fundamental, pois o objetivo crucial do percurso de Atreyu é alcançar, fora de Fantasia, a criança humana, esse rosto que ele vê no espelho do segundo portal sem, no entanto, /poder/ compreender. A informação que Atreyu obtém do Oráculo é essa: a imperatriz precisa de um novo nome, dado pela criança humana que está além das fronteiras de Fantasia. O que Atreyu não sabe é como alcançá-la. Nem ele, nem o dragão da sorte, que parte com ele em busca das fronteiras de Fantasia. No entanto, como acabamos de constatar, o cientista fez sua parte, atingindo Sebastian antes mesmo que qualquer um na narrativa segunda, mesmo o próprio cientista, mostrasse saber da existência do menino-leitor.

1.2.7 O que é o Nada : segunda versão

Atreyu parte com o dragão da sorte em busca das fronteiras de Fantasia, além das quais está a criança humana capaz de salvar Fantasia. Contam apenas com a sorte do dragão para conseguir tal feito, mas, após viajar por toda a terra de Fantasia, chegam ao “*Mar das Possibilidades, do qual não poderiam passar*”. O que é possível, não é fantasia. Seria essa a fronteira procurada?

Chegam tarde, o Nada já está lá e separa Atreyu não só do dragão como também do Aury, o talismã que foi presente da imperatriz e cai de seu pescoço no mar. Atreyu cai na praia e caminha por entre ruínas de colunas gregas. Ali encontra, desolado, o come-pedra:

¾ Minhas mãos parecem grandes, parecem fortes, não parecem?

Dessas mãos o Nada arrancara o elfo, o homem da caracol, a própria caracol e o morcego do elfo: o /parecer/ fora inútil frente ao Nada. Agora o come-pedra espera que o Nada o leve também.

5 Triste por sentir-se culpado, Atreyu entra em uma caverna onde vê estranhas pinturas nas paredes: são quadros enormes de cenas que ele mesmo vivera, as figuras do livro que Sebastian lê. Sem atinar que essas figuras estavam justamente na fronteira de Fantasia, Atreyu encontra uma cena desconhecida: é o rosto de Gnork, o monstro das trevas, que está ali, justamente, na caverna, ao lado da pintura.

10 Esse episódio complexo traz a linguagem visual dizendo que Atreyu está na fronteira de Fantasia, enquanto a linguagem verbal na voz de Gnork afirma que Fantasia não tem fronteiras. Atreyu não acredita, a princípio, nas palavras de Gnork, mas também não atina com os indícios visuais (as cenas).

15 Esse diálogo faz transparecer Gnork como um sujeito duplo, complexo: sujeito interno e externo a Fantasia, um sujeito dentro e fora ao mesmo tempo. Segundo ele, Fantasia é o mundo da fantasia humana que está sendo destruído porque as pessoas estão perdendo as esperanças e esquecendo seus sonhos. O Nada seria "*o vazio que resta*" no qual as pessoas sem sonhos e esperanças são fáceis de controlar. O próprio Gnork seria "*o fiel escravo do poder que está por trás do Nada*".

20 OBSERVAÇÃO: Esse "poder que está por trás do Nada" é a única figurativização do D^{OR} do qual o Nada é D^{ÁRIO}.

25 Seu discurso não é verossímil{ XE "verossímil" } (o visual indica a fronteira que ele afirma não existir) mas também não é inverossímil (a cultura ocidental crê na fantasia ilimitada). Além disso, Gnork é também um sujeito do /saber/ e do /crer/ ao mesmo tempo: se realmente suas palavras correspondem ao seu fazer (julgamento impossível no filme), ele está ajudando o Nada a destruir Fantasia pois /crê poder/ partilhar de um poder que existe fora de Fantasia; no entanto, ele não é um sujeito ou real ou fantástico, mas um sujeito real e fantástico ao mesmo tempo, que, portanto, não poderá continuar existindo se Fantasia desaparecer. Ele /sabe/ disso ("*Você vai ter a honra de ser a minha última vítima*").

30 Acontece que esse sujeito duplo atua da mesma forma que o cientista: ele cria a expectativa de um perigo no E^{ÁRIO} simulado (Sebastian), e dessa forma, o envolve na trama. Ao mostrar-se como um sujeito duplo a serviço do Nada, ele atua antes como um sujeito de Fantasia, a serviço da imperatriz, pois sua fala não se dirige a Atreyu, totalmente incapaz de compreendê-la, mas a Sebastian.

Trata-se portanto, de uma atuação disfórica se pensada no nível narrativo (ele é, sem dúvida, um anti-sujeito) mas eufórica se pensada no nível da enunciação simulada, pois ao afirmar que Fantasia não tem fronteiras, Gnork fornece pistas a Sebastian de qual seria o seu papel na história que está lendo. A atuação de Atreyu, presa a Fantasia, fica, assim, caracterizada como atrativo a Sebastian e, ao mesmo tempo, um problema à sua integração, pois a incapacidade de Atreyu estar fora de Fantasia é o reflexo da incapacidade de Sebastian estar dentro de Fantasia.

O filme conclui que a fronteira entre a fantasia e a realidade é difusa, impossível de ser delimitada. Isso, que constitui um problema no macro-texto_{MUNDO_REAL}, constitui uma vantagem no macro-texto_{MUNDO_DE_FANTASIA}, como veremos no próximo tópico.

1.2.8 Foi o fim de Fantasia

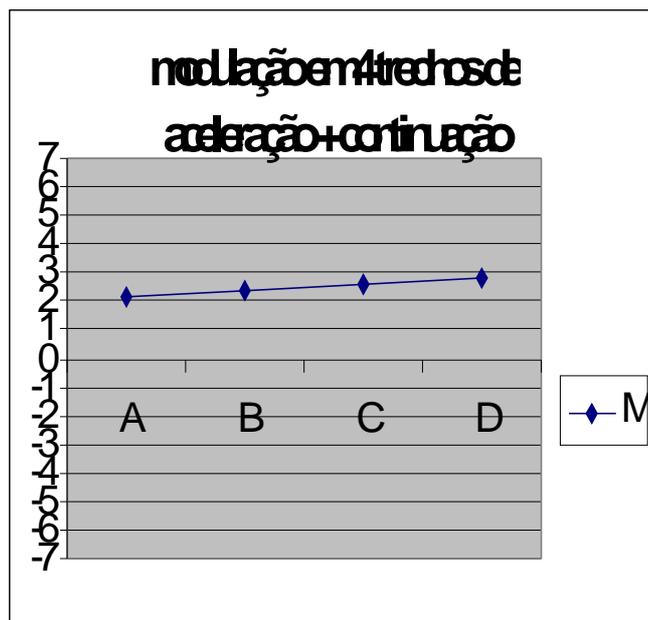
Após o encontro com Gnork, Atreyu reencontra Falcon, o dragão da sorte, e, com ele, o Aury. Mas o Nada já está em toda parte, como lê Sebastian: *"Foi o fim de Fantasia. Só uns poucos fragmentos desse mundo, que um dia foi rico e belo, foram poupados pelo Nada"*.

Em primeiro lugar, gostaria de chamar a atenção para o detalhe da linguagem utilizada na narração de Sebastian. Todo texto que sai de sua boca como leitura do livro tem sempre esse padrão formal, de literatura clássica, opondo-se aos outros estilos que reproduzi parcialmente. Esse detalhe funciona produzindo um efeito de verdade: Sebastian realmente está lendo, portanto, ele está fora de Fantasia. Sendo assim, o E^{ÁRIO}_{ASSISTENTES_DO_FILME} fica mais próximo dele, tal como ocorre no texto de Cortázar.

Nesse episódio ocorre finalmente o conflito de Sebastian entre seus destinadores: aqui ele terá que optar entre seu pai e o livreiro, entre o mundo real e o mundo da fantasia. Nesse episódio há um crescendo na integração de Sebastian: primeiro ele é um "ele" na voz da imperatriz, depois é um "você", primeiro ele fala consigo, depois fala com ela sem assumir, e finalmente assume ter entrado na história; o Nada atingindo a Torre de Marfim começa com rachaduras que se repetem a cada vez que Sebastian nega seu papel no texto e termina com a torre desmoronando; simultaneamente, a tempestade no depósito da escola torna-se cada vez mais furiosa, com raios, trovoadas e vendaval, acabando por quebrar as janelas e encher a sala de folhas de árvore e galhos.

A imperatriz é um sujeito complexo do /crer/ e do /saber/: ela sabe tudo, tudo mesmo. Sabe sobre Sebastian mesmo antes de ele começar a ler o livro, sabe dos limites de Atreyu. Seu saber é tão grande, tão impossível, que surge como um conhecimento divino, que só pode

ter existência no âmbito do crer. Além disso, esse seu saber confirma a hipótese de que Gnork seja um elemento de seu mundo, enviado para atuar junto a Sebastian e a Atreyu, manipulando o primeiro. Pode-se ler essas relações como uma inversão na enunciação, em que o englobado se torna englobante, o que procurei traduzir no esquema abaixo.



5

Um plano concretizado dos “objetos retangulares chamados livros” delinea a oposição realidade (representada pelos livros de escola) vs. fantasia (representada pelos livros de ficção); nesse plano não há ainda uma timização dos opostos. Essa oposição surge também num plano mais abstrato, o plano dos destinadores de Sebastian. O pai representa o real, enquanto a mãe, figurativizada pelo livreiro, representa a fantasia. Se por um lado, a morte da mãe cercada pela fantasia não desfaz por completo sua presença, por outro lado, aqui a oposição é tímica: a fantasia é disfórica (a mãe está morta) e o real é eufórico (o pai diz que a vida deve continuar).

10

Dentre os livros de ficção, no entanto, há um que oferece perigo: é aquele que pode trazer o plano tímico para dentro do plano sem timia. Nesse plano concretizado os valores podem ser questionados e é esse o perigo. A oposição entre o Nada, que é uma negação da ultrapassagem dos limites entre os opostos real/fantasia (termo neutro), e a imperatriz, que é a afirmação dessa mesma ultrapassagem (termo complexo), transforma o real euforizado num simulacro de real e, portanto, um plano totalmente permeável às disposições fantásticas da mente humana.

20

OBSERVAÇÃO: Timia e foria significam a mesma coisa, ou seja, uma valorização positiva (eufórica) ou negativa (disfórica) dos pólos de uma oposição basal.

Isso significa que a ficção, inicialmente englobada pelo real como algo impróprio, se engloba o real como algo fantástico questiona a própria oposição real/fantasia. O medo da fantasia, nos limites da sanidade, é a causa do Nada. Portanto, para não se arriscar ao Nada, é preciso arriscar-se nos limites da loucura.

Isso justifica a resistência do menino. Sebastian ainda não admite a subversão enunciativa: ele não aceita que esteve presente, que acompanhara Atreyu, mesmo quando a imperatriz fala explicitamente sobre isso com Atreyu, explicando que o guerreiro não falhara. Percebendo-se próxima do fim, a imperatriz começa a chorar e a Torre começa a desmoronar: ainda assim Sebastian resiste. Mudando de estratégia, ela volta-se diretamente para a câmera e fala diretamente com Sebastian, que dialoga com ela, debruçado sobre o livro mas olhando para a câmera, ainda sem admitir que o está fazendo. A subversão está no auge, a cena da destruição atinge seu ápice tanto na Torre desmoronando quanto no depósito da escola.

A imperatriz e sua Torre continuam sendo os únicos seres dotados de verticalidade e de uma beleza adequada aos contos de fadas. Quando tudo some, a imperatriz é a única imagem, conversando com Sebastian sobre um fundo negro. Ela é perfeita, ele não. Mas ela depende dele para que Fantasia renasça: é da imperfeição dos seus sonhos, tortuosos, irreais, incorretos, divertidos ou tenebrosos, que renasce o mundo devorado pelo Nada. E nada que Sebastian possa imaginar é perfeito como ela, que permanece um mistério (um ser duplo onipotente, onipresente, clássico, claro, ereto num mundo de seres limitados, impressionistas, escuros e presos à horizontalidade). A imperfeição é eufórica, a perfeição está antes, na origem perdida, na junção, na foria e é, portanto, inatingível.

Finalmente, Sebastian cede ao D^{OR} do mundo de fantasia, antes figurativizado pelo livreiro e agora pela imperatriz, e realiza o feito. Dá um novo nome à imperatriz, curando-a, e, a partir de seus desejos, reconstrói toda a Terra de Fantasia.

O fim da *história sem fim* é um início. E, como Fantasia não tem fronteiras, cada um dos outros (E^{ÁRIO}_{ASSISTENTES_DO_FILME}) que participaram da história tem o poder de reconstruí-la também. Sem perigo, pois como nos diz o narrador que encerra o filme, apesar de entrar no mundo de Fantasia ser sair do mundo real, a volta é possível:

Narrador ¾ Bastian fez muitos outros pedidos. E viveu muitas outras aventuras espantosas antes de finalmente voltar ao mundo dos mortais. Mas isto... é outra história.

Essa voz de narrador da versão brasileira tem uma peculiaridade. É exatamente a voz mais conhecida dos cinemas brasileiros, voz do narrador que fala nos *trailers* e narra propagandas de filmes na TV e nos cinemas, o dublador Jorge Ramos. Essa voz conhecida no mundo real das salas de cinema e que não é ouvida nem uma outra vez durante o filme todo, figurativiza vocalmente outro ator duplo, do real e do fantástico, fazendo a ponte entre o filme e a assistência, dessa forma apontando nosso lugar na história.

1.2.9 A imperfeição da *História sem fim*

O cinema é uma linguagem sincrética{ XE "linguagem sincrética" } muito abrangente: imagens, palavras, vozes, roupas, cenários, música, movimento, principalmente, são as linguagens que concorrem para a construção do sentido final. Aqui praticamente foram desprezados vestuário, música, vozes, cenários, restringindo a análise ao visual e ao verbal. Foram considerados a sala do cinema como local de execução do filme, a despeito de, provavelmente, ser sua execução mais freqüente nas salas das casas, nos vídeos caseiros, com luzes acesas e conversas paralelas. De qualquer forma, o E^{ÁRIO} do filme não é alguém sentado na sala de casa, tomando refrigerante e parando o filme para ir no banheiro: o enunciatário do filme está na sala do cinema, portanto é na sala de cinema que o filme ganha sua dimensão máxima, seu efeito máximo.

Buscamos delinear o elo de ligação entre *História sem fim* e *Continuidade dos parques* tal como lido por Greimas. Seus títulos, como as linguagens bases, no entanto, definem diferentes campos de exploração da mesma proposta de subversão enunciativa. No primeiro, a circularidade é principalmente temporal, no segundo é principalmente espacial. Mas ambos constroem um simulacro de rompimento do limite entre o E^{DOR} e o E^{ÁRIO}, simulando um enunciatário real, ou melhor, simulando um conteúdo que vaza e atinge o próprio enunciatário.

No entanto, Cortázar deixa um gosto de sangue na boca e uma certa revolta contra o próprio autor, por repentinamente desmanchar a tênue linha que separa o leitor do conteúdo que devora. Esse gosto é suavizado por Petersen, mas não é negado.

Durante seu diálogo com Sebastian, o livreiro afirma que os livros já lidos pelo menino (*O Mágico de Oz*, *Robinson Crusoe*, *Vinte Mil Léguas Submarinas*) “não oferecem perigo”, “são inofensivos”, pois, apesar de ser possível estar “na pele do capitão Nemo preso dentro do seu submarino com o polvo gigante atacando você”, o menino, “não ficou com medo de poder fugir”, pois era “só uma história”. Um livro que rompe o pacto enuncivo é perigoso, atinge quem o lê de uma forma imprevisível, para o que não se está preparado. Mas esse aviso, que

provoca Sebastian e o faz roubar o livro, funciona também como um primeiro degrau na longa escala que vai levar Sebastian para junto da imperatriz. E é essa gradação que evita o gosto de sangue na boca; por meio dela, o roçar do Nada na pele se faz mais suave e não deixa marcas indeléveis.

- 5 A crítica do filme é justamente endereçada à maquinização do prazer infantil. O livreiro diz que os livros não fazem bip bip nem acendem luzes coloridas. Indiretamente, também podemos dizer que a maioria dos filmes infantis não tem perigo, é inofensiva. Porém, talvez justamente na proliferação desse prazer inócuo resida o maior perigo, o perigo da estagnação, o perigo do Nada. E seria no mínimo ingenuidade pensar que esse é um problema restrito à
- 10 produção cultural para crianças.

1.3 Porque sim não é resposta: foco no plano da Expressão

Esse estudo buscou re-sistematizar a análise da canção{ XE "canção" }, sem negar seu estreito vínculo com a proposta de Luiz Tatit³⁴. A canção escolhida pertence a um grupo de produções que tem como fundo uma proposta meta-cancional, e nesse sentido é semelhante à proposta surrealista.

1.3.1 O texto “cancional”:

Nos próximos tópicos analisaremos a introdução, o desenvolvimento e a coda buscando entender como e quais sentidos esse texto carrega, levando em conta o texto como canção, ou seja, melodia e letra construindo um texto único.

OBSERVAÇÃO: A relação entre letra e melodia está no cerne da construção do sentido na canção. O sentido verbal é mesclado, influenciado e justificado pelo sentido semi-simbolicamente construído na linguagem musical.

1.3.2 [A] - Introdução

O corpo do texto introdutório³⁵ é centrado em uma oposição: A1 vs. A2. Notamos inicialmente essa oposição pelas linhas gerais dos respectivos desenhos melódicos³⁶, baseados ambos na tríade de sol menor:

³⁴ Cf. Tatit, 1994.

³⁵ Confira no CD, faixa 1.

³⁶ Diagramas propostos em Tatit, 1987, e utilizados em trabalhos posteriores do autor.

A1

Aladin Aladin

5

Den- chou foi Aladin

lâm- ti- gê-

tro da pada nha um niô quem a-

A2

Tele-

Den- dor

ser char

tro do computa- tem o kid

Quem qui- a- tem que dizer

Em função de sua utilização peculiar nesse texto, chamaremos, por convenção, de átonos os instantes e seqüências da melodia que correspondem à citada insistência em tessitura pequena e cômoda para a fala, e de enfáticos os saltos melódicos ou seqüências que se opõem aos átonos³⁷. Nos diagramas acima as seqüências átonas foram marcadas por uma elipse, enquanto as seqüências enfáticas foram marcadas por linhas retas. A1 é composto por dois instantes enfáticos intercalados por uma seqüência átona; A2 é exatamente seu oposto: duas seqüências átonas intercaladas por um instante enfático.

O texto verbal também marca uma oposição entre A1 e A2: “gênio” vs. “Telekid”. O gênio de dentro da lâmpada pertence ao passado (marcado nos verbos) e já tem “dono”: Aladim. Telekid, dentro do computador, pertence ao presente e a função de “dono” permanece em aberto, sendo remetida a um futuro indefinido: “quem quiser achar tem que dizer”.

A melodia, porém, acrescenta um dado a essa oposição: a palavra “gênio” vem localizada em um instante átono de A1, enquanto “Telekid” preenche o único instante enfático de A2 (ambas as palavras estão marcadas com quadrados cinza nos diagramas). A ênfase, em A1, está em “Aladim” (círculo cinza). À primeira vista a oposição Aladim vs. Telekid não procede: o primeiro é receptor da magia do gênio enquanto o segundo é doador de saber. O questionamento que essa oposição aparentemente inadequada, Aladim vs. Telekid, suscita é, no entanto, crucial. O verbal evoca a classificação segundo a qual Aladim conta uma história que valoriza o fazer pragmático e Telekid é uma história que valoriza o fazer cognitivo; enquanto isso, a melodia nos alerta para o fato de que o fazer pragmático é dependente, átono, hierarquicamente inferior ao fazer cognitivo, enfático. É esse o recurso que possibilita a disforização da magia, /poder/, e a euforização do /saber/, diante do qual a magia é limitada, menor.

Nesse contexto o texto introduz a isotopia{ XE "isotopia" } do “porquê infantil”: esse “porquê”, o qual freqüentemente esgota a paciência dos adultos, será euforizado como busca do /saber/. A resposta “Porque sim” representa a contradição dessa busca do saber e é, portanto, disforizada: “*Porque sim não é resposta!*”.

OBSERVAÇÃO: A disforização e a euforização de opostos compõem o quadro tímico{ XE "quadro tímico" } do texto.

³⁷ A divisão em partes e a observação da concepção de momentos átonos e enfáticos nesta canção baseiam-se na concepção de análise do texto como um todo dotado de sentido proposta pelo Groupe D'Entrevernes, 1979.

Telekid é aquele que sabe, mas também aquele que partilha seu /saber/. O /poder/ do gênio, como objeto modal doado a Aladim, é consumível, limitado, pois é doado somente no nível do /parecer/: no nível do /ser/ os objetos doados pelo gênio são objetos descritivos consumíveis investidos pelo valor /poder/. O gênio, portanto, não partilha seu /poder/ e Aladim permanecerá eternamente dependente dessa doação de objeto modal /mentirosa/ (/parecer + não-ser/).

Além de estabelecer o quadro tímico no qual se desenvolve o texto, a introdução autoriza dessa maneira quaisquer questionamentos, mesmo aqueles que ninguém fez ou ousa fazer por parecerem óbvios, sem necessidade de resposta. E verbaliza, com um trecho falado: “Porque sim não é resposta! O que você quer saber?”

1.3.3 [B, C, D] - desenvolvimento

Durante esses três trechos do desenvolvimento³⁸, o “você” da pergunta de Telekid assume a palavra e responde, levantando uma única questão. O fato de ser única é essencial: para se obter uma resposta de Telekid é necessário formular *uma* pergunta. Se o sujeito interlocutor de Telekid respondesse que quer saber tudo ou se não soubesse dizer, não haveria possibilidade de um retorno satisfatório da parte de Telekid. Portanto, o sujeito interlocutor, sujeito do questionar-se, é um sujeito que /sabe/ o que quer perguntar e /sabe/ como formular sua questão. Esses /saberes/ seriam desrespeitados por uma resposta como “porque sim”.

A questão parece óbvia, desnecessária e é formulada logo no início do desenvolvimento [B1]. Note a expressão “eu quero” marcada pelo instante enfático:

The diagram illustrates the timing of two speech segments. A box labeled 'B1' is positioned at the top left. Below it, two speech segments are shown. The first segment starts with 'Eu que-' and contains the words 'ber que gen- gri- ro sa- por- a te ta'. The second segment starts with 'Eu que-' and contains the words 'ber que ro sa- por-'. Both segments are circled, and arrows point from the 'Eu que-' labels to the start of each segment.

³⁸ Confira no CD, faixas 2, 3 e 4.

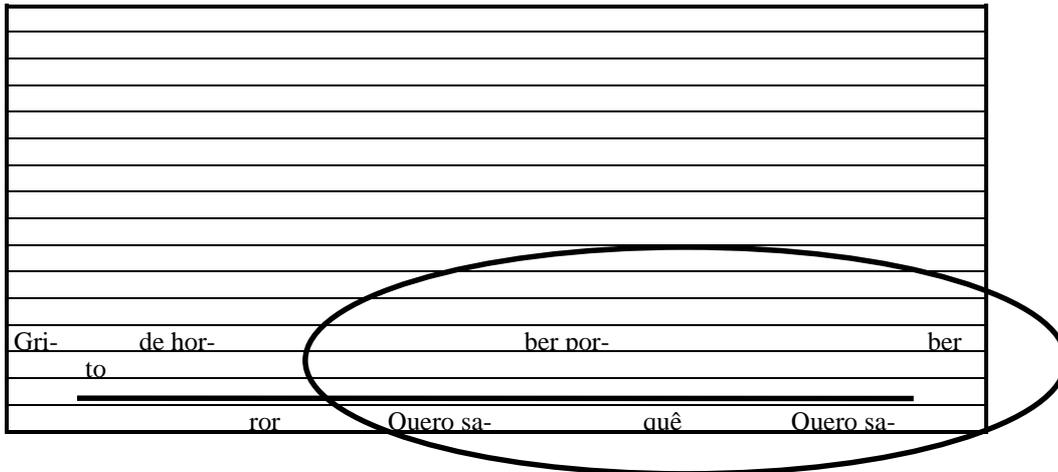
Como no nível da manifestação{ XE "manifestação" } a questão parece insuficiente, todo o resto do desenvolvimento dedica-se à elucidação da questão no nível da imanência{ XE "imanência" }. A melodia mantém a oposição átono/enfático, explorando-a das mais variadas formas. Em linhas gerais pode-se afirmar que o verbal “verbaliza o grito”, descrevendo as 5 várias situações em que se grita, os tipos de gritos, os autores dos gritos, os tempos e os lugares em que se grita e valores diversos do grito na sociedade. Por sua vez, o grito é figurativizado no texto musical ora por seqüências melódicas enfáticas, ora por ênfases melódico-harmônicas (repetição de notas harmonicamente tensas). O argumento da imanência, então, seria: se é possível comunicar o grito na fala e no canto, porque é que a gente grita 10 assim mesmo?

1.3.4 [B] - Tipos de gritos³⁹

Dividido por nós em 5 subpartes, após a formulação da questão *Eu quero saber porque a gente grita* em [B1], esse trecho mantém em [B2] uma forte identidade melódica com o trecho 15 precedente, usando as mesmas notas e semelhanças no recurso à oposição enfático/átono, a qual destaca as palavras “grito” e “contente”. Já [B3] é essencialmente enfático, desenhando com saltos melódicos uma longa linha ascendente que abrange toda a extensão melódica da canção. Figurativiza assim uma escala de intensidades numa seqüência verbal de gritos já “institucionalizados” com diferentes valores tímicos (*grito de rock, grito de ópera, grito de guerra, grito de gol*).

[B4] e [B5] são essencialmente átonos. [B4], apesar de melodicamente átono, ocorre 20 numa região mais aguda que a da seqüência átona original, analisada como região de repouso, e produz efeito de tensão. Essa seqüência verbaliza um grito específico com idade, sexo e contexto (*grito de menina quando vê barata*). Essa especificidade somada à seqüência átona tensa produz efeito de limitação. Já [B5], uma seqüência átona na região de repouso (ver linha 25 horizontal no diagrama abaixo), antes de introduzir o refrão (marcado pela elipse) verbaliza um grito inespecífico quanto aos parâmetros citados em [B4] e pouco específico quanto à causa (*grito de horror*):

³⁹ Faixa 2 do CD que acompanha a tese.



1.3.5 [C] - autores e tempos⁴⁰

Dividido em quatro subpartes, esse trecho, cujo verbal apresenta os gritos segundo
5 seus autores e contextos históricos, é um trecho dubiamente simétrico quanto à melodia. À
primeira vista, a simetria, que se refere ao desenho de seqüências átonas e enfáticas, tem a
seguinte forma:

[C1, C3] = enfáticos

[C2, C4] = átonos

10 Apesar de permanecer simétrico, numa segunda leitura o formato muda. [C2], tal como
[B4], mantém-se fora da região de repouso e passa um efeito de tensão melódico-harmônica. A
seqüência [C2, C3], antes lida como [átono → enfático], será lida como uma única seqüência
ascendente figurativizando uma linha de aumento de intensidade, aqui culminando na palavra
“dinossauros”. Além disso, se levarmos em conta a reiteração do recurso usado para marcar o
15 enfático em [C1], com ocorrências semelhantes em [A1, A2, B1, B2], concluiremos que o
enfático em [C1] é relaxado e notaremos que ele faz parte da linha de aumento de intensidade,
que, somando os 7 compassos de [C1, C2, C3], é seguida por uma seqüência átona relaxada,
com 5 compassos. A simetria será, portanto, especular, delineando uma linha tensiva que pode
ser assim descrita:

20 enfático relaxado → átono tenso → enfático tenso → átono relaxado

⁴⁰ Faixa 3 do CD que acompanha a tese.

Esse foi mais um dos recursos usados na canção para mostrar o quão complexa e surpreendente pode ser a relação entre a manifestação e a imanência.

1.3.6 [D] - gritos culturais vs. gritos naturais⁴¹

Além de falar de autores e tempo, [C] introduz a isotopia animal no âmbito dos autores, antes restrita ao humano. [D] retoma o humano para nele delimitar o animal, ou “natural”, em oposição ao cultural:

gritos culturais	gritos “naturais”
Tarzan	mãe
caratê	bebê
D. Pedro no Ipiranga	assustar

O trecho é composto por [D1] enfático tenso, [D2] átono tenso e [D3] átono relaxado.

Em [D1] a linha melódica ascendente de [B3] é retomada, mas ao invés de culminar na nota mais aguda da tessitura da canção, culmina na sensível da escala, a única nota que caracteriza uma escala menor não natural (musicalmente falando, uma escala menor harmônica) e que, nesse contexto, soa tensa. O efeito de aumento de intensidade vai de gritos “culturais” a gritos “naturais”. O mesmo ocorre em [D2], dessa vez pela duração exacerbada de uma seqüência átona em uma região tensa, provocando um efeito de aumento de tensão que culmina na palavra “assustar”. Tanto [D1] quanto [D2] apresentam-se harmonicamente diferenciados do restante da canção, o primeiro por marcar a escala menor harmônica e o segundo por esvaziar a harmonia, mantendo como acompanhamento um ritmo grave, com pouco volume e extremamente cíclico, causando efeito de concentração explosiva, efeito completado pela retomada de volume e acompanhamento na última sílaba do trecho (em “assustar”). [D3] conclui retomando o refrão.

1.3.7 [E] - coda⁴²

A coda da canção tem dois trechos. O primeiro é cantado e o segundo é falado. Trata-se do momento em que Telekid finalmente responde à questão formulada por seu interlocutor, o “eu” da canção.

⁴¹ Faixa 4 do CD que acompanha a tese.

⁴² Faixa 5 do CD que acompanha a tese.

A canção, durante a introdução ([A]) e o desenvolvimento ([B, C, D]), realizou uma oposição átono/enfático e sobredeterminou-a com a oposição tensão/relaxamento. Essa sobredeterminação criou o efeito de desfazer os efeitos iniciais construídos, nos quais a tensão identificava-se com a ênfase; essa identidade também aparecia pela criação de uma região de relaxamento na qual se desenrolava a seqüência átona original. Portanto, dois movimentos opostos marcam a construção melódica do texto: um movimento de construção e um movimento de desconstrução. Ambos os movimentos baseiam sua eficácia semiótica em clichês do nível da expressão, tal como Dali ao desenhar um relógio ou Picasso desenhando uma cabeça. Não é negada a eficácia da linguagem, mas antes exacerbada sua função de expressar conteúdos semióticos e não realidades absolutas.

[E1] experimenta a condensação máxima, na qual a falta absoluta de instantes enfáticos resulta num forte efeito de tensão e o excesso de repetição resulta num efeito simultâneo de ênfase. A palavra repetida não é “grito”, mas “porque”, recuperando e arrematando os dois aspectos fundamentais da canção, comentados anteriormente: a valorização positiva dos /saberes/ do sujeito da questão (o “eu” de “eu quero saber” que sabe o que perguntar e como formular a questão) e o fato de que o longo desenvolvimento é um percurso de mudança no nível de veridicção da questão, a qual é aparentemente fútil e óbvia, mas na verdade profunda e pertinente. Observe-se que não é o nível de veridicção{ XE "veridicção" } do grito que muda. O grito é explorado como linguagem, como símbolo, não como essência.

A resposta de Telekid interrompe [E1]. Poderia pensar-se numa interrupção causada por falta de paciência; no entanto, a canção fornece elementos suficientes para sabermos que a causa da interrupção é a compreensão plena da questão, possibilitando a resposta; Telekid soube ouvir, por isso sabe responder. Além disso, sua intenção é partilhar um saber e não simplesmente se mostrar detentor dele. Telekid entende a profundidade da questão, relativa à linguagem, e por isso está apto a responder, não como um gênio inacessível mas como um interlocutor:

“A gente grita porque tem coisas que só o grito consegue dizer. Entenderam o porquê?”

1.3.8 Finalmente,

Ao construir um universo significativo a partir de concepções padrão na música, *Porque sim não é resposta* consegue desmascarar a falsa obviedade da pergunta *Porque a gente grita?* e, desconstruindo o óbvio constrói algo novo no lugar. É interessante que, com os mecanismos descritos durante a análise, se mostrou que a profundidade da pergunta estava

em pertencer a outro nível de construção do sentido que aquele suscitado numa primeira leitura. Em outras palavras, a pergunta *Porque a gente grita?* não exigia uma resposta pragmática, essa sim óbvia e tornando a pergunta sem sentido, mas uma resposta no nível cognitivo, no qual a pergunta ganha sentido e profundidade, alcançando a dimensão
5 linguagemira do grito. Seu longo desenvolvimento mostra que a desconstrução do óbvio é mais complexa que a construção do novo: foi preciso um longo percurso para que houvesse a mudança do nível pragmático para o cognitivo, ou seja, para que Telekid compreendesse a dimensão real da pergunta, o cerne da questão, o qual se encontra no âmbito da atividade
10 linguagemira. Além disso, com esse trajeto a canção ganha uma dimensão meta-lingüística, ao mimetizar os procedimentos de construção do melódico a partir da fala.

Pode-se dizer que a canção funciona como uma porta, uma passagem entre o mundo das respostas e perguntas esperadas e o mundo das respostas e perguntas inovadoras. Ela divide o mundo do saber entre um saber utilitário e um saber criativo e, valorizando o último, convida o enunciatário à reflexão e à liberdade de crítica. Autoriza o enunciatário a perguntar o
15 óbvio demonstrando que sob sua superfície pode haver um vulcão dormente, um mundo inteiro a descobrir. No caso, o mundo a ser descoberto é o mundo da linguagem, da significação, um mundo semiótico, feito de sentidos construídos e não de verdades absolutas. Um mundo relativo, no qual cada um pode assumir um papel ativo, papel de sujeito do fazer e do fazer saber.

No universo das produções culturais para criança, em que predomina a exploração de um prazer oferecido de forma completa, sem possibilidade de troca, essa canção valoriza o oposto, o processo de busca, o caminho para a conquista ganhando em si o valor de prazer. Essa divisão de águas sugere a existência de extremos estilísticos nesse universo cultural; a partir da percepção de que um produto cultural para crianças não é isento de escolha, de
25 espaço, de postura, percebe-se que fazer essa escolha depende da opção pelo saber utilitário ou pelo saber criativo e, como arte se destina à fruição, pelo prazer utilitário ou pelo prazer criativo. Dois conceitos opostos que se instalam em uma escala valorativa passível de vigorar na análise sociossemiótica da produção cultural para crianças.

2 Paixão por música

O gosto por um determinado estilo de música é, aparentemente, uma operação simples: identificamo-nos com determinado estilo em função do entorno cultural e musical que nos acompanha durante a existência. No entanto, classe social (/poder/), presença/ausência de acesso à cultura elitizada (/saber/), faixa etária (/querer/) e até religião (/dever/) são alguns dos elementos que podem figurar na constituição desse gosto. Trata-se, portanto, de uma modalização bastante complexa e específica, que pode mudar durante o percurso do sujeito por motivos que parecem não ter nada a ver, diretamente, com a música, mas, sim, com os valores nela investidos.

No entanto, se a avó reclama do “barulho” que o neto chama de música, o que é que ela está questionando? Se mudassem somente os valores investidos, caberia a incidência de tal questionamento sobre a condição de objeto? Ora, facilmente percebemos que há uma diferença explícita entre o que um e outro ator do nosso exemplo banal chama de música. Uma diferença no plano da expressão e também no plano do conteúdo, pois trata-se de um objeto bastante peculiar, tal como outras formas de arte, um objeto-linguagem. No caso dessa avó hipotética, podemos afirmar num primeiro momento que não lhe interessa o que diz a “não-música” que o neto ouve, nem a especificidade daquela “não-música” que ele ouve naquele determinado momento, mas o *como* diz, pois parece-lhe impossível alguém dizer algo com tal linguagem “primitiva” ou “grosseira” ou “caótica” ou seja lá o que for. No entanto, os dois “adoram” música. O que é música, afinal?

2.1 Expressão de Emoções

Dizer que a música expressa emoções é outro lugar comum que tomaremos como ponto de partida.

No estudo da avareza, Greimas e Fontanille dão às emoções{ XE "emoções" } o claro sentido de expressão corpórea das paixões, representando um momento específico do percurso passional⁴³. Admitindo que a emoção expressa pela música é a lembrança do corpo do sujeito-que-sente no processo gerativo do efeito de paixão, estaremos admitindo que a música é vivenciada como um momento do percurso passional de cada ator-ouvinte.

⁴³ Cf. Greimas & Fontanille, 1993: “O efeito de ‘irrupção’ do somático na superfície do discurso, que caracteriza de modo geral a emoção, decorre da reembaagem sobre o sujeito tensivo que postulamos para justificar a instalação do simulacro passional no discurso: convocando, na cadeia discursiva, as modulações do sentir e do devir, a reembaagem prepara a irrupção somática da emoção; é exatamente nesse momento preciso do percurso passional que o sujeito-que-sente lembra que tem um corpo.” pp. 154-155.

Juntemos a isso o fato de que a música cristaliza um tempo, nos valores intensos⁴⁴ pela organização em torno de motivos melódicos e rítmicos e nos valores extensos por propiciar a vivência repetida de um momento passional⁴⁵; concluiremos que ouvimos música para reviver somaticamente estados passionais que não necessariamente correspondem ao momento do percurso do sujeito-que-sente, ou seja, o que a música propicia são simulacros somáticos de estados passionais que vivemos retrospectiva ou prospectivamente.

Mas, dirá o neto, a avó não entende sua música porque não viveu tal estado nem o desejou. Engano do neto: a avó, exceto em algum caso patológico, viveu, vive ou deseja ainda viver os estados passionais dos quais a música fala. Portanto, como dissemos anteriormente, a identidade da avó com determinada música, bem como a identidade do neto, não dependem exclusivamente do conteúdo passional da determinada música.

Se vemos a música como um objeto descritivo{ XE "objeto descritivo" } investido por um valor específico, um estado passional, ouvir música significa entrar em conjunção com esse valor. Mas a música ou “não-música” do neto pode até falar de um estado passional semelhante àquele das canções ouvidas pela avó as quais tanto a deleitam. Mudou o objeto descritivo e não mudou o valor investido? Nesse caso, é o objeto descritivo o que a avó rejeita? Ou é o valor do valor investido, que a expressão musical modifica num nível profundo da produção do sentido?

É nesse sentido que vamos encaminhar este trabalho. A música, como expressão de emoções, traria à tona com sua materialidade elementos do percurso gerativo das paixões que são culturalmente determinados. Dessa forma ela expressa, além da emoção, o valor da emoção em dado contexto cultural; se a emoção fosse o objeto-valor que a música como elemento do nível da expressão semiotiza, a moralização da emoção seria a valência desse objeto valor e justamente o palco da polêmica.

Mas a música como expressão de emoções acarreta outras significações. Dissemos que a emoção é a expressão *corpórea* das paixões⁴⁶. Nesse caso, a música pode ser vista como uma materialização que simula o corpo-que-sente. Sua materialidade sonora não pode

⁴⁴ Cf. Tatit, 1994: “(...) valores “intensos” (definidos por funções contraídas no contato imediato de elementos) e valores “extensos” (definidos por funções à distância e regulados pela extensão global da peça), conceitos hjelmslevianos transportados ao domínio estético por Claude Zilberberg.” p. 13.

⁴⁵ Cf. Ibid: “Compor, por exemplo, é criar uma duração que mereça ser preservada e destacada do ciclo rotativo das comunicações cotidianas. Pressupõe, portanto, uma parada do fluxo utilitário para dar origem a um novo movimento, cuja direção valoriza cada vez mais a própria duração ou, se preferirmos, o próprio espaço de duração da obra.” p. 260.

⁴⁶ Cf. Greimas & Fontanille, 1993, texto supra citado.

ser vista nem tocada: não tem a cômoda possibilidade de distância que o visível propicia nem a possibilidade igualmente cômoda do toque voluntário⁴⁷. O prazer de ouvir é o prazer de ser tocado e visto por uma música que não é visível nem tateável.

5 Porém, o prazer e a dor de ouvir estão intimamente ligados: a mesma presença invisível e a mesma involuntariedade no toque que propiciam prazer se nos trazem algo desejado, propiciam dor se nos trazem algo indesejado⁴⁸. E tanto maior a dor quanto mais forte a corporalidade da emoção indesejada. É importante aqui não confundir o prazer de ouvir com o prazer como conteúdo semiótico da canção: estamos agora falando da música como expressão e não como conteúdo; no caso do conteúdo por exemplo, um dos motivos da música do neto
10 ser indesejável para a avó pode ser falar de prazer num amor platônico, o qual na época da avó tinha conotações de dor sublime.

Além disso, devemos levar em consideração que a música é uma linguagem semi-simbólica{ XE "linguagem semi-simbólica" }, pois seus elementos não constituem signos, suas unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo não são conformes, como na
15 linguagem verbal, mas se pode levantar categorias no plano da expressão e categorias no plano do conteúdo que se interrelacionam no processo semiótico⁴⁹. É por isso que a materialidade da música é tão importante, capaz de mudar a valência dos objetos-valor que ela oferece ao enunciatário. E se, como acabamos de concluir, a música é a materialização de um simulacro de corpo-que-sente, o corpo é elemento crucial na constituição dessa valência, ou
20 seja, nos valores dos valores investidos nos objetos emotivos que cada música oferece. Já nos disse Luiz Tatit: “Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo” da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto.”⁵⁰ (sublinhado nosso). Estamos estendendo esse conceito para outras musicalidades e outros instrumentos além da voz, sem esquecer suas peculiaridades.

25 É importante reter, dessa rápida abordagem da música como expressão de emoções, principalmente dois pontos: a música é expressão de estados passionais e o faz através da simulação de um corpo-que-sente; em suma, a música é um simulacro de emoção.

⁴⁷ Considerações baseadas em palestra proferida pelo professor Herman Parret em 30/10/1998 na FFLCH – USP, departamento de lingüística.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ O estudo dessa relação já está bastante avançado nos trabalhos de Luiz Tatit, 1994 e 1996.

⁵⁰ Cf. Tatit, 1997, p. 102.

2.2 Objeto de Circulação

O estudo da música como objeto passional num sistema de produção de valores foi discutido por nós em publicação recente, motivo pelo qual optamos por somente relatar no presente tópico os principais pontos da argumentação proposta. Um dos elementos de “discórdia” em relação aos tipos de música que circulam em nossa sociedade diz respeito à natureza do sistema de circulação no qual a música se insere. Fazer música para vender é uma postura abominada em alguns meios, mesmo se a sobrevivência dessa música depende de sua venda. A música então ganha ares míticos de objeto que está acima de sua própria materialidade e isso, como veremos nos exemplos do tópico final, atinge a própria imagem do artista que a produz.

O objeto música é um objeto que pode ser partilhado, não pode ser retido nem acumulado, mas não existe fora do tempo. Por isso, o advento do disco mudou a história da música. Antes dele, a única forma de usufruir a música era sua execução ao vivo. Agora, a presença do intérprete é virtualizada, no disco, no rádio ou na TV. Antes, o objeto música só poderia ser vendido em pequena escala, diretamente pago ao executante (no teatro, no bar, no restaurante, na rua). Agora, qualquer um pode vender música, e a música é ouvida anonimamente nos lugares mais curiosos – e menos identificados com esse tipo de audição – tais como um supermercado.

No sistema financeiro, vender muito é sinal de que o produto é bom, otimizando a relação custo e qualidade; porém, nos casos em que se trata de produtos culturais, nem todos concordam com isso. O tipo de música que está vendendo muito é visto como de menor qualidade pela parcela de público que não se identifica com ele. Nesse meio, a preposição “para” é pejorativa, pois qualifica a música com uma utilidade que vai contra a lei mítica do “estar acima de sua materialidade”. Música para dançar, música para enfeitar novela, música para brincar, música para namorar, música para esperar dentista,

Música para tocar no ambiente

Música para escovar os dentes

Música para tocar na parada

Música pra dar risada (Arnaldo Antunes)

Seja lá qual for a sua utilização, a música não pode ser “para” e, se é, não vale muita coisa, não merece muita atenção, no que concerne à visão do meio onde a música “útil” é desvalorizada.

Pode-se assim dizer que o meio *mítico-musical* estaria sendo regido por um regime de exclusão{ XE "regime de exclusão" }, enquanto o meio *da música para vender* seria regido por um regime de participação{ XE "regime de participação" }:

*O regime de exclusão tem por operador a triagem e, se o processo atinge seu termo, leva à confrontação contensiva do exclusivo e do excluído e, para as culturas e as semióticas que são dirigidas por esse regime, à confrontação do “puro” e do “impuro”. O regime de participação tem por operador a mistura e produz a confrontação distensiva do igual e do desigual: no caso da igualdade, as grandezas são intercambiáveis, enquanto no da desigualdade, as grandezas se opõem como “superior” e “inferior”.*⁵¹

Assim, é possível afirmar que a música *para* se opõe à música *de* – do autor, do intérprete –, o processo de mistura motivando a lógica do grande público e das massas enquanto um processo de triagem justifica a lógica de uma “minoridade inteligente”.

O que dizer então de uma música “para vender”? Ela perde toda a possibilidade de existência no mundo mítico-musical, já que este a exclui (lógica da triagem)? Resolver esse paradoxo é impossível e se o artista “do coração” de amantes daquela música mítica faz sucesso e ganha dinheiro, isso é visto apenas como uma decorrência natural; ele está desculpado pois não fez a música “para vender”, ele fez música pela música e não tem culpa se tanta gente assim, de repente, resolveu querer ouvi-la. A pontinha de ironia não é inocente, mas não pressupõe qualquer valorização positiva ou negativa de tal ou qual música, fique claro.

No entanto, a música da maioria ganha espaço, financiamento, motivos, desculpas, ganha ares de cultura nacional e, com isso, de certa forma ofende a música (as músicas) da minoria. Uma questão de poder, num mundo industrializado e capitalista no qual o que vale é a quantidade. É um dos momentos em que gostar de música ganha contornos passionais: no confronto entre maioria e minoria (e minorias e minorias), naquele espaço onde o objeto não-consumível torna-se consumível, pois uma musicalidade ameaça extinguir a outra, onde o objeto não-acumulável torna-se acumulável, pois uma musicalidade ganha dimensões enormes em comparação com a outra, onde o objeto partilhável torna-se não-partilhável, pois uma musicalidade não é compreendida pela outra, onde o objeto que não pode ser retido é retido, pois a musicalidade minoritária permanece restrita a pequenos grupos e não mais circula.

⁵¹ Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 29.

Diante desse quadro, músicos dizem que se trata de um problema de maior ou menor complexidade musical, que uma música complexa não pode ser compreendida por uma maioria inculta. Outra vez teremos aqueles que valorizam positivamente essa complexidade, enquanto outros a desvalorizam. Dizer “inculto” já é uma forma de valorização. O que é que está em
5 jogo? Um defende a escala maior e o outro uma escala mixolídia com quarta aumentada?

O objeto música é feito, sim, de escalas e ritmos, e harmonias, e a complexidade de seu uso remete a diferentes musicalidades, sim. Mas “*Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto (...)*”⁵²

2.3 Paixão individual X Paixão coletiva

10 A música como simulacro de emoções e a música como objeto num sistema de circulação de valores são abordagens que remetem a diferentes momentos do percurso gerativo das paixões. A primeira diz respeito ao momento da *sensibilização* e a segunda refere-se ao momento da *moralização*⁵³.

15 A *sensibilização*{ XE “sensibilização” } é a criação do simulacro passional do sujeito. A convocação de um estilo semiótico, ou seja, dispositivos modais dinamizados e selecionados pelo uso caracterizam uma disposição do sujeito para um determinado fazer patêmico. A patemização dessa disposição, momento intenso da sensibilização, é a transformação tímica do sujeito discursivo em sujeito que sente, sofre, reage, se emociona; é a emoção que assinala o cumprimento dessa junção tímica, ao mesmo tempo em que dá a palavra ao próprio corpo.
20 Portanto, o que a emoção{ XE “emoção” } expressa é a faceta reflexiva da paixão, a auto-elaboração da competência do sujeito, em direção a uma imagem-fim. Em outras palavras, a sensibilização é individual, se bem que culturalmente determinada pois uma mesma configuração modal e aspectual terá diferentes conotações em diferentes culturas.

Já a *moralização*{ XE “moralização” } é o acionamento de uma avaliação externa sobre
25 o comportamento observável do sujeito sensibilizado. Entra em cena um observador social, coletivo, que avalia o conjunto modal e aspectual expresso pela emoção do sujeito individual classificando-o, conforme uma escala de medidas preestabelecida coletivamente, como

⁵² Cf. Tatit, 1996, p. 14.

⁵³ Os conceitos de sensibilização e moralização aqui expostos foram propostos por Greimas e Fontanille no *Semiótica das Paixões* (1993), pp. 140-156.

aceitável (“na medida”) ou como excessivo (ou insuficiente⁵⁴). A paixão é, além de reflexiva, intersubjetiva, pois só existe na medida de um confronto entre o percurso existencial do sujeito e os limiares e limites sócio-culturais. Sendo assim, a moralização é social.

5 *“Por ocasião da convocação em discurso, se a configuração se organiza exclusivamente do ponto de vista do sujeito apaixonado, apenas a sensibilização se manifesta; e se a configuração se organiza do ponto de vista de um observador social, a moralização surge, pressupondo e ao mesmo tempo mascarando a sensibilização.”* (Greimas & Fontanille, *Semiótica das Paixões*, 1993, pp. 150)

10 Essas duas dimensões do percurso passional auxiliam a compreensão da música tal como a estamos estudando. Numa dimensão individual, ela propicia ao sujeito-enunciário viver retrospectiva ou prospectivamente um simulacro passional, pois ela é um simulacro de emoção e, como tal, a expressão simulada de uma disposição patemizada de um sujeito diante de um objeto. Numa dimensão social, ela é a avaliação da sensibilização do sujeito; apesar de
15 simulada, o sujeito que adere ao dispositivo passional proposto pela música, ou seja, gosta dela, o faz porque concorda com a aspectualização proposta por ela para tal efeito patêmico.

 Se num determinado meio social tal conjunto corresponde à graduação esperada para aquele determinado efeito (por exemplo, o amor platônico), a moralização será positiva e a paixão pela música não será posta em xeque. Caso contrário, como a avó ao avaliar a música do neto como excessiva, a moralização será negativa e questionará não o efeito passional em
20 si, mas a maneira como ele é compreendido por tal simulacro emotivo. Outra vez chegamos a esse ponto: não é o valor investido no objeto descritivo música que é questionado (um valor particularmente investido em determinado objeto), mas o valor desse valor, ou seja, sua valência{ XE "valência" }, determinada pelo comportamento observável, que nesse caso é a
25 expressão musical (um valor difuso, de fundo social, que de certa forma situa o objeto no âmbito da coletividade).

2.4 Escalas musicais ou escalas aspectuais?

Assim como a linguagem verbal, a música possui também sua sintaxe e sua semântica. Compor, arranjar, escrever canções, criar uma interpretação são todos movimentos que

⁵⁴ Estamos trabalhando aqui a noção de insuficiente como “excesso de falta”, pois a oposição fundamental em termos de paixões é a dupla excesso/medida; tal leitura possibilita compreender que o insuficiente seja tão

necessariamente passam por organizações teóricas mais ou menos explícitas, conforme o estilo ou tipo de música que se está fazendo. Assim como a sintaxe da língua, a sintaxe musical é descritiva, ela procura organizar as ocorrências de determinadas combinações já usadas e geralmente é arbitrária, no que concerne a explicações do “por que funciona assim?”.

5 Os elementos musicais, tais como são descritos pelos estudos de harmonia, composição, arranjo, rítmica, orquestração, regência, canto, tanto na área popular quanto na erudita, podem ser utilizados para efeitos muito dessemelhantes, conforme o contexto. E esse contexto sempre acaba sendo explicado de maneira vaga. Afinal, o objetivo desses estudos não é explicar, mas descrever, não é o conteúdo, mas a expressão. Por isso uma mesma escala maior ou o mesmo
10 ritmo de valsa podem ser alegres, ritualísticos, infantis ou fúnebres, dependendo de como e em que situação forem utilizados. Estaríamos remetendo o sentido da música ao contexto externo, ou ao mundo natural, ou a referentes sociais? Esta é a solução encontrada por aqueles que pensam na sintaxe e na semântica musical como os únicos patamares de apreensão do sentido musical. Outros diriam que o sentido da música “escapa à razão” e desistem de
15 explicar qualquer coisa.

A semiótica da canção é uma proposta específica para a análise do conteúdo da música. Não cabe aqui entrar em detalhes sobre seus mecanismos nem discuti-los em profundidade, mas essa teoria levanta alguns elementos cruciais para a compreensão da linha de discussão que adotamos. Em linhas gerais e demasiadamente sucintas, a semiótica da
20 canção{ XE "semiótica da canção" } propõe o estudo da geração do sentido na canção como um redimensionamento do sentido do texto verbal na interface fala/canto por meio de uma aspectualização e de uma tensivização proposta por melodia e ritmo⁵⁵. Melodia é compreendida como repetição/inação, extenso/intenso, gradual/saltado; ritmo é regular/irregular, extenso/intenso, acelerado/desacelerado. Todas essas categorias de
25 expressão encontram correspondência com categorias do conteúdo (euforia/disforia, conjunção/disjunção, aspectualização). Um olhar mais atento e menos apressado do que este que podemos ter aqui vai nos levar a perceber que a música é uma linguagem que ressalta o caráter contínuo do sentido, seus componentes do nível profundo, enquanto a linguagem verbal ressalta o caráter descontínuo e o discreto.

passional quanto o excessivo, somente sendo aceitável aquilo que se encontra “entre” essas duas posições, ou seja, uma justa medida.

⁵⁵ Os capítulos VII e VIII de *Musicando a Semiótica* (Tatit, 1997) fornecem uma introdução segura ao assunto.

Isso corrobora a imagem da música em duas dimensões, a individual, sensibilizante, lembrança do corpo num simulacro de emoção, e a social, moralizante, que coloca o sensível numa escala graduada e marcada por limites e limiares claros.

Podemos perceber nesse momento que o “ser da música” também existe em duas dimensões. Existe numa *dimensão técnica*, a da sintaxe e da semântica musicais, que permite afirmar que a música da avó e a música do neto são apenas manifestações diferentes de uma mesma linguagem; existe também numa *dimensão semiótica*, em que valores culturais relativos a paixões são investidos em cada objeto-música e valorizados diferentemente pelo contorno que o próprio objeto lhes confere. Os estilos musicais são determinados em ambas as dimensões: por exemplo, o “rock pauleira” é definido pelo uso de determinadas escalas, harmonias, ritmos e andamentos, no que diz respeito à dimensão que denominei técnica, mas é também e simultaneamente definido por densidades, intensidades, acelerações e descontinuidades que, em planos diferentes, evocam um grau de tensão correspondente a uma disposição patemizada culturalmente determinada, no que diz respeito à dimensão semiótica.

Sendo assim, é essa dimensão semiótica que define os contornos do conteúdo passional da canção, o conteúdo de sensibilização que é expresso simuladamente por um corpo-que-sente, ou, dito de outra forma, são escalas aspectuais e não escalas musicais os fatores de engendramento de sentido na música, por mais que ela se sirva destas para evidenciar aquelas, e não poderia ser de outra maneira. Além disso, somente sua inserção num sistema de circulação de valores transformando suas características objetais é capaz de transformar o gostar de música numa paixão, vestindo a sensibilização com o olhar quantitativo da moralização.

2.5 Objeto e Anti-Objeto: boa música, música boa

Simulacro de emoção, a música é também simulacro de corpo, corpo invisível, corpo intocável, mas corpo presente. O corpo também é evocado pela música de diferentes maneiras; conforme o estilo, ele é denso, forte, vasto, condensado, virtualizado, realizado, próximo, distante, erótico, platônico, etc. A imagem do artista que defende cada estilo, cada tipo de música, é uma imagem corporizada conforme esse simulacro de corpo que o estilo define. Para ser cantora não é necessariamente preciso cantar: basta corresponder à corporalidade do tipo de música que se apresenta; foi o caso de Carla Perez... Mas uma cantora que defenda um tipo intimista e requintado de música precisa cantar, pois seu corpo deve esvanecer-se, desaparecer diante da música mítica e sobre-humana. A cantora que não

canta só será menos cantora que a que canta caso seja avaliada por um observador pertencente a um quadro sócio-cultural que privilegia o tipo mítico de música⁵⁶, o qual moralizará o não-cantar como insuficientemente musical e excessivamente corporal. No outro extremo, outro observador social diante da cantora “acorpórea” e vocalmente rebuscada vai moralizar seu cantar como insuficientemente significativo e excessivamente técnico, por exemplo. Dizer quem está correto depende de qual ponto de vista pretendamos defender; depende do quadro cultural ao qual cada um de nós pertence e por isso jamais será uma palavra final sobre o assunto.

Tomemos alguns poucos exemplos: dois trechos de entrevistas com músicos publicadas pelo Pasquim em 1976⁵⁷ e um trecho de texto publicado no songbook de Edu Lobo, organizado por Almir Chediak em 1994⁵⁸. Os trechos foram escolhidos com uma certa dose de arbitrariedade, pois havia em cada uma das entrevistas e reportagens dezenas de exemplos de diferentes aspectos da paixão pela música. No entanto, mesmo atendo-nos a esses recortes mínimos dos textos, essa análise visa introduzir o sistema da paixão por música; por isso a abordagem será rasteira e procurará rastrear apenas os principais indícios do estudo recém apresentado.

TRECHO I

“CHICO - Dá inclusive pra compor. Dá pra tocar. Mas em gravação minha não ousou tocar violão. Nunca toquei violão em gravação minha. A não ser na primeira, “Pedro Pedreiro”. Toco mal, por deficiência motora. Faço nada direito com as mãos.

ZIRALDO - Música você também nunca estudou?

CHICO - Mais tarde tomei aula com a Dona Graça. Aprendi alguma coisa de teoria. Depois, com o contato com o violão, sei o que estou fazendo. Sei fazer cifra.” (Entrevista com Chico Buarque de Holanda no Chopinho & Comidinhas dia 28 de novembro ¼ 1975; Pasquim, p. 14)

⁵⁶ É importante frisar que essa terminologia “mítico”, intimista, etc. é apenas uma aproximação cujo único objetivo é facilitar a exemplificação, não fazendo qualquer alusão valorativa a um ou outro estilo musical.

⁵⁷ Cf. *O som do Pasquim*, 1976.

⁵⁸ Cf. Chediak, 1994.

5 Nessa entrevista vemos um Chico Buarque que não sabe tocar, sabe pouquíssima teoria musical, mas sabe fazer músicas. Ao mostrar-se inepto para tocar violão e displicente em relação à disciplina que o estudo musical requer, Chico de maneira alguma se desvaloriza: ele cria uma oposição entre corpo e mente, na qual a música se insere valorizando, euforizando a mente.

10 O exercício mental da música, no entanto, é valorizado enquanto dom, não enquanto esforço. O esforço, mesmo que seja para estudar música, é “trabalho braçal”, é desvalorizado nesse contexto. O compositor faz claramente a distinção entre a dimensão técnica da música, à qual dá pouca importância pois é apenas descritiva (*sei o que estou fazendo*), e a dimensão semiótica da música (*dá inclusive pra compor*).

15 O compositor é, então, hierarquicamente sobreposto ao intérprete: ele não toca em suas gravações, ele usa o violão para compor mas não sabe tocar. E não sabe tocar porque não faz *nada direito com as mãos*. A mão simboliza o corpo: não saber usar as mãos não desqualifica o compositor, porque no quadro cultural no qual ele se insere o corpo tem a difícil função de desaparecer por trás do simulacro de emoção, da lembrança de corpo-que-sente; deve ser só lembrança.

TRECHO 2

LUIZ LOBO - Por falar em gênero, quem criou o seu gênero?

WALDICK - Eu. Aliás eu não, eu venho de uma transa muito grande, entende?

20 *Ninguém criou gênero nenhum.(...) Nós vivemos copiando as coisas; o Roberto Carlos também vem daquele estilo americano de rock e coisa e tal, agora ele está apelando, querendo ser um Waldick Soriano, cantando dor de cotovelo. Porque o que vende mesmo é dor de cotovelo. O cara que for cantar essas besteiras aí morre de fome, e o Roberto Carlos não é trouxa não, viu?(...)*

25 *“WALDICK - Hoje é só ter o cabelinho comprido, usar uma calcinha apertada, não sei como, e tatatal. E já grava. Mas naquele tempo, era fogo, né?*

JAGUAR - O que você cantou pra impressionar o cara?

WALDICK - *Eu cantei: “Hoje que a noite está calma/ e que minha alma esperava por ti/ apareceste afinal (...)” (...)*

WALDICK - *Para mim o público que tem gostado mais da boa música é o público do Norte e Nordeste do Brasil, inclusive o povo que mais pode comprar discos. Porque só compra long-play, não compra compacto, viu? Só tem gente pobre aqui no Sul, entende? Então sabe o que acontece; se eu vendo discos há muito tempo, então eu sou bom mesmo.”*
(Waldick Soriano: a vida é uma constância de conseqüências de vários gêneros, entende? - edição n.155, 20/6 a 26/6/72; Pasquim, pp. 36-37, p.43 e p.46)

Dois aspectos são fundamentais na configuração do estilo passional-semiótico de Waldick Soriano: em primeiro lugar, uma valorização do corpo enquanto voz, oposto ao corpo enquanto imagem; em segundo lugar, a valorização positiva da eficiência contraposta à criatividade. O primeiro aspecto acontece na dimensão individual, no plano da sensibilização passional. O cantor valoriza um saber cantar que não dispensa mas transcende o corpo, estende o corpo para um além-ser. Em termos de conteúdo passional, a dimensão individual, ou sensibilização, nesse trecho só fica clara numa leitura mais atenta: ao desprestigiar o *cabelinho comprido* e a *calcinha apertada*, ele está euforizando uma imagem masculina marcada pelo excesso de força, de tamanho, de peso, de espaço. Essa imagem surge em toda sua plenitude em outros trechos da entrevista em que ele fala sobre mulher, não reproduzidos aqui. A voz masculina, segundo esse modelo, não deve misturar-se ao corpo: é na sua invisibilidade e involuntariedade tátil que ela atinge a mulher de maneira inefável, deixando-a sem defesas (lembremo-nos: o ouvido não tem defesas...).

Sendo assim, é preciso saber cantar (interpretar), ou seja, valoriza o lado pragmático, um saber-fazer que a música de Chico Buarque coloca num nível inferior. Não vem ao caso se os instrumentistas de Chico são bons ou fracos, ou se Waldick canta bem mesmo, o que importa para a configuração da paixão por música são os efeitos de sentido buscados pelos integrantes dos diferentes estilos que eles procuram representar aqui, nas suas falas. Chico gosta da figura do malandro, mas não é o mesmo malandro que Waldick Soriano.

O segundo aspecto diz respeito à dimensão social, ao plano da moralização passional. Não importa o que fazemos, importa se o que fazemos vende ou não. Portanto, Waldick se insere no quadro social em que a preposição “para” é eufórica; música para vender é *boa*

música. Note-se que ele não fala diretamente nem da dimensão técnica da música nem da dimensão semiótica. O saber que ele valoriza é completamente passionalizado (e pragmático, pois tem em vista o lucro), moralizado, ele faz a *boa música*, não essas *besteiras*.

TRECHO 3

5 “*Há uma curiosidade nisso: o sucesso não era propriamente dele, era de suas canções. Até onde me lembro, Edu nunca foi um compositor que cantasse para grandes públicos. Preferia ambientes menores, espetáculos em pequenas casas noturnas que esgotavam sua lotação semanas a fio. Na voz de outros intérpretes ¾ principalmente Elis Regina ¾ suas canções vendiam dezenas de milhares de cópias e eram apresentadas para*
10 *públicos gigantescos. Na voz de seu autor tudo ficava restrito a ambientes menores. Porque também nesse aspecto ele não mudou nada ao longo dos tempos: continua detalhista ao extremo, continua de uma exigência sem fim, quando se trata de seu próprio trabalho.*”
(Notas para um perfil - Eric Nepomuceno; Chediak, p. 10)

15 No texto de Eric Nepomuceno sobre Edu Lobo novamente temos representadas as duas dimensões da paixão por música: a sensibilização e a moralização.

20 Na dimensão individual, do simulacro passional, o trecho escolhido é bastante completo: o artista e sua musicalidade são definidos em função de uma medida em que o corpo deve permanecer virtualizado; sua voz é pequena (restrita a ambientes menores) pois sua música é grande (*o sucesso não era propriamente dele, era de suas canções*). O corpo fica tão diluído que o próprio ato de cantar passa a segundo plano, numa hierarquia poderosa que institui a canção (a composição) como o cimo, o cume, o ápice. O pequeno da voz (e das apresentações públicas) permite à canção mostrar-se como resultado de um trabalho detalhista, exigente.

25 Sutilmente esse trecho remete a outro, do mesmo livro, em que as qualidades técnicas do compositor são valorizadas, sua capacidade de ler partitura, seu gosto pela música erudita (*boa música?*). A dimensão técnica da música não aparece separada da dimensão semiótica; a expressão é valorizada porque a música não tem corpo, não tem voz, só tem forma. Trata-se, sem dúvida, de outro estilo semiótico da paixão pela música, de outra disposição patemizada a qual valoriza sobremaneira a emoção (ou o simulacro de emoção) que a torna observável.

Já na dimensão social, a justa medida está nessa negação do corpo, nessa negação do sujeito. Outros intérpretes (donos de vozes, dotados de corpo) podem até vender sua música para milhares de ouvintes, usar essa música mítica, divinizada pelo texto de Nepomuceno, para integrar-se ao sistema de circulação de valores em que a música é negociável; mas sua música não foi feita para ser vendida, ela mantém-se acima disso, o compositor mantém-se sutil, quase ausente. A imagem do autor permanece na justa medida em que a música é só som.

Seu anti-objeto, defendido por Waldick Soriano, apesar de não ser manifestado, fica no limiar do texto, na voz de Elis Regina e seu imenso público, uma cantora corporal que arrebatava multidões, mas que o faz com uma música inocente, pois não foi feita para vender, e por isso é “desculpada”. O anti-objeto é, portanto, rejeitado discursivamente por meio de sua exclusão enunciativa, mas surge no horizonte cultural no qual se insere a moralização negativa de uma música-produto, música “para”.

2.6 Paixão por música

A paixão por música{ XE "paixão por música" }, em suma, não é um estudo particular de caso, mas uma proposta de organização do fenômeno da paixão pela música na nossa sociedade. A paixão, em cujo palco atores de uma mesma sociedade defendem culturas diferentes, diferentes moralizações dos dispositivos modais e aspectuais é um efeito de sentido construído na linguagem. Levantamos para a análise da música na sociedade a dimensão técnica e a dimensão semiótica, bem como inserimos a música num quadro passional completo. A música, assim, configurou-se como simulacro de emoção, emoção tanto no sentido coloquial quanto no sentido semiótico (lembança do corpo-que-sente, manifestação da sensibilização passional). Essa abordagem possibilita analisar a moralização das diferentes sensibilizações expressas em diferentes estilos musicais. Antes de partir para a análise da tensividade da paixão, um elemento profundo cuja característica geral permitirá agrupar diferentes universos passionais, tais como os que aqui nos interessam: música e infância, cabem alguns comentários sobre as análises até aqui apresentadas.

Inicialmente falamos em identidade, depois falamos em “questão de poder”; tudo depende do lado que estamos defendendo. Não é possível falar em música na nossa sociedade sem tomar partido por tal ou qual estilo semiótico e, por mais que tenhamos tentado, é bastante provável que essas análises tenham acabado por privilegiar um ou outro estilo e talvez até mesmo, por excesso de precaução, aquele com o qual não nos identificamos.

5 Trocando em miúdos, o consumo de música seria caracterizado pela oposição não de idéias mas de estilos. A boa música não seria uma única música, não diria respeito a um único estilo musical; a música será boa ou não, e até será música ou não, conforme seu estilo semiótico condiga ou não com o estilo semiótico privilegiado pelo grupo social com o qual se identifica o avalista.

Da mesma maneira, a boa música não pode ser pré-moldada: não há fórmulas musicais que produzam sempre boas músicas, pois não se trata de avaliar escalas de notas nem seqüências rítmicas, mas escalas de valores e ritmos pessoais e sociais. Assim, a música vale por sua semiose, por aquilo que significa e pela maneira como o diz.

10

3 Modelos de público e canção: Estilos Semióticos

3.1 Regimes e Valências: modelos de público e de música

Ao atentar para a existência dos regimes de participação e de exclusão no âmbito da paixão por música, entra em cena a valência, { XE "valência" } uma categoria que, combinada com outra, forma um sistema de valores que subjaz ao texto. Esses valores aparecem como dicotomia do nível fundamental, como valores investidos nos objetos do nível narrativo e como aspectualizações, debreagens, figurativizações, dentre outros elementos do nível discursivo.

O sistema de valores formado na combinação de duas valências possui dois eixos categóricos: o eixo da extensidade e o eixo da intensidade; cada categoria de valência será organizada em um ou outro dos dois eixos, conforme suas características intrínsecas e/ou o macro-texto do mundo cultural a que pertence.

Segundo Fontanille e Zilberberg,

*Globalmente, as valências definem-se, pois, por sua participação numa correlação de gradientes, orientados em função de sua tonicidade sensível/perceptiva. Isso quer dizer que, de imediato, um observador sensível é instalado no cerne da categorização, como o próprio lugar das correlações entre gradientes semânticos. Em outras palavras, a “caixa preta” da semiótica das paixões, a saber o corpo próprio do sujeito que sente, encontra aqui uma definição oblíqua inesperada: o corpo próprio é o lugar em que se fazem e se sentem, de uma só vez, as correlações entre valências perceptivas (intensidade e extensidade).*⁵⁹

A definição de Greimas para o termo *emoção* { XE "emoção" }, “(...) manifestação patêmica, denominada emoção, cuja aparição no discurso assinala que a junção tímica está cumprida, dando palavra ao corpo próprio.”⁶⁰ leva à conclusão de que esse lugar do corpo próprio seria, ao mesmo tempo, lugar da formalização e percepção das correlações entre valências e lugar da irrupção somática da emoção. Nesse caso, as correlações entre as valências perceptivas, como categorias da extensidade e da intensidade, podem dar conta da tensividade que subjaz à instalação de efeitos somáticos na superfície do discurso.

⁵⁹ Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 20.

⁶⁰ Greimas & Fontanille, 1993, p. 155. Outra formulação, do mesmo livro, foi citada na nota de rodapé n° 41, à p. 52 desta tese.

Duas conseqüências podem ser apreendidas dessa relação entre esses importantes trabalhos de semiótica francesa: (i) sendo a música expressão de emoções que afloram no mesmo lugar que os modelos tensivos das valências, sendo as emoções pressupostas da sensibilização a qual por sua vez pressupõe a disposição que aciona um “estilo semiótico”,
5 podemos buscar nos modelos tensivos das valências elementos do próprio estilo semiótico de cada texto; (ii) já que esses modelos tensivos, por outro lado, podem dar conta da tensividade subjacente aos efeitos de sentido emocionais no discurso, eles podem reger a flutuação que esboça uma curva de tensividade cujos picos seriam irrupções somáticas das emoções.

A primeira hipótese será testada nesse tópico, comparando-se os estilos semióticos de
10 canções infantis e textos sobre música. A segunda hipótese será testada no tópico seguinte relativo à expressão de emoções na voz.

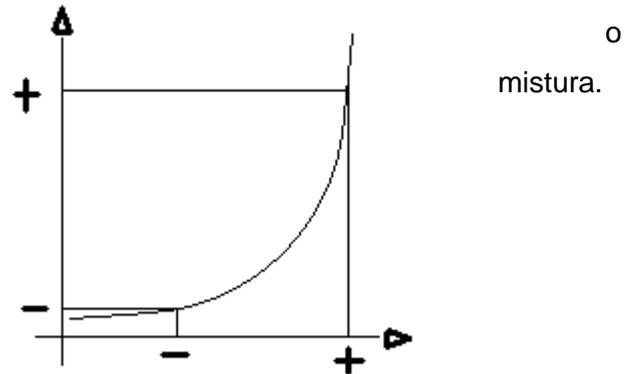
OBSERVAÇÃO: Essa análise não segue os mesmos caminhos propostos por Fontanille e Zilberberg na obra citada porque, a nosso ver, os autores restringem a emoção ao nível discursivo. Seu uso do gráfico de modelo tensivo é semelhante ao do quadrado semiótico, com a vantagem de abarcar a continuidade. Para nós, o gráfico de modelo tensivo deve ser
15 abordado como uma ferramenta inovadora, que permite não só abarcar o contínuo num modelo de pressuposições lógicas como também ser ponto de referência para análises comparativas entre textos e análises comparativas entre momentos diferentes do mesmo texto.

Por isso, a proposta apresentada graficamente pelos autores na página 284 parece-nos por demais indicativa de “*fases de um esquema afetivo*” geral de um macro-texto passional do que um esquema tensivo aplicável a um texto específico. Não parece, no entanto, que os
20 autores neguem essa segunda possibilidade.

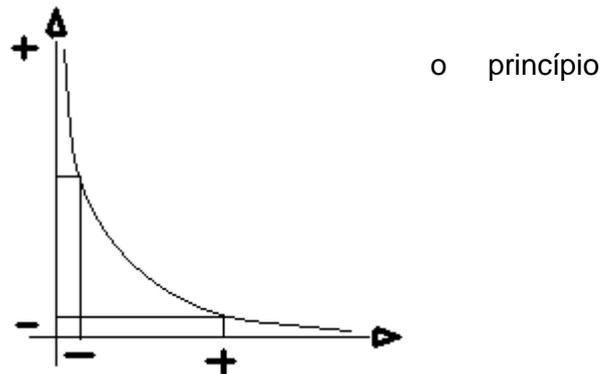
3.2 Modelos tensivos

Fontanille e Zilberberg propõem dois tipos de relações na combinação da valências:

conversa{ XE "conversa" }: as valências variam no mesmo sentido, segundo princípio de participação, da lógica da



inversa{ XE "inversa" }: as valências variam em razão inversa uma da outra, seguindo de exclusão, da lógica da triagem.



Seguindo-se a proposta dos autores de pensar cada categoria, cada gradiente como uma profundidade do discurso, sendo uma delas extensa (eixo horizontal) e a outra intensa (eixo vertical), podemos a partir da análise de qualquer texto e qualquer tipo de texto determinar as profundidades semânticas que determinam o sistema de valores em jogo no texto e assim determinar o modelo tensivo do texto, o qual tomaríamos como modelo gráfico do estilo semiótico. Os modelos, portanto, seriam conversos se a relação das valências é *mais pede mais e menos pede menos* e inversos se a relação é a oposta, com *mais pedindo menos* e vice-versa.

Os próximos tópicos apresentam análises de textos musicais ou verbais falando de música, no intuito de explorar e discutir a proposta apresentada pelos autores.

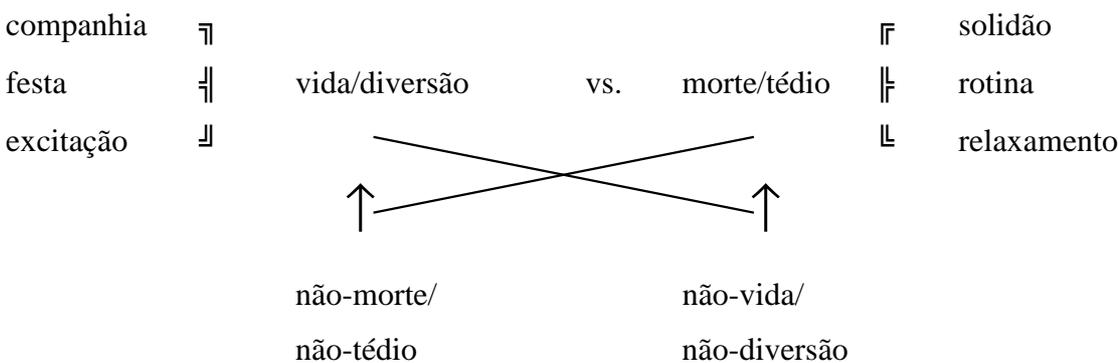
3.3 A Festa do Menino Maluquinho⁶¹

O nível narrativo é o nível de principal organização nesse texto⁶², apesar da linguagem semi-simbólica utilizada. Trata-se da manipulação de um destinador_{CANTORES} sobre um destinatário_{VOCÊ} por meio das estratégias persuasivas da tentação (por exemplo, “ninguém fica sozinho”) e da provocação (por exemplo, “não vá marcar bobeira”).

As estratégias persuasivas, que pertencem ao nível narrativo, são apresentadas no discursivo por vários percursos figurativos, os percursos da diversão, da companhia, do prazer físico, da idade e da “normalidade”.

No nível discursivo, a figura da festa, reunindo os percursos figurativos da diversão, da companhia e do prazer físico, garante a coerência como isotopia{ XE "isotopia" } temático figurativa. A presença dos percursos da idade e da “normalidade” afetam de maneiras diferentes essa isotopia. O percurso figurativo da idade limita a isotopia da festa a manifestações pré-adolescentes. Já o percurso da “normalidade” funciona como manifestação discursiva de uma aspectualização profunda, com o sema do excesso euforicamente determinado.

É assim que, no nível profundo, podemos nomear a oposição fundamental como diversão vs. tédio, ou, numa busca pela elementaridade, vida vs. morte. A rotina, o igual, o normal caracterizam o termo disfórico e explicam, por oposição, o “maluquinho” como termo eufórico.



O termo eufórico é caracterizado pelo intenso, em oposição ao extenso disfórico; pelo excessivo, em oposição ao médio disfórico; e pelo momentâneo, em oposição ao duradouro disfórico.

⁶¹ Disco “A festa do menino maluquinho”, Pererê Records n° 011055-2, 1996, faixa 1, autoria: A. Pinto, P. Cintra, E.

Na melodia, essa aspectualização é caracterizada por uma relação entre *centro tonal* e desvio da *escala maior* (a melodia foi feita sobre a escala de *Sol mixolídio*⁶³). Na parte [A]⁶⁴ (primeira parte), em que o *centro tonal* é *sol*, todos os trechos, compostos por três fases cada, terminam em *fá natural*, enfatizando a escala *mixolídia*. Em [B]⁶⁵, em que o *centro tonal* é *lá*, e depois *ré*, o *fá natural* é omitido, enfatizando a seqüência harmônica padrão II V | I – subdominante, dominante, tônica –. Além disso, a tematização{ XE "tematização" } musical é característica, contando com andamento acelerado, reiteração rítmica e melódica trazendo a presença do corpo na metáfora da fala no canto e o uso de refrão.

No nível narrativo, isso significa dizer que musicalmente temos a presentificação da conjunção e a atenção voltada à performance. No entanto, como depreendemos da análise da linguagem verbal, essa canção é a manifestação textual de uma manipulação. Presentificando a conjunção e a performance, a linguagem musical cria nela um simulacro que, por um lado, respalda com o efeito de sentido de verdade a persuasão por tentação e, por outro lado, dissimula a própria persuasão, ou seja, mantém a manipulação em segredo, tal como faz a linguagem verbal com o Destinator, já no nível discursivo, ao evitar figurativizá-lo. Esse efeito da canção surge no nível discursivo como debreagem enunciativa, provocando outro efeito de sentido de verdade, desta vez pela objetivização do texto.

No nível profundo, o recurso à noção de *desvio tonal*, descrita acima, é mantido nos finais dos trechos em [A]. Esta parte diferencia-se de [B], pois neste último o desvio tonal não é usado mas, em seu lugar, o deslocamento do *centro melódico* em relação à *tônica* provoca um *desvio harmônico*, mesmo que padronizado ou comum. Ambos os procedimentos, desvio tonal e deslocamento do centro melódico, atuam como limitadores do excessivo. Em outras palavras, o texto “cancional” produz um gradiente (ou escala graduada) de medidas em que o excesso, eufórico, tem um limite ao qual não deve exceder-se:

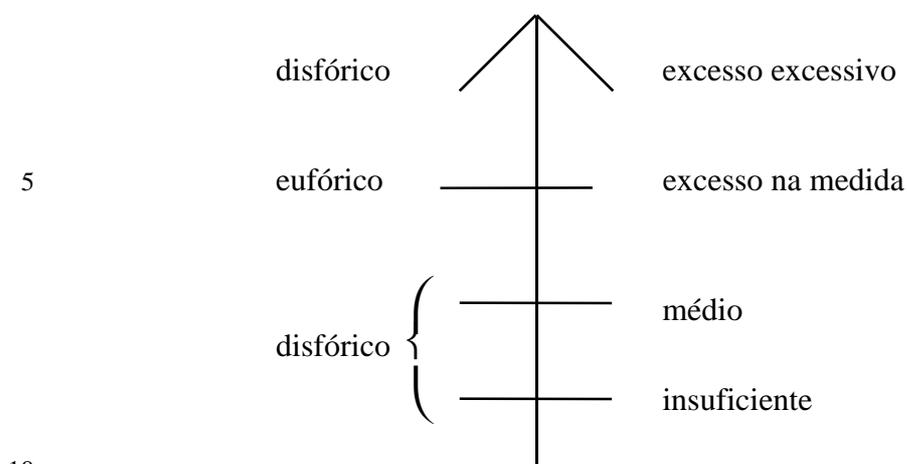
Bid.

⁶² Faixas 6 e 7 do CD que acompanha a tese.

⁶³ Convencionou-se o uso de maiúscula para representar escala musical ou tonalidade e minúscula para representar nota musical.

⁶⁴ Faixa 6 do CD que acompanha a tese.

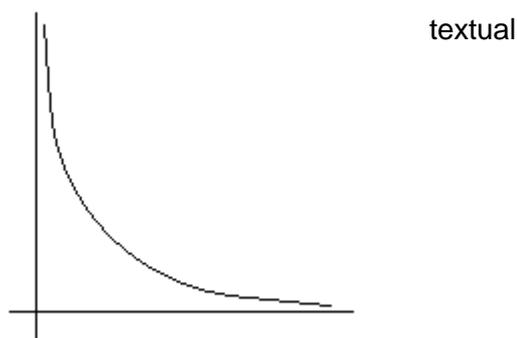
⁶⁵ Faixa 7 do CD que acompanha a tese.



10 Levando-se em conta o percurso figurativo da idade, no entanto, podemos perceber que esse gradiente não é outro senão o da oposição excesso vs. justa medida, pois a isotopia do texto implica em que o mediano seja, por si só, insuficiente. Daí termos insuficiente/excessivo (disfórico) vs. justa medida (eufórico)⁶⁶.

15 O gradiente apresentado ganha, pois, ares de intertextualidade; no confronto com outros textos, é possível averiguar que o exato não é necessariamente o mesmo, que há excessos de diferentes ordens e graus, e que a percepção dessa diferença pode ser justamente o que possibilitaria a análise das relações entre textos.

20 Como o intenso (eufórico) opõe-se nesse texto ao extenso (disfórico), depreende-se um tipo tensivo inverso:



25 É curioso notar que a euforização do intenso fortalece a separação das definições de sujeito e objeto, implicando no devir e negando um movimento estésico de retorno à instabilidade actancial.

⁶⁶ Estou considerando o insuficiente como sinônimo de “excesso por falta”, portanto o insuficiente também é excesso e o termo subcontrário não-insuficiente/não-excessivo não é sinônimo de justa medida.

Ainda sobre a tensividade, deve-se notar que este tipo de texto – inverso –contrapõe o extenso ao intenso: a intensidade está em razão contrária à extensidade.

O texto institui um você (e portanto um eu dissimulado, pois fala sempre da “festa”, do “maluquinho”, nunca de si). Essa instituição de um enunciatário/destinatário implica na ruptura da oscilação característica do sujeito protensivo. A relação do enunciatário com a canção perde o valor estetizante de instabilidade actancial para ganhar o valor presentificante da estabilidade actancial, o que me parece estar na raiz mesma dos arquétipos cancionais. O tipo tensivo do texto implica em que a única aspectualização eufórica do sujeito esteja nos limites do intenso, momentâneo, pontual, e aparentemente atua no sentido de fazer vigorar esse e não outro processo discursivo.

Como explicar que haja uma justa medida se quanto mais intenso melhor? A justa medida explicar-se-ia discursivamente pela adequação social: há um padrão (e portanto limites) no comportamento esperado, mesmo que intenso, ou seja, excessivo na medida certa.

Todavia, que tipo de oscilação tensiva pode ser detectada nessa superfície discursiva? Pode-se suspeitar que essa pontualidade ditada pelo intenso focado na estabilização actancial seja o limite e, nesse caso o texto acentua o espacial em detrimento do temporal. Uma aceleração extrema pontualiza, faz sucumbir o tempo no momento, nos cumes, aos saltos. Os *desvios modais* da melodia e da harmonia musical freiam esse desenrolar temporal acelerado e localizante e são exatamente o lugar musical da provocação, pois instituem esse destinatário/enunciatário no extenso, na duração da parada, lugar mudo e disfórico de extensão ilimitada. No outro lado, ao lado mesmo do enunciador, a aceleração que fez suspender o devir, enfatiza o eufórico desses degraus alçados aos saltos. Lá se encontram os valores eufóricos da independência, do poder ir, poder ganhar espaço sem precisar do percurso e do tempo.

Quase se pode dizer que nesse contexto o tempo é passado, o lugar é o presente.

3.4 *Reggae do Assovio*⁶⁷

A “porta de entrada” da análise desta canção é aquela previsível num sistema semi-simbólico: a forma da expressão. Essa canção pode ser dividida em três partes, que aparecem com letras (poesias) diferentes:

[S — A — A' — A₂ — A₂' — B — B' — A^o — A^{o'} — B^o — B^{o'} — S — S']

⁶⁷ Disco “A festa do menino maluquinho”, Pererê Records n° 011055-2, 1996, faixa 2, autoria: A. Pinto, P. Cintra.

Levando-se em conta o conteúdo verbal de cada parte, podemos definir cada parte da seguinte maneira:

- 5 S = assovio ————— (MELODIA 1)⁶⁸
- A, A' = discurso englobante ————— (MELODIA 2)⁶⁹
- A₂, A₂' = discurso englobado ————— (MELODIA 3 = 2 ALTERADA)
- 10 B, B' = discurso englobado ————— (MELODIA 4)⁷⁰
- A^o, A^{o'} = discurso englobado ————— (MELODIA 2)
- 15 B^o, B^{o'} = discurso englobado ————— (MELODIA 4)
- S, S' = assovio ————— (MELODIA 1 + CODA)

Além da forma da expressão, outros elementos do plano da expressão e do conteúdo nortearam a análise:

- 20 • O TEXTO MUSICAL COMO UM TODO:
1. alterna elementos temáticos e passionais (percussividade vs. notas longas, concentração vs. expansão da tessitura);

25 OBSERVAÇÃO: Luiz Tatit propõe a oposição de *canções temáticas*, de andamento acelerado, percussividade, notas curtas, repetição de temas melódicos e rítmicos, tessitura pequena, cujo conteúdo presentifica a conjunção e é euforizante, a *canções passionais*, de andamento lento, notas longas, melodias longas e repletas de saltos melódicos, pouca repetição e tessitura ampla, cujo conteúdo presentifica a falta, a disjunção, a distância entre S e O numa valorização do percurso. Adotamos essa conceituação e, portanto, se a palavra “temático” aparece referente a uma canção ela não diz respeito a tema, mas está imbuída dos conteúdos mencionados.⁷¹

30

2. alterna o *centro tonal* em *Si menor natural* e *Ré maior* sem alterações na escala;
 3. tem andamento andante, permitindo uma fluidez ressaltada pela reiteração rítmica ao mesmo tempo em que permite a atenção ao percurso melódico marcado por saltos e mudanças na direção melódica.
- 35

⁶⁸ Faixa 8 do CD que acompanha a tese.

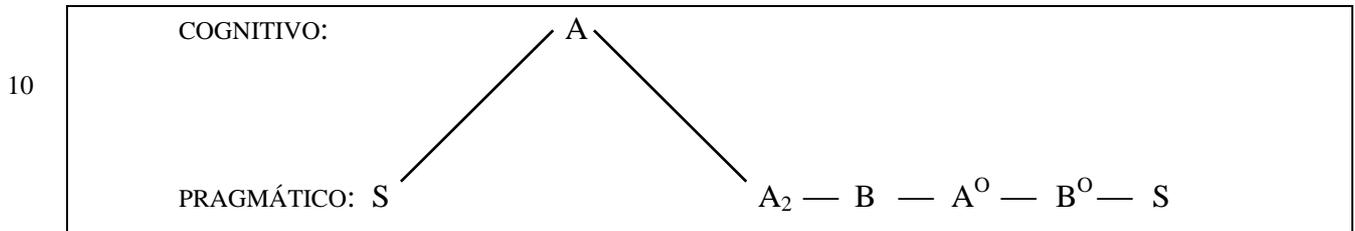
⁶⁹ Faixa 9 do CD que acompanha a tese.

⁷⁰ Faixa 10 do CD que acompanha a tese.

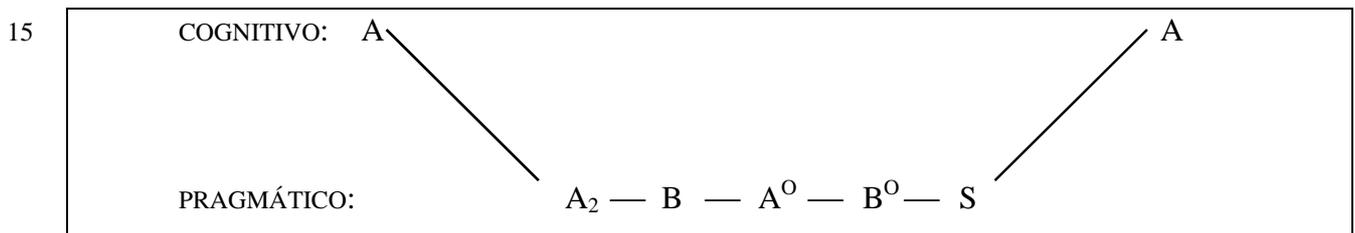
⁷¹ Cf. Tatit, 1994.

- O TEXTO VERBAL E CANCIONAL tem três partes: S corresponde a uma realização, [A e A'] correspondem a um discurso englobante que introduz o discurso principal ou englobado: [A₂ a S'].

O discurso englobado retoma [S], caracterizando-o como uma realização (um fazer) que pressupõe um percurso pragmático. O sujeito desse discurso (EU₁) é um sujeito cognitivo: ele possui o /saber/ sobre o discurso englobado ou principal. Podemos ler o texto segundo essa hierarquia⁷²:



Podemos, por pressuposição, aventar o seguinte percurso lógico:



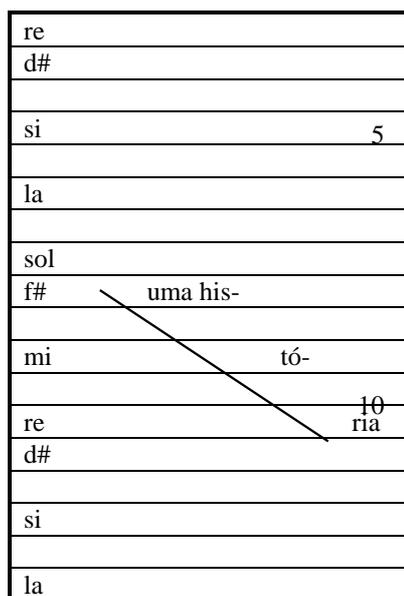
20 Ou seja, o mesmo sujeito “eu₁” de [A] é D^{OR}-jugador da performance do “eu₂” de [A₂ a S] e D^{OR}-manipulador de tal performance. A manipulação permanece implícita. Portanto, a canção é uma sanção que incide sobre toda a performance{ XE "performance" }, desde a aquisição de competência até a realização do sujeito.

25 Explica-se assim o permanecer da canção nessa zona entre tematização e passionalização: o percurso é importante, mas se trata de um percurso cumprido, cujo resultado foi a realização, a conjunção de “eu₂” com o objeto cognitivo e pragmático “assoviar”. A própria forma da canção, antecipando a realização do assovio, corrobora essa leitura.

A sanção é positiva. Melodicamente temos a tríade maior invertida iniciando o trecho, promovendo o *Si menor a Ré maior*, o que é ressaltado pelas finalizações de frases na nota *ré*.

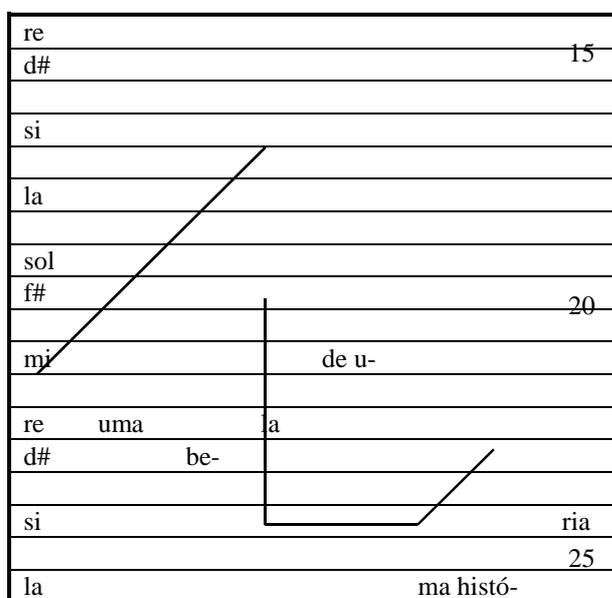
⁷² Não estou incluindo os X', ficando estes implícitos na seqüência.

Verbalmente temos o adjetivo [bela] e o verbo [aprender] no passado a manifestar a sanção positiva⁷³.



A palavra [história] surge com duas conotações diferentes, marcadas pela melodia. Na primeira aparição, ao lado, surge como seqüência em graus conjuntos, sendo antecedida pela repetição de *fá#* e repousando finalmente em *ré*. Nesse momento a palavra é marcada pela sanção positiva: história de realização.

Na segunda aparição, precedida de um salto de *quinta justa descendente* em direção a *lá*,



quebra a expectativa ao terminar na nota *si*; o esperado era um salto em direção à tônica *ré*, reforçando o tom de *Ré maior* e terminando o texto. Essa quebra de expectativa produz efeitos tanto sobre o verbal quanto sobre o musical. A palavra [bela] muda de sentido, junto com a palavra [história]; [bela ... história] já não implica somente em realização, mas também em idas e vindas, em um percurso irrequieto que estimula a atenção do ouvinte. O mesmo efeito é

produzido musicalmente, pela simulação desse percurso.

A tessitura do discurso englobante é reduzida, concentrada em um intervalo de *sexta menor* na região mais grave da tessitura total da canção. Já o primeiro trecho do discurso principal ([A₂]), expande ao máximo essa tessitura (intervalo de *décima justa*). Além disso, o

30

⁷³ Faixa 9 do CD que acompanha a tese.

discurso englobante institui uma debreagem temporal em que (i) o ato de [contar] é presente/futuro e (ii) o contado (discurso principal) é passado.

re		bios	
d#			pra
si			fren-
la	com os meus lá-		te
sol			
f#	quinho		
mi			
re	bi-		
d#			
si			
la	fiz um		

A primeira palavra de $[A_2]^{74}$, [fiz], instituindo esse passado, em conjunto com a tessitura melódica expandida, marcam o fim do discurso englobante e o início do discurso principal. O próximo passo da análise é, portanto, analisar o discurso englobado ou principal.

Salto de quartas justas e terças maiores e menores marcam a expansão melódica que introduz o discurso principal. Marcam também o início de um /fazer/ pragmático. O texto “cancional” do trecho $[A_2]$ apresenta uma modalização do S_{EU2} , a qual, no entanto, é em $[A_2]$ restringida à região mais grave da tessitura e chamando o centro melódico menor com a recorrência à nota *si*. Essa modalização diz respeito a um conhecimento desprovido de prática, ou seja, um /saber/ acrescido de um /não-poder/. A restrição melódica chama a atenção a esse fato: é uma modalização parcial; o S_{EU2} só vai realizar-se caso adquira competência completa, o que no caso requer prática. A grande barreira, a dificuldade da prova qualificante consiste em dar-se conta do /não-poder/ mas não desistir do contrato.

A decepção ocorre em $[B]^{75}$, em que a melodia contrasta com as anteriores pela concentração na região mais aguda da tessitura. As três primeiras frases melódicas da seqüência orientam-se, em linhas gerais, em direção ao grave; a quarta frase orienta-se para o agudo (página seguinte).

⁷⁴ Faixa 11 do CD que acompanha a tese.

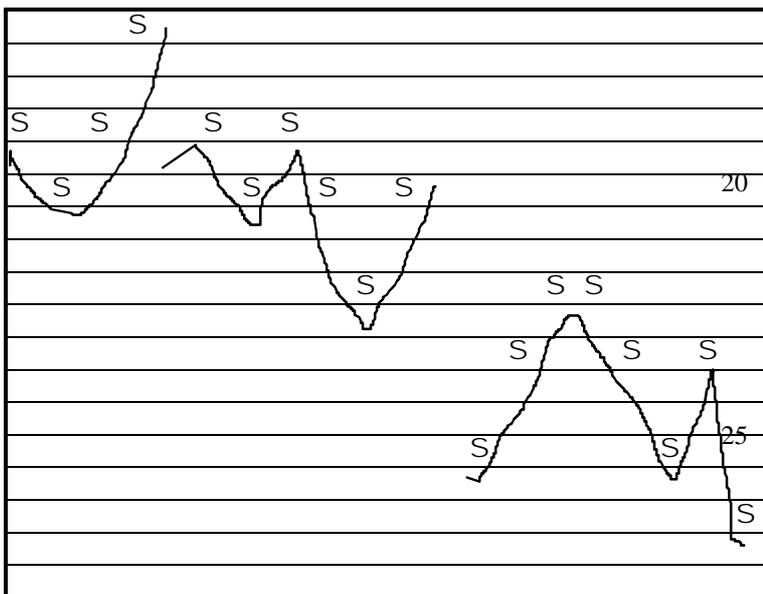
⁷⁵ Faixa 10 do CD que acompanha a tese.

Ocorrendo equilibradamente a orientação para o grave na região aguda e a orientação para o agudo na região grave, essa oposição não só faz uma menção óbvia (figurativa?) à oposição descrita verbalmente como também prepara a diminuição de impacto da decepção, revelando, por parte de S_{EU2} uma forte ligação com o D^{OR}_{EU1} (aprender a assoviar). A diminuição do impacto é descrita verbalmente: “*tubo bem*”. Coincidindo com essa frase verbal a linha melódica orienta-se para o grave na região grave, quebrando o equilíbrio obtido anteriormente. Pode-se nessa quebra talvez vislumbrar um desmentido: o destinatário só aparentemente é passivo, sua convicção o torna ativo em relação ao contrato. Isso é reforçado pela sincretização, no nível discursivo, dos actantes destinador e destinatário em um mesmo ator: *eu*.

Assim, a decepção não desmotiva, não gera cólera, raiva ou resignação e, sim, é sublimada em favor do contrato pela convicção do destinatário. Nos trechos seguintes ($[A^0, A^0]$), com a repetição da melodia de $[A, A']$ em que imperava o sujeito cognitivo ou D^{OR} , mais uma vez vemos reafirmado o contrato, pois a melodia repetida coincidia, na sua primeira execução, com o percurso do sujeito cognitivo misturando manipulação e sanção. É o que o verbal confirma: “*não parei de tentar*”. A figura do “*passarinho (...) aprendeu como voar*” revisita o /não-poder/, determinando com a provisoriedade, a não-duração.

E é justamente a aspectualização{ XE "aspectualização" } que prepara essa revisita, propiciando a aquisição do /poder/: **duração** (permanência no contrato e, ao mesmo tempo, na consciência do /não-poder/: “*não parei de tentar*”, **desaceleração** (dando tempo à realização do percurso, ao evidenciar do processo, no caso o treino: “*um pouco mais devagar*”) e **concentração** (transformando a performance do /já sei/ em performance do /ainda não-pude/, e possivelmente assim tirando os olhos da sanção para centrá-los na performance, na aquisição de competência — passado —: “*concentrado, fiz o tipo passarinho*”). Passa-se, dessa maneira, da duração do /não-poder/ à sua não-duração. Essa terminatividade instituída facilmente cede espaço a uma incoatividade do /poder/.

A atualização implica na potencialização: em [B⁰, B⁰¹], retomando a melodia da decepção, vemos a afirmação do equilíbrio pela omissão da última frase, a qual em [B'] funcionava como quebra do equilíbrio entre grave e agudo. Os núcleos das frases na região aguda apontam para o grave e na região grave apontam para o agudo, sustentando a estabilidade do S_{EU2}, nesse trecho já competente para o fazer, um eu que quer, sabe e pode assoviar.

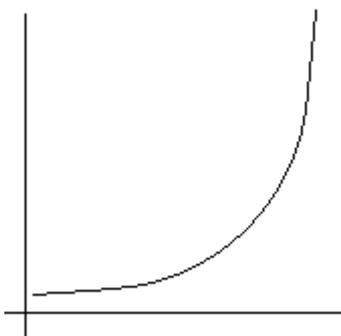


[S]⁷⁶ apresenta a realização de S_{EU2}: é uma realização sonora, não verbal, cujo efeito de referencialização, evocado pelo texto verbal falado (não cantado) que o antecede (“*e o assovio era mais ou menos assim*”), é dado pela presença corporal do assovio, imprimindo-lhe também efeito de verdade.

A melodia de [S] explora a tessitura do limite agudo ao limite grave, figurativizando a performance como um percurso do esforço ao repouso. Resume e ao mesmo tempo fixa na realização a importância do percurso. É essa a realização positivamente sancionada nessa canção.

⁷⁶ Faixa 8 do CD que acompanha a tese.

Como, conforme a análise acima, nesse texto a intensidade do desejo corrobora a extensão da tentativa, pode-se concluir por um texto de tipo tensivo converso:



O sujeito enunciado é um sujeito realizado, um sujeito que soube espalhar a intensidade do desejo numa duração extensa. É um sujeito que moraliza o fazer: a intensidade é tão desejável quanto a extensividade: se você parar de tentar (tentativa pontual intensa), vai fracassar. Portanto, foi o espalhamento da intensidade da tentativa no percurso como um todo que fez dele um percurso vitorioso, realizador; o discurso do sujeito obstinado.

Por pressuposição é possível vislumbrar um sujeito virtual, sujeito do querer, cuja relação com o objeto não é clara: o objeto (um objeto modal) surge como um objeto fugaz e portanto traz uma sombra de inimigo, sombra de anti-sujeito. Esse proto-objeto só vai ganhar contornos definidos se esse sujeito, tendendo à protensividade, instalar um devir baseado num dever ser: o fazer deve estar determinado pela duratividade para que atinja sua potencialização máxima (sobredeterminação pelo poder fazer). Assim, a intenção/intensão do sujeito dotada de extensividade modela esse objeto modal fugaz e determina um percurso que culmina na realização.

A convocação dessa dimensão tímica no discurso nega a si mesma, pois, mais do que convocada, ela é lembrada como um estágio já ultrapassado e, portanto, só aparece por pressuposição, o que vem ao encontro de sua natureza no percurso gerativo do sentido. Desse modo, a debreagem garante a distância adequada do enunciador evitando seu envolvimento passional com o narrado (enunciado). Compreende-se, então, porque é “audível” nesse texto a voz da coletividade: o sujeito que a conta é alguém que assumiu os valores da coletividade no percurso que será por ele narrado.

3.5 *Panela de Pressão*⁷⁷ – a discussão da “forma” da linha

A análise desta canção partiu de um levantamento temático baseado principalmente no nível narrativo e reproduzido abaixo. A parte musical da peça é um rock muito padronizado, o que levou a essa abordagem a fim de verificar as particularidades da peça⁷⁸.

⁷⁷ Disco “A festa do menino maluquinho”, Pererê Records n° 011055-2, 1996, faixa 3, autoria: A. Pinto, G. Alves Pinto.

Apesar de toda obviedade desse discurso, ele foi crucial no nosso trabalho pois possibilitou, pela primeira vez, questionar a “forma da linha” dos gráficos de tensividade. Além disso, mostrou que um mesmo texto pode ser determinado por dois modelos tensivos diferentes, desde que relativos a diferentes níveis de veridicção, especialmente no caso da ironia.

O levantamento temático foi assim organizado:

- 1) o texto inicia com o /parecer/.
- 2) Exceto pela CODA, todo o texto é a voz de um outro que fala sobre o Maluquinho. Pode-se separar essa parte, que chamaremos de voz da sanção, em duas subpartes: a sanção do ser e a sanção do fazer.
- 3) O você no texto é um E^{ÁRIO} simpatizante dos valores sob os quais o D^{OR} modela a sanção.
- 4) Na CODA, o S_{MALUQUINHO} (sujeito da sanção do D^{OR}), absorvendo as nuances disfóricas da sanção, nega-a, ligando seu comportamento (ser e fazer) a um estado de alma: “feliz de montão”.
- 5) Portanto, o texto traz a moralização em primeiro plano, aplicando no S_{MALUQUINHO} uma paixão reprovável e invejável ao mesmo tempo, que poderia ser chamada de irreverência. Esse dúbio caráter do D^{OR} poderia impregná-lo a si próprio de uma paixão resultante que oscilaria entre o desdém e a inveja. Mas os diminutivos e aumentativos presentes no texto possuem, contextualmente, uma conotação positiva: maluquinho, doidão, macaquinho, junto com os adjetivos hiper, super, legal. Sendo assim, o E^{DOR} desdenha a moralização que expressa, criando uma ironia.
- 6) A presença do “você” impede que se possa buscar no texto uma ironia com voz do Maluquinho. Nas figuras utilizadas para a crítica do ser e do fazer serão buscados elementos para uma melhor compreensão desse actante coletivo responsável pela moralização:
 - a) *parece um macaquinho* (ser) - não é um macaco, diminutivo carinhoso (positivo)
 - b) *não pára no lugar* (fazer) - age como um macaco, muita energia (positivo)
 - c) *só ele mesmo é assim* (ser) - é especial (positivo)
 - d) *hiper maluco* (ser) – maluquice muito grande

⁷⁸ Faixa 12 do CD que acompanha a tese: primeira letra (A1, B, A2, C, D).

-
- e) *super amigo legal* (ser) – referência aos super-amigos, sanção positiva
- f) *nada igual* (ser) – é especial (positivo)
- g) *panela na cabeça* (fazer) – uso criativo da panela (positivo)
- h) *virou napoleão* (ser) – a brincadeira e a loucura postas lado a lado
- 5 i) *cabeça a mil por hora* (fazer) – aceleração: dificulta a compreensão
- j) *panela de pressão* (ser) – instabilidade
- k) *olha o que você fez* (fazer) – olhar = objetividade e desaceleração; o pedido reflete a aceleração criticada
- 10 l) *maluquinho de vez* (ser) – sem recuperação (a aceleração em espiral, o contraste de valores)
- m) *maluquinho doidão* (ser) – pertencente a outra turma (o contraste de valores)
- n) *menino impossível* (ser) - aceleração
- o) *cabeça a flutuar* (fazer) – descontinuidade entre cabeça e corpo (mente e realidade)
- p) *voando com os pés no chão* (fazer) - idem
- 15 q) *botando pra quebrar* (fazer) – aceleração, quebra de valores
- r) *panela de pressão pronta pra estourar* (ser) – concentração durativa: limiar do aceitável; maluquice, aceleração

A partir desses elementos as seguintes constatações tornaram-se possíveis:

Este rock, de melodia, forma, arranjo e interpretação bastante previsíveis, é uma canção temática, portanto uma canção que recobre de valores eufóricos seu conteúdo verbal. O verbal joga com o ser e o parecer de uma sanção moralizadora, cuja voz o E^{DOR} parece expressar mas na verdade crítica (ou melhor, desdenha). Portanto, trata-se da moralização (ser) de uma moralização (parecer). O sujeito apaixonado da moralização aqui criticada, seria o Menino Maluquinho, que é indiferente às regras que o Moralizador 1 sanciona positivamente (seu quadro de valores). Justamente essa indiferença é o alvo de uma sanção positiva pelo Moralizador 2, que euforiza com a canção o fazer do Menino Maluquinho, a quem dá voz na CODA.

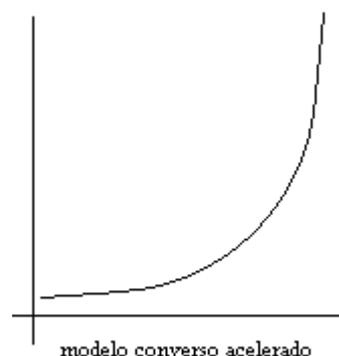
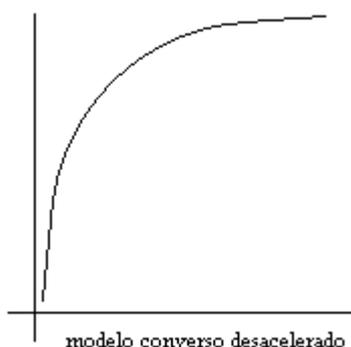
A aceleração que, segundo ambos os destinadores, caracteriza o fazer do Maluquinho é alvo da crítica do primeiro porque dificulta a compreensão, causa instabilidade, causa

descontinuidade entre cabeça e corpo e quebra de valores. Essa aceleração vem em espiral, ou seja, causa novas e constantes acelerações que fazem da narrativa do personagem um percurso possivelmente irreversível. A irreversibilidade, a instabilidade, a descontinuidade são disfóricas pois caracterizam perda de objetividade, segundo o Moralizador 1. Segundo o
5 Moralizador 2, os mesmos elementos são eufóricos, pois caracterizam liberdade de ação. Em ambos os casos a imprevisibilidade é o principal elemento da moralização.

A canção temática é, portanto, a grande reveladora do quadro de valores ao qual se filia o E^{DOR} , o do moralizador 2, no qual a imprevisibilidade é eufórica. Essa, por assim dizer, revelação será confirmada no final da canção pela debreagem enunciativa da voz do
10 $S_{MALUQUINHO}$. O menino nega a maluquice: aquilo que a imprevisibilidade determinada disforicamente chama de maluquice seria, num quadro de aceleração euforizada, sinônimo de felicidade.

A seqüência de fazeres maximizados e acelerados cria um contínuo de tensão (“panela de pressão pronta pra estourar”); quanto mais extenso, mais intenso: texto de tensividade
15 conversa.

Porém, enquanto o Moralizador 2 leva o limiar dos máximos de intensão e extensão ao infinito, o Moralizador1 faz crer que esse limiar é finito e por isso perigoso, colocando em risco a existência do sujeito.



Esse texto, portanto, introduz a necessidade de se pesquisar a existência de duas
20 tensividades conversas, uma tendendo à extensão infinita (gráfico acima à esquerda) e a outra à extensão finita; ou poderíamos chamar a primeira (gráfico à esquerda) de tensividade conversa fluente e a segunda (gráfico à direita) de tensividade conversa resistente, pensando-se em termos de sobredeterminação da existência do sujeito – estilo semiótico –; outra possibilidade de conceituação, talvez mais geral, poderia opor a tensividade conversa
25 desacelerada (gráfico à esquerda) à tensividade conversa acelerada (gráfico à direita).

Este texto, portanto, seria um texto cuja tensividade é conversa, caracterizada no nível do parecer pela aceleração e no nível do ser pela desaceleração, a qual é predominante no texto como um todo. Tal como na relação entre texto e canção em que a tematização euforiza o conteúdo polêmico, a curva conversa é eufórica se sobredeterminada pela desaceleração e disfórica se sobredeterminada pela aceleração.

3.6 *O pum do Bocão*⁷⁹

Esta canção⁸⁰ tem referência fortemente narrativa, em especial no que concerne à paixão. Descreve um percurso do sujeito (bocão) entrando em conjunção com um objeto (comida). A canção enfatiza o excesso do fazer desse sujeito, moralizado como guloso, sem que a palavra seja dita. Esse excesso é caracterizado pela descrição da quantidade e diversidade da comida ingerida, mas a descrição da comida implica na euforização da conjunção, que é prazerosa. O único inconveniente é o resultado: o pum do bocão.

Portanto, o que está em causa é a moralização da gula, mas não uma moralização negativa, pesada, trata-se de uma moralização divertida. O sujeito coletivo, corporificado pela voz da cantora, é um sujeito que sente prazer na descrição da gula e sua consequência.

A gula seria uma paixão semelhante à avareza: o sujeito sente prazer na conjunção mas jamais se sacia. As palavras evitadas no texto são aquelas que teriam um peso de moralização negativa: gula e peido.

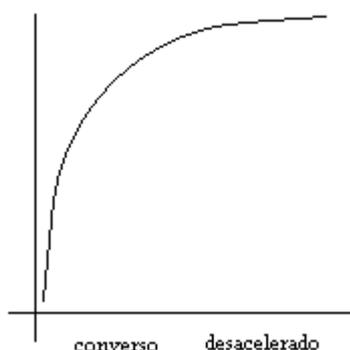
O sujeito passa por um momento de espera, em que se prepara modalmente para cumprir essa conjunção exagerada: a privação é que permite o exagero (“e nem jantou só esperando pelo almoço”). E a fartura aparece como recompensa à privação: “ele não tinha sonhado com tanta alegria”.

O fato de que “todo mundo já sabia o que ia acontecer”, ou seja, o Destinador, sua tia, deseja vê-lo feliz e não recrimina seu exagero, nem mesmo a resultante do excesso que se traduz por um outro excesso, este sim incontrolável. O pum é, então, aceitável pois surge como prova de satisfação.

⁷⁹ Disco “A festa do menino maluquinho”, Pererê Records n° 011055-2, 1996, faixa 4, autoria: E. Galotti, P. Cintra.

⁸⁰ Faixa 13 do CD que acompanha a tese: partes B, C e refrão, primeira letra.

Diferente do avarento, o guloso tem um limite. Abre-se um gradiente de conjunção: a



conjunção com a comida pode ser insuficiente, satisfatória ou exagerada. O exagero é comer o máximo possível. Nesse caso, a moralização define uma regra do bem comer: o correto é a média, nem o mínimo nem o máximo. O pum surgiria como a prova de que se passou do limite aceitável.

Vê-se portanto dois diferentes sistemas de valores, com diferentes graus de moralização do fazer

10 excessivo: o sistema do livre prazer e o sistema da boa conduta. O pum, em ambos, é o índice do excesso. No caso do livre prazer, o pum compensa o excesso de prazer apenas como continuidade e portanto pode ser entendido como um relaxamento da intensidade; no caso da boa conduta, o pum revela o excesso de prazer e é alvo da moralização negativa e seria, portanto, entendido como intensificação. Dois sistemas contrários; o sistema do livre prazer
15 seria caracterizado por uma relação entre extensão e intensão de tipo tensivo converso desacelerado, pois aqui o intenso tem relação direta com o extenso, mas com a extensidade tendendo ao infinito, apesar de haver um limite físico; é por isso que o pum surge como compensação, seria a parada da continuação diminuindo a intensidade.

20 Já no sistema da boa conduta, o tipo tensivo converso é acelerado, a explosão significando finitude: o pum alivia, sim, mas é tomado como fim do prazer.

O equilíbrio entre as frases musicais, aproximando o cantor do ouvinte, presentificando o percurso do sujeito e construindo um sistema frasal apoiado em frases afirmativas corrobora como sistema preponderante o sistema de livre prazer: todas as alusões ao outro sistema moralizador são suavizadas, enfraquecidas, tirando de cena qualquer conotação negativa.
25 Parece-nos que também a canção temática teria o poder de buscar uma tensividade conversa desacelerada para o texto: a repetição dos motivos suaviza a aceleração rítmica impedindo a explosão (que no caso seria a incompreensibilidade do texto musical, a perda da continuidade).

3.7 *Melô da separação*⁸¹

O tema desta canção é a separação familiar. A canção fala da relação familiar como um triângulo com seus três lados: pai, mãe e filho, o qual é o enunciador enunciado nessa canção. A entrada na canção foi pela forma musical:

5 A1: pressupondo um momento passado em que o trio pai, mãe e filho estavam “lado a lado”, formando um triângulo, neste momento a canção enuncia um meta-motivo: ela existe para “dizer o que rolou no meu coração” e assim dar vazão à “dor que passei”. Pai e mãe são referências para esse filho/E^{DOR} e a separação, o fim da relação são carregados com uma carga de disforia: “eu não achei legal”. A1 é a definição do que foi perdido: não um objeto, mas
10 uma forma, uma estrutura constituída por 3 actantes interligados.⁸²

B1: estar junto é estar ao lado de. O triângulo é a forma segundo a qual cada lado está ao lado de todos os outros. A forma só é desfeita com a separação de ao menos dois lados. Esse primeiro momento é marcado pela indefinição: a ruptura da forma não deu lugar a outra e existe um desejo de retorno à forma antiga, em função da tensão proveniente do amorfo, da
15 tendência à não-existência. B1 é a tensão provocada pela ruptura da forma tendendo ao contínuo amorfo.⁸³

A2: Explica que a ruptura ocorreu em apenas um dos vértices do triângulo, a relação entre o pai e a mãe. Os vértices formados pelas relações mãe-filho e pai-filho continuam existindo, portanto todos os lados do triângulo continuam intactos exceto pelo fato de não mais
20 formarem um triângulo. Tendo agora como pólo o filho, a tríade inicial volta a ter condições de existência. A2 é a recuperação das imagens dos actantes no contínuo amorfo.⁸⁴

B2: Acentua o foco no actante filho “sou meu próprio lado”, fortalecendo as junções dos outrora vértices do triângulo destruído. Assim produz a continuidade do lado a lado: “posso viver ao lado do seu lado que era meu”. B2 é a instauração de novo devir, novo processo
25 significativo.⁸⁵

⁸¹ Disco “A festa do menino maluquinho”, Pererê Records n° 011055-2, 1996, faixa 5, autoria: A. Pinto, G. Alves Pinto.

⁸² Faixa 14 do CD que acompanha a tese.

⁸³ Faixa 15 do CD que acompanha a tese.

⁸⁴ Letra de A2: “Lado a lado, do lado do meu pai, lado da mamãe/ Lado que faz ficar igual, 1+1 são 2, +1 são 3/ Não importa o que se fez, que diferença faz? Seremos sempre três/ O meu pai me disse que seremos sempre três/ A minha mãe disse tiau, meu pai bye bye, eu entendi legal/ A minha mãe disse tiau, meu pai bye bye, normal, pra mim tá tudo igual.”

⁸⁵ Letra de B2: “Todo lado tem seu lado Sou meu próprio lado/ E posso viver ao lado do seu lado que era meu/ Lado a lado Sou meu próprio lado/ E posso viver ao lado do seu lado que era meu/ Lado a lado Sou meu próprio lado/ E posso viver ao lado do seu lado que era/

A3: introduz a idéia de linha, ou seja, a figura geométrica fechada deu lugar a uma figura aberta ou função (“eu estou para o meu pai como para a minha mãe), cujas pontas livres (incógnitas) não têm poder para desfazer os elos que foram mantidos (que na função ocupariam o lugar de constantes). A3 é a recuperação da forma, ou melhor, a instauração de nova estrutura relacional.⁸⁶

B3: a repetição exaustiva do foco no actante filho produz estabilidade na nova estrutura, além de mostrar que essa nova estrutura relacional permanece identitária com a estrutura triangular perdida na medida em que o foco no filho produz a permanência de dois dos três vértices constituintes do triângulo original desfeito. B3 é a retomada eufórica da estabilidade actancial.⁸⁷

Esse texto traz à tona um aspecto nem sempre lembrado em análises semióticas de paixões. No percurso gerativo do sentido, a ruptura engendra sentido com a perda de uma junção universal inicial, mas é só com essa ruptura que se torna possível a existência do(s) sujeito(s). O caráter estético da instabilidade actancial é eufórico não na medida em que se orienta em direção ao contínuo amorfo, embora essa seja sua principal característica, mas na medida em que permite aos atores uma liberdade actancial. Isso implicaria em um questionamento profundo de sua existência, não no sentido de sua destruição mas no sentido de sua ampliação.

O tema dessa canção valoriza a estabilidade actancial porque ela possibilita a existência (a continuação da existência) mesma do sujeito. A família nuclear é apresentada como um triângulo equilátero; a nova estrutura é uma forma aberta com dois vértices, mas na qual o lado central é hierarquicamente superior pois possibilita manter unidos, numa outra estrutura, os lados do triângulo original. Esse sujeito (o lado central, o filho), cuja existência inicial se baseava na estrutura triangular, foi modalizado por um saber (“1+1 são dois, +1 são

Todo lado tem seu lado Sou meu próprio lado/ E posso viver ao lado do seu lado que era meu”

⁸⁶ Letra de A3: “É como a regra de três, vou explicar pra vocês/ Eu estou para o meu pai como para minha mãe/

Não tem segredo não, é simples como viver/ Não tem porquê sofrer, que diferença faz?/

Seremos sempre três/ Minha mãe me disse que seremos sempre três/

A minha mãe disse tiau, meu pai bye bye, normal, eu entendi legal/

A minha mãe disse tiau, meu pai bye bye, normal, pra mim tá tudo igual”

⁸⁷ Todo lado tem seu lado Sou meu próprio lado / E posso viver ao lado do seu lado que era meu/

Lado a lado Sou meu próprio lado / E posso viver ao lado do seu lado que era/

Todo lado tem seu lado Sou meu próprio lado/ E posso viver ao lado do seu lado que era meu/

Lado a lado Sou meu próprio lado / E posso viver ao lado do seu lado que era meu/

Lado a lado Sou meu próprio lado / E posso viver ao lado do seu lado que era /

Todo lado tem seu lado Sou meu próprio lado/ E posso viver ao lado do seu lado que era meu/

Lado a lado Sou meu próprio lado / E posso viver ao lado do seu lado que era meu/

Todo lado Sou meu próprio lado/ E posso viver ao lado do seu lado que era meu/

3”, “seremos sempre 3”) e assim foi capaz de adaptar-se à nova estrutura, não mais geométrica mas agora matemática, funcional, possibilitando-lhe continuar existindo como sujeito na relação com os outros dois lados do triângulo original.

5 A ruptura é o intenso: possibilidade de explosão (fim da relação, fim do sujeito). A estrutura, a relação, é o extenso: retorno à continuidade cronológica.



10 Aqui cabe uma interessante abordagem da imagem de criança. O filho é um sujeito em construção, marcado por uma incoatividade. Pai e mãe são sujeitos constituídos, marcados pela duratividade. A relação triangular permite determinar com a duratividade o elemento incoativo, ou seja, dar tempo ao filho para tornar-se pai ou mãe. A esse elemento incoativo interessa o processo semiótico pelo qual ele vai deixar de ser proto-actante para tornar-se sujeito.

15 A instabilidade actancial{ XE "instabilidade actancial" } é perturbadora, nesse contexto. Por isso recebe uma carga disfórica. Pai e mãe são os sujeitos constituídos que na relação com o filho, uma relação na dimensão da manipulação, possibilitam o percurso modalizador do sujeito filho. Sem isso, ele retornará ao amorfo que o ameaça constantemente. Porém, como a estabilidade actancial pode implicar em sua definição como objeto (e antes objeto que nada), o filho sente prazer tanto como objeto quanto como sujeito na relação com os pais. Sua incoatividade, portanto, é moldada na instabilidade actancial, a qual é mantida até que um dos

20 pólos se torne mais fortemente orientado que o outro. A infância, então, seria marcada pela instabilidade actancial e sua perturbadora fraqueza cronológica: constantemente ameaçada por sua destruição como sujeito, a criança precisa da duratividade propiciada pelos adultos (pais) a fim de detonar seu processo rumo à estabilidade actancial.

Seu lado que era, Seu lado que era meu/ Seu lado que era meu, ainda é meu”

Convém lembrar que essa imagem, que parece tão naturalmente ligada aos processos “reais”, é marcadamente cultural: as figuras paterna e materna são tão passíveis de instabilidade em qualquer momento de suas vidas quanto a figura do filho. Trata-se portanto de um protótipo, no qual a constituição do sujeito filho é dependente das atribuições a ele feitas pelos sujeitos pais.

Outra conseqüência digna de nota: nesse contexto a criança seria artisticamente deficitária, pois sendo incapaz de lidar sozinha com a instabilidade actancial, teria dificuldades em lidar com aquela produzida na relação com o objeto artístico.

3.8 *Denselow: um defensor da música politizada*⁸⁸

Este texto verbal de Denselow introduz um livro sobre a história da música popular politizada. Na linha dos Centros de Cultura Popular no Brasil dos anos 60, Denselow preocupa-se mais com a utilização política de músicos e músicas do que com a música propriamente dita. O objetivo desta análise é demonstrar que seu texto revela um estilo semiótico do “gostar de música”, o qual, como já foi visto no tópico Paixão por Música, implica em um “estilo de conceito”, ou seja, uma definição do que é música. O que seria, então, música para Denselow?

Segundo o autor, a força política da música não está somente em composições voltadas para temas políticos, mas também na participação de músicos em atos políticos. Ao discutir o tema, o autor apresenta-nos uma escala de valores na qual se deve inserir o objeto música e os sujeitos fazedores de música.

*The new music was seen as something different, partly because it seemed at first to be so unpolitical, just a wild and rousing yell of youthful energy.*⁸⁹

Aqui temos uma oposição entre o politizado e o selvagem, ou seja, a música, para ser politizada – o que é euforizado no texto – precisa de uma dose de orientação, de organização. O sentido da música nasceria de sua orientação política, enquanto uma música não politizada seria emocionante, vibrante; essa oposição relevaria a superioridade valorativa do espírito sobre o corpo, ou melhor, de uma música sensata sobre uma música sensível.

A paixão pela sensatez não é, no entanto, desprovida de emoção, de corporalidade, de intensidade. Podemos verificar isso, por exemplo, na descrição do funeral de Bob Marley,

⁸⁸ Denselow, 1989, *Introduction*.

⁸⁹ *Ibid*, p. xvii.

descrito como o mais poderoso e emocional evento da música popular, durante o qual o país parou. Isso teria feito parecer, segundo o autor, que todos os argumentos sobre música popular e política teriam sido respondidos.

5 OBSERVAÇÃO: Cabe notar: segundo Denselow, o mais poderoso evento musical não é um show, é um funeral.

Bob Marley é descrito como um cantor extraordinário e como sendo mais do que um mero artista e mesmo mais do que o primeiro músico de Terceiro Mundo a conseguir estatuto de *superstar* no Oeste (EUA). Seu trabalho seria um legado muito além da mera escrita e interpretação de canções: ele teria realmente mudado atitudes e forçado os políticos a percebê-lo. Seu trabalho teria alterado a percepção do público em relação ao seu povo Rasta, bem como, num segundo momento, levantado bandeiras em relação à liberdade dos povos africanos, exatamente quando a música pop americana voltava as costas à política e parecia poder escorregar para dentro da fantasia e do escapismo.

15 OBSERVAÇÃO: Outro ponto digno de nota: a escrita e a interpretação de canções aparecem como um fazer musical sem grande importância.

Como os pobres e excluídos são o tema elogiado das canções de Marley, não poderia faltar um comentário sobre sua riqueza:

20 *When he became a millionaire I wondered if he would become soft or gimmicky, but he never compromised. His concern was uncompromisingly the same, but his range of interests grew, so he sang of Zimbabwe as well as Trenchtown.*⁹⁰

Portanto, nessa escala de valores que o texto constrói, a riqueza (um excesso se contraposto à pobreza dos oprimidos de quem as canções falam e a quem os mega-eventos musicais pretendem ajudar) é “desculpada” pela postura política.

25 E se a riqueza tem sua conotação negativa dissimulada, também o fazer musical possui uma falta de orientação que precisa de um elemento exterior à música para garantir sua grandiosidade. Popularizar o reggae seria, então, mais do que a popularização do estilo musical em si, a popularização de uma postura política dentro da música.

⁹⁰ Ibid, p. xiv.

5 *His rousing, stirring, gloriously tuneful work hadn't just made Jamaica a part of the international music scene for the first time, helping countless other reggae bands in the process. His songs spoke up for the dispossessed, the ghetto-dwellers, and those who harboured what the outside world saw as a crazy, stoned dream of returning to Africa. They also spoke up for those in Africa who had just gained their freedom, and for those who were still struggling*⁹¹.

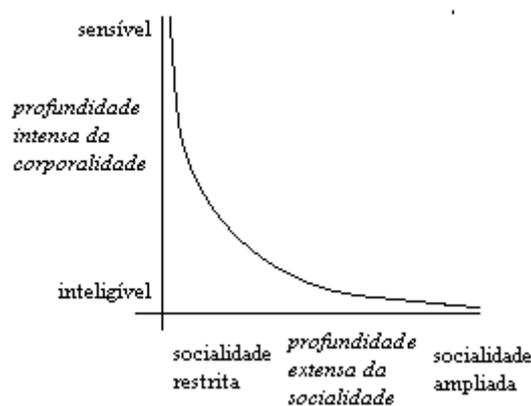
*By popularizing reggae, Marley made sure that Western pop kept its hard edge (...)*⁹²

10 A influência do trabalho de Marley é abordada focalizando-se o mesmo aspecto que o valoriza nesse texto:

15 *In Britain, reggae helped to inspire the Rock Against Racism (RAR) movement, which helped to turn punk from an exercise in wild style and unfocused rebellion into a forum that would lead to a greater political awareness among British musicians than had ever existed in the sixties.*⁹³

*His influence also spread to the USA, where his greatest supporter was the black musical genius who provided a link between the political music of the sixties, the era of the civil rights struggles and Vietnam, and the more diverse humanitarian and single—issue campaigns of the eighties.*⁹⁴

20 Novamente vemos o selvagem contraposto à orientação política, com respeito ao punk inglês. De um lado, está em jogo uma escala da extensidade que refere-se à sociabilidade e vai do individual (sociabilidade restrita) ao social (sociabilidade ampliada); de outro, uma escala intensiva que concerne à corporalidade e vai do inteligível (menos corporal) ao sensível (mais corporal). Essas escalas são dependentes neste texto: quanto mais social, menos corporal, e maior o valor da própria música, que reside fora de qualquer



⁹¹ Ibid, mesma página.

⁹² Ibid, p. xv.

⁹³ Ibid, p. xv.

⁹⁴ Ibid, mesma página.

parâmetro musical.

Portanto, estamos falando de um texto de tensividade inversa desacelerada:

Musicians are a privileged bunch. They can be an influential and sometimes even powerful group simply because of the nature of their work. No other artists can raise money quite so easily and in such quantities, and in so doing focus public attention on a particular cause –whether it be a strike, a wrongful imprisonment, the need for a new hospital, hunger at home or abroad, or the policies of a particular candidate, political party or government.

Then, of course, there’s the music itself. A performer can play a political role either by writing a song about a particular subject or simply by playing a benefit show, or turning up to support a cause. Songs can communicate even to those who can’t read and write and, at their best, can inspire, console, dodge round censors and frontiers, summarize a public mood or, as that most political star of the salsa world, Ruben Blades, put it, ‘tell people they are not alone’.⁹⁵

Os dois parágrafos acima explicam porque o gráfico apresenta essa forma desacelerada de curva. Uma curva acelerada implicaria no fim do sensível se o social atingisse seu máximo (a humanidade, por exemplo) e não é isso que acontece. O sensível é somente atenuado; o fim do sensível seria o fim da música: a música atua pelo sensível, e é aí que reside sua força “selvagem”, aquela que atinge a todos. No entanto, essa força “selvagem” é individualizante, fantasiosa, escapista, e precisa ser atenuada para dar lugar à sociabilidade ampliada que é valorizada euforicamente no texto.

Outros exemplos reiteram a análise:

‘Music can create awareness ... and if people become politically engaged, that’s a few drops in the ocean for change. But I wouldn’t like to see musicians in political office.’⁹⁶

Bono diz que a música pode criar consciência, mas se pode ler em suas palavras que o músico é sempre um pouco inconsciente. Isso significa que o músico sempre tende ao sensível em detrimento do inteligível, mesmo que seu trabalho esteja equilibrado em um ponto de sociabilidade ampliada e portanto um ponto em que o inteligível prevalece.

⁹⁵ Ibid, p. xvi.

⁹⁶ Ibid, Bono of U2, citado à p. xvii.

*It is a story that has been marked by swings from apathy to rebellion, from wild attempts to change the system to support for particular parties or politicians.*⁹⁷

O aparentemente contraditório ato de colocar no mesmo grau da escala a apatia e
5 loucas tentativas de mudar o sistema, em oposição à rebelião e ao suporte a um partido ou
político particular, fica explicado pelo gráfico de tensividade obtido: a apatia não é um estado
de corpo, mas um estado de mente, e resulta na falta de interação social, portanto centra-se no
indivíduo e intensifica o sensível, perdendo seu poder político. Idem para as disparatadas
tentativas de mudar o sistema, também centradas no sensível, na frustração individual, na
10 catarse, portanto, opondo-se a tentativas organizadas e socializadas de intervenção, estas
últimas, sim, vistas como uma rebelião positiva, frutífera.

E a ampliação máxima da sociabilidade não destrói completamente o sensível:

*Apartheid, the issue that concerned Bob Marley so deeply, is still the
issue that concerns many musicians more than any other, and Marley's spirit
15 was alive on that cold but memorable day, in June 1988, when 72,000 people
in London's Wembley Stadium, and a television audience of literally hundreds
of millions more in 63 countries around the world, watched the biggest
political pop concert in history, the Nelson Mandela Seventieth Birthday
Tribute. Reggae musicians, African musicians, veteran campaigners like
20 Stevie Wonder and white rockers and protest singers like Sting, Peter Gabriel
and Jackson Browne, all came together demanding an end to South Africa's
apartheid system, and the release of the world's best-known political
prisoner, in an exhilarating eleven-hour show. As the musicians sang 'Free
Nelson Mandela', the crowd yelled back 'the whole world is watching'.⁹⁸*

25 Estar assistindo a esse show não foi uma atitude consciente e controlada, mas uma
experiência estimulante na qual o público participava empolgadamente. O ponto de equilíbrio
tensivo tinha uma conotação de alta inteligibilidade (foco, orientação política: o evento não
visava à emoção, mas à comoção social), implicando máxima sociabilidade (a rede televisiva
somando milhares de pessoas ao público fisicamente presente): o sensível, embora atenuado,
30 permanece deixando traços.

⁹⁷ Ibid, pp. xvii-xviii.

⁹⁸ Ibid, p. xviii. Sublinhados meus.

Música, para Denselow, é um instrumento que permite, com a permanência mínima do sensível, atingir um máximo de sociabilidade ampliada e, portanto, é um importante instrumento político. Assim, a música como arte é secundária, senão descartável, em seu conceito de boa música.

5 **3.9 Voa, vovô**⁹⁹

Após essa passagem por Denselow, cabe notar que o disco cujas análises foram escolhidas para ilustrar este capítulo é um disco de caráter comercial, mas vinculado a um filme brasileiro que se identificaria com o público da triagem, o público que exclui do conceito de música ou boa música a “música para”. A canção “Voa, vovô” foi gravada por Sandy e Júnior,
10 numa óbvia jogada de marketing.

Trata-se de uma canção temática que possui um fluxo geral percussivo, especialmente em **A**¹⁰⁰, no qual a melodia e o ritmo criam certos cumes na seqüência melódica que coincidem com as figuras centrais da retomada de um clichê de surpresa em relação à visão de um objeto voador. Esse clichê (é uma asa delta? é o Batman? é o Superman? é um E.T.? é um disco
15 voador?) é desconstruído nos seguintes elementos textuais:

1. o tempo é colocado no passado: “Era uma asa delta (etc.)”: a surpresa no passado deixa de ser surpresa;
2. as melodias não seguem o padrão canônico de perguntas (frases com final em suspensão melódica e/ou harmônica), mas um esquema geral de perguntas e repostas que não
20 encontram eco no verbal.
3. **A**, apesar de estar no passado, ainda possui o caráter do clichê pois é formado por afirmações incorretas; no entanto, a última afirmação é precedida por “ou quem sabe”, o que já explicita o erro corroborando a desconstrução do clichê. **A'** conclui essa desconstrução ao transformar as esperadas afirmações positivas em afirmações negativas.

25 É curioso que aqui se consegue realizar uma desconstrução de um clichê verbal justamente fazendo-o perder o que tem de instigante. Não é uma desconstrução artística, questionadora, com efeitos meta-linguageiros, como se pode ver por exemplo em quadros de Salvador Dali, mas uma desconstrução simplificadora. Retira-se do clichê todo elemento de

⁹⁹ Disco “A festa do menino maluquinho”, Pererê Records n° 011055-2, 1996, faixa 6, autoria: G. Alves Pinto, A. Pinto.

¹⁰⁰ Faixa 16 do CD que acompanha a tese.

ruptura. Um clichê de surpresa passa a ser apenas uma fraca referência a uma surpresa já revelada, cujos efeitos não mais se podem notar.

Em **B**¹⁰¹, a percussividade dá lugar a uma ênfase na melodia, em que os diferentes saltos criam uma idéia de expansão no que concerne à comparação entre **B1** e **B1'**. Essa expansão está concentrada no trecho final de cada subparte, recobrando diferentes conteúdos verbais:

1. **B1**: a expansão recobre a figura da celebridade. Primeiro, acenando anônimo para a “multidão” ao redor da torre da igreja, depois assumindo uma identidade célebre: “era o meu Santos Dummont”.

2. **B2**¹⁰²: a expansão recobre a espacialidade. Primeiro ele voa “com os pé no chão”, depois rompe “a barreira do som”, ganhando espaço com o andamento.

3. **B3**¹⁰³: aqui a expansão é contraditória, pois recobre um percurso do querer-ser (camaradão) ao dever ser (grande lição). O dever-ser é uma modalidade limitante do fazer do sujeito, ao contrário do querer ser. Nessa terceira letra entra em cena um observador cujo fazer moralizante solicita à imagem de avô um papel de destinador na relação com o neto, sugerindo que se divertir é um fazer infantilizado o qual, para manter intacta a figura do avô, não pode ser sua única atribuição.

Já em **C**¹⁰⁴, que funcionaria como refrão não fossem as diferentes letras, há uma tentativa de figurativizar essa diversão. No entanto, esse processo não é feito com a figurativização melódica, ao menos em **C1**. A força desse efeito de sentido está na sonoridade fonética, uma seqüência de /oa/, seqüência de vogais com sentido de abertura, que produz um efeito de “frear” a orientação melódica descendente (pela qual voar soaria como cair, não fosse essa sonoridade complementar).

Também a relação com a repetição da sílaba /vo/ produz um efeito corporificante, pois ressalta o plano da expressão em detrimento do plano do conteúdo verbal. Essa conseqüência corporificante, fundada numa canção temática, tem um efeito euforizante sobre todos os conteúdos do trecho e até mesmo da canção como um todo: o prazer é concretizado nessa frase.

¹⁰¹ Faixa 17 do CD que acompanha a tese.

¹⁰² Letra de B2: “Vovô deixava longe a tristeza/ Voando mesmo com os pés no chão/ Contava cada caso beleza/ Rompendo a barreira do som”

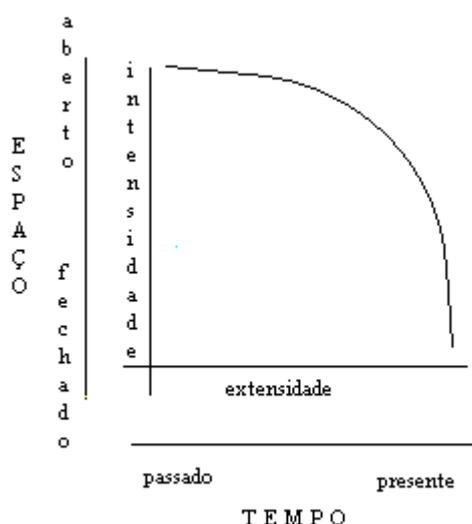
¹⁰³ Letra de B3: “Vovô era a minha alegria/ Meu amigo camaradão/ Vovô, meu melhor companheiro/ Sempre uma grande lição”

¹⁰⁴ Faixa 18 do CD que acompanha a tese.

Em C2¹⁰⁵ já é possível notar uma certa figurativização do conteúdo verbal pela melodia (melodia de gargalhada). A seqüência de vogais é mantida, continuando a frear a melodia descendente, mas um conteúdo verbal um pouco mais elaborado, a mudança de /v/ para /b/ nas frases descendentes, ou seja, uma diminuição do uso da sonoridade fonética coloca o plano do conteúdo em destaque e diminui a corporificação, a presentificação, com menor efeito estético.

O texto parece funcionar colocando a abertura do espaço em relação indireta com a abertura do tempo, ou seja, a ampliação espacial relaciona-se com um refrear do tempo, o que poderia estar contido no tempo passado que é constante no texto, exceto no refrão. O vovô é passado: seja porque quem canta é um adulto que já não tem mais avô, seja porque o menino maluquinho do filme é uma criança que o perde durante a história, não importa, o vovô é passado, não existe mais (morreu) e a canção é saudosista de um tempo que não retornará. Portanto, o refrear do tempo, ou mesmo a suspensão do fluxo temporal cronológico é o único caminho para presentificar o passado, que é o que o refrão busca fazer, corporificando novamente um prazer vivido em outro tempo.

Nesse caso, a tensividade do texto é bastante figurativa: Um sistema tempo/espaço está relacionado a um sistema tensivo inverso acelerado:



O espaço aberto está no passado, e é diretamente relacionado à intensidade; a retomada do fluxo temporal, que deixa o passado para trás, fecha o espaço e reduz a intensidade, aqui eufórica. Por isso os recursos utilizados no texto para reter o tempo permitem a abertura espacial presentificando a intensidade eufórica.

Por outro lado, o texto é de um tipo tensivo inverso acelerado porque o tempo acabou com a intensidade (o vovô morreu). A duratividade do prazer vivido com ele chega a uma queda acelerada que leva a uma terminatividade permanente.

¹⁰⁵ Letra de C2: “Boa, boa, boa/ Essa é muito boa/ Boa, boa, boa vovô/ conta outra história/ Conta outra piada/ Quanta gargalhada vovô”

A coerência cancional é fortemente abalada pelos diversos fatores aqui explicitados. Pode-se afirmar que o que “salva” essa canção é o apelo presentificante do refrão, que sobredetermina as partes **A** e **B** com esse sistema tensivo, e o faz numa construção semi-simbólica que manipula as sonoridades musical e fonética construindo o sentido dessa tensividade. Além disso, a maneira como é cantada, com uma dicção pouco clara que enfatiza a percussividade e a maior velocidade, diminui o peso da letra na composição como um todo.

3.10 *Semiótica peirciana e música – Ferraz*¹⁰⁶

Como anteriormente comentado sobre Denselow, o objetivo dessa análise de um texto verbal é discutir o conceito de música defendido pelo autor num texto que fala sobre música. No caso de Denselow, a preocupação era a relação entre música e política, no caso de Ferraz, trata-se da relação entre música e semiótica peirciana. Diferentemente das outras análises, iniciei esta análise com a transcrição comentada, sob a ótica da semiótica greimasiana, de diversos trechos do texto de Ferraz, antes de apresentar a textualização da análise propriamente dita.

3.10.1 Transcrição comentada de trechos

“L’objet du compositeur se rapporte plus à la matière et au matériau, avec toutes ses caractéristiques, et ses possibilités de transformation, qu’au jeu de concepts et de fonctions, de classifications et catégorisations.”

OBSERVAÇÃO: O compositor seria um E^{dor}, o qual lidaria antes com o plano da expressão do que com o plano do conteúdo.

“Que l’on pense à un geste du corps – une icône -, l’impression du geste – un indice -, ou il y a des geste conventionnés, des habitudes d’écoutes, un symbole (comme dans l’écoute des madrigals de la Renaissance et de la musique tonale).”

OBSERVAÇÃO: O gesto: nível discursivo em que haveria uma distinção entre 3 tipos de relação com o nível da expressão (ícone = representação direta, índice = representação indireta e símbolo = relação abstrata com o mundo, criando novos sentidos).

“La figure est un détail du geste, et facilement confondue avec le geste lui même. (...) Une figure se rapporte toujours à autres figures. (...) relations formelles et structurelles d’analogie.”

¹⁰⁶ Ferraz, s/data.

OBSERVAÇÃO: A figura, que em semiótica greimasiana pertence ao nível discursivo, aqui aparece como categoria do nível narrativo.

5 “On peut penser la **texture** aussi comme la sensation produite par le dynamisme des éléments présentes dans une fluxe sonore spécifique. Elle est une qualité (...)”

OBSERVAÇÃO: *Texture*: nível discursivo: aspectualização.

10 “Pour laisser survivre la texture il fallait oublier la mélodie et le geste. Celles-là, au contraire de la texture, ne sont pas des pures sensations, elles sont des formes de pensée fondées sur les degrés d’analogie et similitarité et sur l’idée d’un temps réversible.”

OBSERVAÇÃO: Para o autor, a textura não poderia ser “verbalizada”, pois não teria existência espácio-temporal apesar de ser uma sobredeterminação agindo no tempo e no espaço. Já o gesto e a melodia estariam impregnados de uma temporalidade e hierarquização lógicas, no que se confundiriam com a figura. Atores e actantes fundem-se e confundem-se.

15 “Quand l’on parle de l’objet-sonore et de l’objet musical, on pense d’un coup qu’on est en train de parler des objets concrets. Mais l’objet concret lui même n’est plus que l’air bouleversé dans un mouvement vibratoire périodique ou apériodique. Mouvement vibratoire qui se met en résonance dans un autre corps, et excite une pure sensation. Même la, où
20 l’on peut concevoir l’être humain – une oreille –, l’objet-sonore n’existe pas encore. Pour avoir l’objet il faut l’action d’un signe, une médiation entre Objet et Sujet. Ce que l’on a donc c’est le seuil entre le champ du phénomène physique même et celui du phénomène sémiotique; le seuil entre sensation de vibration et la perception de l’objet-sonore (au sens donné par Shaeffer).”

25 OBSERVAÇÃO: Admite que haja uma eterna mediação entre o sujeito ouvinte e o objeto concreto (som), colocando o objeto no campo dos fenômenos semióticos.

“(...) remplacer la sensation par une simulation.”

“C’est justement cette simulation d’un objet par des chaînes de signes qui nous permet d’entendre ou comprendre un son.”

30 OBSERVAÇÃO: A comunicação seria uma simulação de contato com o objeto concreto.

“C’est par l’objet-sonore qu’on arrive aux textures, aux relations dans les formes, et aux évocations symboliques.”

OBSERVAÇÃO: Esse objeto criado no campo dos fenômenos semióticos (campo da Semiótica do Mundo Natural?) é aquilo que chega ao sujeito ouvinte em qualquer um dos tipos de relação discursiva proposto para o nível discursivo.

5 *“L’impression immédiate du geste musical est liée à la tradition de la musique mélodique (tonale ou modale), où la figure est confondue avec la texture. Chez les musiques de base mélodique le geste mélodique est une attribution de signification aux figures mélodiques, lesquelles sont, par sa fois, des éléments de texture monodique, le mi-lieu, l’intersection entre texture, figure et geste.”*

10 *“Si on tourne l’attention vers des musiques non mélodiques, et textuellement complexes, c’est la présence de la qualité, des monades, qui vient au premier plan et qui met l’auditeur dans un état de fragilité. Il est totalement désarmé, avec ses “pores ouverts”, quand il écoute, par exemple, des musiques à textures complexes (...)”*

15 OBSERVAÇÃO: Como se a textura, uma leitura de um dos aspectos musicais, tivesse um poder direto sobre o E^{ÁRIO}: fragilidade, desarmado, poros abertos; perderia ele o controle que poderia ter sobre a música em elementos de outros níveis (gesto e figura). A colocação em primeiro plano da textura agiria sobre o E^{ÁRIO} fazendo dele um sujeito virtualizado.

20 *“La mélodie apparaît comme une figure se détachant du bruit de fond, se détachant aussi de sa qualité sonore et de son entourage”.*

OBSERVAÇÃO: Melodia: recorte.

“Les figures n’occupent pas la position des objets, elles existent en parallèle aux objets, et peuvent être mise en rapport à ce qui concerne leur degré de limilarité logique.”

25 OBSERVAÇÃO: Figuras (melodia) e textura (orquestração ou arranjo) coexistem com o objeto, fazendo parte dele e por isso incapazes de substituí-lo.

“À l’envers de la texture et de la figure, le geste remplace le son et peut-être remplacé par un autre geste.”

30 OBSERVAÇÃO: Já o gesto, que seria um objeto semiótico de mesma ordem que o objeto-sonoro, poderia substituir o som:

5 *“Nous pouvons avoir un geste musical même sans la présence du son. Au niveau du geste l’écoute est déjà impure, elle est imprégnée par la scène et par le verbe. Toutes les mélodies tonales, même sans mots, ont le potentiel de dénoter des contenus verbaux, et de la même façon tous les rythmes se rapportent aux mouvements du corps. On a donc un geste qui est lié aux idées et concepts (au niveau du symbole), un geste lié au mouvement (au niveau indiciel), et un geste lié à sa cause.”*

10 *“a) l’objet musical ne se laisse pas se borner en catégories séparées; les catégories se “mixent” et le compositeur se rend compte que la musique est incontrôlable, comme une “mauvaise herbe”(...)”*

OBSERVAÇÃO: O compositor é sujeito e objeto de sua criação: incapaz de controlar o processo até o fim (chegando ao ouvinte), a música lhe aparece como um objeto incontrolável, um objeto que cresce e no qual ele, compositor, não poderia prever ou mesmo desejar que o fizesse.

15 *“b) chaque catégorie de l’écoute se rapport à un temps d’écoute différent, où le geste se rapporte au passé et au futur, les figures au passé récent et aux projection vers le futur immédiat, et la texture au présent immédiat; que la musique ne dépend pas du tous de la mémoire, on peut penser aussi à une musique de l’oublie”*

20 OBSERVAÇÃO: Aqui o autor coloca numa cronologia as diferentes categorias de escuta.

“c) l’objet de la composition musical devient des modes d’écoute du compositeur. Et ce compositeur se charge de “rendre sonore les forces non-sonores”qu’il entend, mais qu’il n’écoute pas nécessairement”

25 OBSERVAÇÃO: O fazer “ouvinte” do compositor transforma-se no ato criativo em si, no fazer composicional. Trata-se antes de uma audição de gestos, texturas e figuras, do que de objetos sonoros, resultantes de sua criação.

“d) l’écoute devienne aussi l’objet de l’analyse musicale, qui se tient par une présentation d’une écoute possible, est non plus d’une représentation verbale d’un discours sonore musical.

30 OBSERVAÇÃO: Sendo assim, a análise musical estaria livre da tarefa de analisar o discurso sonoro musical, do qual seria uma representação verbal, passando a ser responsável pela análise da escuta e dos tipos de escuta.

5 “(...) même les compositeurs les plus “communicatifs”, quand ils se mettent à composer ils sont pris par le son et sa texture, par les figures de construction, aussi que par les gestes symboliques; ils sont donc mis à partager des modes d’écoute où la communication devienne quelque chose de secondaire et brouillée parmi d’autres niveaux d’écoutes. La musique est donc vouée à la matière et au material.”

10 OBSERVAÇÃO: O autor separa, então, o fazer comunicativo (que deixa para a linguagem verbal) da escuta, que seria primeira nos níveis de escuta, enquanto a comunicação seria segunda. Assim, argumenta, é que a música se volta à matéria e ao material.

3.10.2 Análise

15 Este é um texto teórico, que discute a abordagem semiótica peirciana da composição musical. Como qualquer texto que fale de música, este também contém elementos do que estamos convencendo chamar *paixão por música*, ou seja, elementos reveladores da construção de um simulacro de objeto música, indicativos do tipo passional de sujeito envolvido com esse objeto construído no texto.

20 Abordar com a semiótica greimasiana um texto de semiótica peirciana pode sugerir o desejo de confronto entre as duas semióticas, mas está longe de ser nosso objetivo. O texto aqui analisado é um texto que fala de música e é essa a característica que o insere neste *corpus*.

25 A figura do compositor é aqui tomada como figura de enunciação, enunciador, aquele cuja voz se faz ouvir por meio da composição. Essa figura, no entanto, também recobriria o lugar vazio do sujeito concreto que compõe determinada canção. Esse sujeito da enunciação manipularia, segundo o texto, diretamente o plano da expressão a fim de criar os efeitos de sentido que busca: a música seria, portanto, uma manifestação semi-simbólica.

30 A diferença entre o plano da expressão e o plano do conteúdo é explorada de diferentes maneiras no decorrer do texto: inicialmente, retomando a metalinguagem peirciana, haveria três graus de relação com o conteúdo: uma relação direta (ícone), uma relação indireta (índice) e uma relação abstrata (símbolo). Esses graus todos seriam diferentes modos de apresentação do que ele chama gesto. Em outro momento do texto, porém, o autor separa fenômenos físicos e fenômenos semióticos, dizendo que a significação seria um processo mediador entre o sujeito e o objeto do mundo real. O objeto-sonoro, então, aparece como o resultado da percepção auditiva, que não pode ser sinônimo da sensação de vibração própria ao fenômeno

físico. Nesse caso, a relação icônica seria tão mediada quanto qualquer outra. Apesar disso, o autor insiste na tripartição ícone/índice/símbolo.

5 A comunicação seria uma simulação de contato com o objeto concreto. Esse objeto criado no campo dos fenômenos semióticos seria o que realmente toca o sujeito ouvinte, enunciatário, em qualquer um dos tipos da tripartição citada. Mas o constructo da música dependeria de três elementos constituintes: o *gesto*, a *figura* e a *textura*. A *figura*, segundo o autor, seria feita de relações formais e estruturais, o que a insere, a nosso ver, no nível narrativo; a *figura* seria um detalhe do *gesto*. A *textura*, por sua vez, seria a sensação resultante da dinâmica do fluxo sonoro, ou aspectualizações criando densidades, velocidades e dinamismo/estaticidade. Essas aspectualizações poderiam estar num nível profundo do percurso gerativo do sentido, pois diferentemente do *gesto* e da *figura*, a *textura* não teria existência espacio-temporal apesar de agir sobre tempo e espaço.

15 As figuras e a *textura* coexistiriam com o objeto, fazendo parte dele e por isso mesmo sendo incapazes de substituí-lo. Já o *gesto*, que seria por sua vez um objeto semiótico tal como o objeto sonoro, poderia substituir o som.

20 Dos três elementos constituintes da música, a *textura* teria um poder direto sobre o enunciatário: ao ser colocada em primeiro plano, deixaria o enunciatário num “estado de fragilidade”, no qual ele, “totalmente desarmado” e com “os poros abertos”, perderia o controle sobre a música. Assim, a *textura* colocada em primeiro plano virtualizaria o sujeito. Esse estilo composicional é euforizado no texto, revelando que a paixão pela música aqui passa por uma supervalorização da independência significativa do objeto sonoro, independência e superioridade em relação ao enunciatário, que ficaria a ela submisso. O enunciatário perderia o poder sobre a música em que a *textura* aparece em primeiro plano porque ele seria incapaz de memorizar a *textura*, diferentemente do que aconteceria com os *gestos* e as *figuras*.

25 A escuta seria tipificada segundo sua relação com a cronologia: a) o *gesto* relaciona-se ao passado e ao futuro, b) as *figuras* relacionam-se ao passado recente e a projeções em direção a um futuro imediato e c) a *textura* relaciona-se com o presente imediato. Preso ao momento imediatamente presente, o enunciatário permaneceria instável porque sem possibilidade de referencialização no passado e no futuro, mesmo imediatos.

30 Por outro lado, também o compositor seria objeto de sua criação como sujeito da enunciação: incapaz de controlar o processo até o fim (até o enunciatário), a música lhe aparece como um objeto rebelde, incontrolável, que se desenvolve à revelia das previsões e

desejos do compositor. Também a composição seria um processo ligado ao tipo de escuta feita pelo compositor dos elementos que deseja colocar em sua música. Desse modo, o fazer “ouvinte” do compositor transformar-se-ia no ato criativo em si. Ou seja, o compositor seria modulado conforme o tipo de escuta que pretendesse transformar em objeto sonoro, ficando submetido à escuta que o objeto rebelde lhe impusesse na realização criativa.

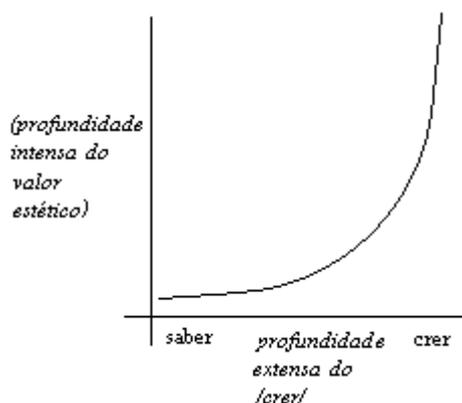
O autor propõe que a análise musical fique livre da tarefa de analisar discursos sonoros musicais, os quais estariam impregnados de verbalização, em vez disso tornando-se responsável pela detecção dos tipos de escuta que os objetos-sonoros solicitassem ou estimulassem. Desse modo, separar-se-ia a comunicação, intrinsecamente ligada à verbalização, dos modos de escuta, hierarquicamente superiores à comunicação na linguagem musical.

A escuta seria um fazer cuja existência estaria no limiar entre a sensação de vibração e a percepção do objeto sonoro e, portanto, traria à luz a música como substância significativa em contrapartida à linguagem verbal como forma significativa. Sendo substância, estando no limiar do processo de significação, nos primórdios da significação, a música teria um poder tanto sobre o enunciador compositor, sujeito à rebeldia do objeto, quanto sobre o enunciatário ouvinte, sujeito às peripécias da textura a qual suspenderia o tempo num eterno tempo presente, com maior ou menor intensidade conforme sua participação no processo de significação ou tipificação da escuta.

Surgem as figuras (num sentido greimasiano) da veneração, pelas quais enunciador e enunciatário partilham uma mesma crença no objeto. Saber ouvir e saber compor não existem: o saber dá lugar ao crer, que seria a própria valência do sistema: sujeitos valem porque crêem no objeto, cuja existência tem valor porque nele crêem os sujeitos.

O objeto venerado é inquestionável: seria a própria substância virtualizando a existência dos sujeitos. Em outros termos, seria o retorno à instabilidade actancial, uma oscilação em direção à estese, mas venerada aqui como a própria possibilidade de uma junção real, de concretização de sujeito e objeto numa única substância.

Assim, a intensidade da estese estaria vinculada à extensidade da crença:



A profundidade intensa do valor estético aparece como infinita, remetendo à junção original perdida, enquanto a crença é finita, pois o limite do /crer/ é o próprio objeto.

3.11 Shirley Valéria¹⁰⁷

5 Esta canção passional remete diretamente à diferença sugerida por Ignácio Assis Silva entre convencer, um fazer-fazer baseado no conhecimento do enunciador, e persuadir, um fazer-fazer baseado nas razões do enunciatário. A canção trata do fazer persuasivo de um destinador, Shirley Valéria, que pretende seduzir (forma de persuasão) ao mesmo tempo em que convence.

- 10
- Shirley Valéria é destinador, pois usa de provocação, a qual é especialmente revelada na melodia concentrada, repetindo notas graves, em torno de uma tônica que só atinge no final do refrão (C);
 - Shirley Valéria é sujeito do querer ser desejada;
 - Shirley Valéria é objeto do desejo de outrém.

15 Seu fazer persuasivo consiste, portanto, em convencer o destinatário de que é um objeto desejável e superior a qualquer outro eventual concorrente.

A parte **A**¹⁰⁸ é temática: notas repetidas, percussividade, andamento acelerado, tessitura muito reduzida (intervalo de quarta justa), mas possui uma nota de melancolia, de passional, por manter-se na região mais grave da tessitura da canção e não atingir a tônica, produzindo um efeito de tom menor. Assim, apoia-se no temático para passar confiança, certeza, efeito de verdade e celebração, ao mesmo tempo em que se apoia nos elementos

20

¹⁰⁷ Disco "A festa do menino maluquinho", Pererê Records n° 011055-2, 1996, faixa 7, autoria: A. Pinto, R. Prado.

¹⁰⁸ Faixa 19 do CD que acompanha a tese.

passionais para produzir efeito de proximidade. Isso, no nível narrativo, corresponde à proposição de si como um objeto desejável e especial, suficientemente próximo para ser real e realizável (no sentido de passível de vir a estar conjunto com o sujeito que o desejar).

5 A parte **B**¹⁰⁹, ampliando a tessitura para uma oitava ao transpor as notas repetidas iniciais uma oitava acima, faz com que o salto notado em **A** de notas repetidas no limite grave para notas repetidas na região central da tessitura mude de significado, agora fazendo parte de uma seqüência melódica descendente iniciada no limite agudo e tendendo à passionalização (ênfase num percurso melódico). Ainda acelerada, produz um efeito de distanciamento, acentuando o conteúdo verbal que ancora a idéia anterior de “especial, superior” nas figuras de
10 “Rainha da festa” e do nome próprio, que será apresentado em **C**.

A parte **C**¹¹⁰, ou refrão, é passional, perdendo a percussividade das partes anteriores e acentuando a duração das vogais com melodias oscilantes. Ao enfatizar o percurso com a melodia repleta de saltos e notas alongadas pela ocorrência de mais de uma nota por vogal, determina que entre o sujeito (outrém) e o objeto (Shirley Valéria) há uma distância
15 praticamente intransponível, congelando a modalização do sujeito na virtualização.

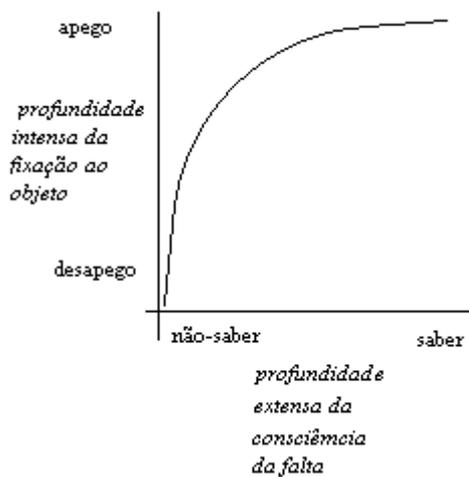
A parte **D**¹¹¹ ainda é mais passional do que temática, pois a tessitura continua alongada, tal como as vogais, e há um movimento descontínuo entre dois patamares de melodia linear ou ligeiramente oscilante, a qual por sua linearidade remete a procedimentos temáticos. Essa relação entre os dois patamares, o primeiro e o terceiro no limite agudo da tessitura e o
20 segundo e o quarto na região média imediatamente inferior à tônica, produz um efeito de afastamento e aproximação, que figurativiza a provocação (quer? venha pegar...). Além disso, ao retomar com os elementos temáticos o efeito de proximidade, possibilita a entrada em **A**, segunda letra, que repete com elementos discursivos diferenciados o mesmo percurso narrativo anterior, em **A**, **B** e **C**.

¹⁰⁹ Faixa 20 do CD que acompanha a tese.

¹¹⁰ Faixa 21 do CD que acompanha a tese.

¹¹¹ Faixa 22 do CD que acompanha a tese.

O modelo tensivo correspondente a essa canção seria o seguinte:



Segundo a manipulação conduzida por Shirley Valéria, quanto mais forte o apego, mais forte a disjunção, a distância entre S e O, a consciência da falta que ciclicamente fortalece o apego (amor platônico, sujeito virtualizado). Estando o apego na mesma deixis da valência intensiva, e a consciência da falta na mesma deixis da valência extensiva, teremos um texto de

tipo tensivo converso desacelerado, pois um excesso de extensão não conduz à terminatividade e, sim, à duração.

3.12 Comparando os modelos tensivos ou estilos semióticos

15 Uma possibilidade de trabalho com os gráficos é a comparação entre textos, mesmo textos sincréticos ou de diferentes linguagens. Qual a pertinência desse tipo de comparação? Pode-se dizer, por exemplo, que textos tão diferentes como *A Festa do Menino Maluquinho*, *O Melô da Separação* e *When Music's Over*, do Denselow, têm o mesmo estilo semiótico? Segundo a hipótese aqui apresentada, sim.

20 Esse modelo tensivo que subjaz ao texto no nível fundamental seria responsável pela seleção das operações lógicas do nível narrativo e pela determinação da dinâmica do nível discursivo. A obtenção do modelo tensivo, ou estilo semiótico, é feita por meio da análise dessas operações e dessa dinâmica porque ali ele instala sua própria lógica, seja ela uma lógica da triagem ou da mistura, seja ela de extensidade ou intensidade finita.

25 Esse tipo de abordagem permite perceber a continuidade nos níveis mais superficiais e mais discretos, em que ela aparece sobredeterminando a descontinuidade.

Voltando aos exemplos analisados, é interessante perceber que Ferraz valoriza positivamente uma *intensidade infinita*, explosiva, num texto de estilo *converso acelerado* em que o caráter sensível da música é eufórico, enquanto Denselow valoriza positivamente uma *extensidade infinita* num texto de estilo *inverso desacelerado* em que o caráter inteligível da música é eufórico e o sensível no máximo aceitável.

Tomando-se outro exemplo, é interessante que uma canção que valoriza a corporeidade sensível como “Voa, vovô” oponha seu estilo *inverso acelerado* ao estilo *converso acelerado* do texto de Ferraz, o qual valoriza um sensível acorpóreo. Ambas têm *intensidade infinita*. Já na comparação de Denselow, *extensidade infinita*, com “Voa, vovô”, *intensidade infinita*, sendo ambos textos de estilo inverso, obtém-se uma oposição de um corpo sensível a uma inteligibilidade eufórica.

Enquanto isso, textos *conversos desacelerados*, marcados por uma *extensidade infinita*, têm todos um caráter inteligível ressaltado, seja como descrição de um percurso completo de aquisição modal (“Reggae do assovio”), seja como determinação da justa medida eufórica (“Panela de pressão” e “O pum do Bocão”) ou seja como descrição completa de um percurso persuasivo – manipulação – (“Shirley Valéria”).

Dois outros textos cujo tema é a determinação da justa medida eufórica (“Melô da separação” e “A festa do Menino Maluquinho”) possuem estilo *inverso desacelerado*.

Haveria uma relação entre a *aceleração*, ou *intensidade infinita*, e a *desaceleração*, ou *extensidade infinita* e a dicotomia sensível/inteligível? Os poucos exemplos estudados não permitem esse tipo de conclusão, apesar de indicá-la, mas cabe notar que, caso haja, esse tipo de relação, ela poderia ser descritiva de quadros culturais, extrapolando o estilo semiótico do sujeito para a coletividade. Em outras palavras, poderia ser uma ponte entre a disposição e a moralização no estudo das paixões.

Cabe notar, no entanto, que sendo um modelo do nível fundamental, o tensivo não pode dar conta sozinho de todas as diferenças entre os textos, pois abarca cada texto como um todo.

A segunda hipótese dessa tese diz respeito justamente a esse limite: segundo ela, seria possível determinar por meio da análise semiótica do texto as flutuações da tensividade, a qual seria regida pelo estilo semiótico ou modelo tensivo do texto. O próximo capítulo vai explorar essa hipótese num campo transdisciplinar: a interface semiótica/fonética e fonologia no estudo da expressão de emoções na fala.

CARICATURAS DE EMOÇÃO NA FALA

Este capítulo propõe trabalhar com a expressão de emoções na fala. Este tema pressupõe uma resposta à seguinte pergunta: Existe uma linguagem da emoção? Ou: A emoção é uma linguagem? Dizer que sim, pois as emoções podem ser comunicadas mesmo sem palavras ou melodias ou ritmos, é esquecer que a emoção é um conteúdo a ser
5 comunicado e que, via de regra, dispensa as linguagens mais padronizadas porque pode utilizar outras menos padronizadas, como a corporal, no processo comunicativo.

Expressar emoções verbalmente, aliás, é o grande desafio dos poetas, que muitas vezes confessam estar tentando dizer o indizível. As artes vivem dessa tentativa, mas admitem que, para expressar emoções, o melhor caminho é provocá-las no seu destinatário. A emoção
10 assim parece fugir do campo recém admitido do sentido, linguageiro, para resguardar-se no mundo real, mas ela efetivamente pertence aos dois campos. Melhor dizendo, por pertencer ao plano linguageiro do conteúdo e ao plano "real" da expressão, a expressão de emoção na voz forma um sistema semi-simbólico e deve ser abordada como tal.

O estudo da emoção na fala de locutores de discos de histórias infantis será abordado
15 de uma maneira indutiva e dedutiva: baseia-se na Semiótica e na Fonologia Acústico-Articulatória, bem como nos resultados de duas pesquisas preliminares ou enquetes focando também duas peças de histórias infantis gravadas em discos. As pesquisas preliminares serão apresentadas no tópico seguinte, intitulado "Pesquisas Piloto: preliminares empíricas de tempo e tap".

Qualquer estudo na área da Ciência da Fala é necessariamente transdisciplinar. Isso ocorre em virtude da particularidade do objeto: fala{ XE "fala" } é cultura, fala é linguagem, fala é som, fala é articulação, no mínimo. Os estudos da emoção na fala geralmente buscam respaldo na psicologia para uma transdisciplinaridade que engloba a fonética e/ou a fonologia; como exemplo podemos tomar a bibliografia usada por Roach e outros em "*Transcription of*
25 *Prosodic and Paralinguistic Features of Emotional Speech*"¹¹²: artigos publicados em revistas tais como *Language: Social Psychological Perspectives*, *Psychological Bulletin*, *Aerospace Medicine* e *Journal of Personality and Social Psychology*. Nosso trabalho, tendo também como foco a emoção na fala, tem uma filiação diversa, que pode mesmo ser considerada inovadora e, por esse motivo, carece de justificativa no contexto dos atuais estudos de emoção na fala.
30 Trata-se da Teoria Semiótica de filiação francesa, da qual nosso enfoque toma como fundamento básico a semiótica das paixões e como referência determinante a proposta da

¹¹² Roach et all, 1998.

chamada semiótica tensiva, em discussão. Essa teoria foi apresentada e explorada nos tópicos que antecedem este capítulo.

5 A principal investida transdisciplinar focaliza a Fonologia Articulatória, mais especificamente sua versão brasileira, a Fonologia Acústico-Articulatória explorada em Albano, 2001, para o Português do Brasil (doravante PB). O trabalho também fez uso de métodos da Fonética Acústica, especialmente no que diz respeito aos estudos de Prosódia do PB, tais como em (Barbosa, 1996).

10 No próximo tópico serão discutidos os fundamentos da Fonologia Articulatória e a proposta derivada Acústico-Articulatória tendo em vista o estudo da *forma* no contexto do som de fala. Essa discussão deve esclarecer a opção restritiva da pesquisa, focalizando inicialmente um único segmento (o tap, ou [r]¹¹³) e poucos elementos prosódicos como taxa de elocução (doravante TE) e acento, bem como a opção pela unidade VC{ XE "VC:unidade" } (vogal-consoante).

15 Como já foi dito, os fundamentos semióticos que deram origem à proposta de análise aqui testada no que concerne à interface *conteúdo/expressão*, assim como o modelo da semiótica das paixões em sua relação com a vertente tensiva da semiótica, foram discutidos no tópico introdutório do capítulo 1. No tópico 1.4 deste capítulo, *Semiótica, Fonética e Fonologia*, a tensividade é discutida tendo em vista sua aplicabilidade e sua possível interação com ciências "mais" exatas, embasando a abordagem sêmio-acústica da expressão da emoção na voz, objeto-mor da presente pesquisa.

¹¹³ Nota: trata-se do /r/ de "farol" ou "prato", por exemplo.

1 Fonologia Acústico-Articulatória: o fim e os meios

Quando a Fala foi separada da Língua por Saussure¹¹⁴, tratava-se de um expediente científico baseado na fundação do sentido pelo corte, pela cisão, pela diferença. Expediente, processo, método: ciência é corte, é mutilação do real, sempre. Impedidos que estamos de "ficar de fora", de ser meros observadores, misturamo-nos aos objetos da análise que vão das amostras de terra no laboratório de geologia aos cantos das crianças nas ruas da cidade, passando pelas equações na mesa do matemático. A solução para a parcialidade acaba por ser parcial: recortando o objeto, parecemos cindidos dele e conseguimos trabalhar "mais cientificamente". Quanto mais mutilamos o objeto, mais nos sentimos "fora" dele. No entanto, quanto mais mutilamos o objeto, mais longe da realidade global do objeto ficam nossos resultados, assim ameaçados pela sombra da adulteração.

Sob outro enfoque, separar a Fala da Língua é separar o contínuo do descontínuo. Porém, se o sentido fosse missão exclusiva da diferença, a Fala só teria sentido naquilo em que remete à Língua. Nesse caso, seria inútil separá-las...¹¹⁵

O objetivo dessa abordagem é notar que a Ciência, em especial a da linguagem, contém em si a defesa e a acusação no que concerne à dicotomia que a fundou, e por isso mesmo podemos assistir hoje à busca do contínuo em praticamente todas as áreas do conhecimento. Cabe notar, no entanto, que essa busca não implica a negação do descontínuo, o que invalidaria o esforço: a coexistência dialética desses opostos norteia as principais linhas de pesquisa que primam pelo esforço de compreender (fazer significar) o contínuo.

Outra velha conhecida, a separação entre as ciências exatas e as ciências humanas também clama por uma continuidade, especialmente nos problemas que exigem interdisciplinaridade. Esse é justamente o caso da fala, que por sua especificidade e interesse acabou por formar o campo das Ciências da Fala{ XE "Ciências da Fala" }, envolvendo psicologia, acústica, engenharia, anatomia humana e lingüística, pelo menos. E a Língua voltou a ocupar seu posto na Fala, pela Fala e com a Fala. A história do reclame das Humanidades sobre sua importante participação nessa área é longa e não faz parte dos nossos propósitos. Não é difícil perceber que, na conexão com as tecnologias de fala, a Lingüística foi levada a

¹¹⁴ Saussure, s/data, p.22.

¹¹⁵ "De fato, com as dicotomias (...) Saussure introduziu a diferença no seio mesmo da identidade (...) Mas, é preciso ser inteiramente justo. (...) Assim, Saussure, que foi um dos arautos do pensamento descontínuo, (...) escapou do descontínuismo (...) pelo procedimento sistemático de enfatizar sempre a primordialidade dos conceitos unificadores, operadores da continuidade, da solidariedade entre os elementos do sistema e da relação (...)" (Lopes, 1997, p. 16)

pautar-se em suas vertentes mais positivistas e, portanto, mais fortemente baseadas na cisão, no corte, no descontínuo, marcas saussurianas. Assim as Ciências Humanas ordinariamente vêem os números: discrição, a despeito dos esforços dos matemáticos... No entanto, o reforço do positivismo fez germinar sua contradição latente e propiciou num prazo relativamente longo o florescer de, no mínimo, novas concepções de Fonética e Fonologia, melhor adequadas às necessidades do estudo da fala num tal contexto de interdisciplinaridade. Assim nasceu a Fonologia Acústico-Articulatória, que procuraremos modestamente introduzir na nossa abordagem da expressão de emoções na fala estética.

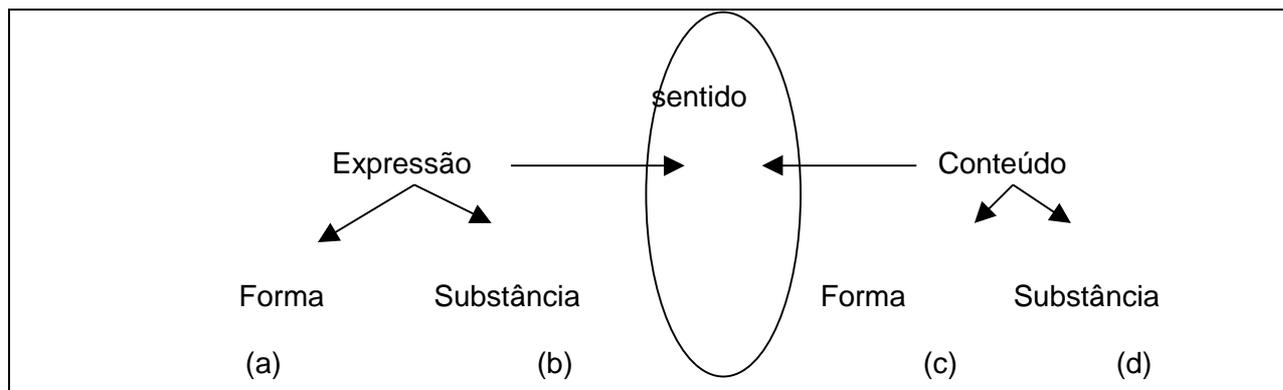
1.1 Fonética ou Fonologia?

A história da Fonética e da Fonologia tradicionalmente separou essas duas disciplinas dentro da Lingüística. Vamos recorrer a Hjelmslev, muito embora não sendo ele o precursor da separação Fonética/Fonologia, com sua divisão dos planos do *conteúdo* e da *expressão* { XE "planos do *conteúdo* e da *expressão*" } para compreender melhor a origem da divisão e mesmo os rumos atuais que fazem ambas convergirem para pontos vizinhos, extremamente ligados mas ainda distintos, conforme a visão por nós defendida¹¹⁶.

Hjelmslev propôs uma função do sentido cujos fúntivos seriam *forma* e *substância* { XE "*forma* e *substância*" }, cada qual relativo ora à *expressão*, ora ao *conteúdo*. Segundo Hjelmslev, esses seriam os dois planos da produção do sentido (ou, como diria Saussure, os dois lados de uma folha de papel); planos distintos mas irremediavelmente ligados. Ainda numa aproximação de Saussure e Hjelmslev, a *expressão* está para o significante assim como o *conteúdo* está para o significado. O segundo autor descreve a relação entre os fúntivos como uma hierarquia, esboçada abaixo. A região demarcada pelo círculo é a região do contínuo amorfo do qual regiões de sentido podem ser depreendidas ou recortadas pela *forma* e *substância da expressão* e, simultaneamente, pela *forma* e *substância do conteúdo*. A lingüística procura dar conta de três pontas dessa hierarquia, da qual citarei somente alguns exemplos: a) a fonologia estuda a *forma da expressão*, b) a fonética estuda a *substância da expressão*, c) a sintaxe estuda a *forma do conteúdo* e d) a lingüística não estuda a *substância do conteúdo* – objeto das outras ciências humanas, dentre elas a psicologia e a antropologia, para citar apenas duas–.

¹¹⁶ Cf. Hjelmslev, 1968 e 1985.

5



10 A semiótica ocuparia a mesma posição da sintaxe, se for vista como um braço da lingüística, mas preferimos a visão de Greimas, com a semiótica abraçando a lingüística em toda sua extensão, pois essa ciência ocupa-se das linguagens antes que da Língua ou da Fala. Entenda-se por linguagens, todas as linguagens humanas, da verbal à corporal, da musical à visual etc. Dessa maneira, a Semiótica é uma ciência que se dedica ao estudo, sim, da *forma do conteúdo*, mas também da *forma da expressão*, especialmente no caso do semi-simbolismo.

15 Trabalhar com a *expressão* implica necessariamente um contato com a materialidade do objeto; a Fonética era necessariamente uma questão de percepção do som, mas ao acatar os recursos da acústica, passou a trabalhar com a materialidade produzida, antes que a materialidade percebida. Há uma diferença grande entre a produção e a percepção, em virtude das características do ouvido humano quanto à percepção de diferentes faixas de freqüência e intensidade, ou mesmo da percepção das durações dependendo do contexto¹¹⁷.

20 A materialidade percebida do som é crucial para a percepção da fala, mas não podemos dissociar o percebedor de fala do produtor de fala, ou seja, exceto em casos de limitações patológicas, o homem fala porque ouve e porque fala, entende o que ouve. A aquisição da linguagem em crianças não-surdas ocorre na medida em que a criança ouve e, ao mesmo tempo, percebe que os sons saídos da sua boca em determinadas posições do trato vocal correspondem aos sons saídos da boca do outro, provavelmente de posições semelhantes.
25 Assim, para a criança, o som de fala ganha o status de Som de Fala, porque pode ser

¹¹⁷ Comentando as diversas dificuldades enfrentadas na área de pesquisa de reconhecimento de fala, Plínio Barbosa citou a falta de isomorfismo entre estruturas de fala e estruturas de língua, fronteiras não-coincidentes, desconhecimento sobre a natureza das unidades de fala, diferenças individuais e dialetais, ambiente acústico (ruído de fundo), natureza contínua das realizações acústico-fonéticas, ambigüidades fonético-acústicas e disfluências na fala espontânea. (aula de Ciência e Tecnologia da Fala, IEL-UNICAMP, 4/10/98).

produzido também pelo aprendiz da fala¹¹⁸. Tanto que a criança testa antes o sentido do som do que o sentido das palavras, ou seja, antes altura e prosódia da fala antes do que a fala propriamente dita.

Recentemente, a fonética passou a tentar perceber o discreto no contínuo. Assim, a base positivista é minada e a Fonética rapidamente percebe que as unidades abstratas utilizadas pelos fonólogos não existiam como tais no elemento acústico. Sem desprezar suas conquistas anteriores, uma das quais o Alfabeto Fonético Internacional, e no intuito de compreender os elementos distintivos no contínuo sonoro, essa disciplina iniciou um processo necessário de desconstrução, de desmistificação do fonema em prol de unidades maiores, no caso a sílaba e sobretudo unidades menores, como o traço¹¹⁹.

A Fonologia, por sua vez, buscando tramar a rede da gramática das línguas, sempre usou do recurso de distinguir o símbolo fonético do símbolo fonológico, distinção em que o primeiro seria uma representação do som e o segundo, uma representação do elemento lingüístico distintivo que pode ocorrer como um ou vários alofones. Por exemplo, um /d/ (representação fonológica) poderia ser [d] como em dado ou [dʒ] como em dia. A gramática fonológica visa a definir se, por exemplo, um /d/ é [d] ou é [dʒ] em determinada língua. O que fazer se a Fonética diz que a unidade não é mais a mesma? Ora, como comenta Albano:

"A diferença entre os métodos para apurar os "fatos" e as "crenças" instaura uma diferença de objeto. A Fonética{ XE "Fonética" } é uma ciência natural que encara o som lingüístico como realidade física; a Fonologia{ XE "Fonologia" } é uma ciência social, que encara o som lingüístico como realidade semiológica, inserida no complexo sistema de signos que é a linguagem natural humana." ¹²⁰

Se há diferença de objeto entre os métodos, cria-se a necessidade de defini-lo a partir de diferentes representações. A primeira solução para o problema foi simplesmente definir as unidades fonológicas como abstratas e as unidades fonéticas como representações da realidade física do som, ou seja, representações do concreto. No entanto, o mesmo fonema é diferente em cada produção. "A interpretação filosoficamente menos problemática do fonema é

¹¹⁸ Cf. Browman & Goldstein, 1989.

¹¹⁹ Conforme Plínio Barbosa, em aula sobre Fonética e Fonologia, Jakobson inspirou-se na teoria da informação de Shannon para fundamentar a teoria dos traços distintivos e assim afunilar a atenção de fonema para traço distintivo (menor elemento distintivo). (curso de Ciência e Tecnologia da Fala, IEL-UNICAMP, 2/09/98).

¹²⁰ Albano, 2001, pp.11-12.

a de que ele corresponde à sua variante mais freqüente e menos condicionada, sendo alterado por processos sensíveis ao contexto para dar lugar a um ou mais alofones."¹²¹

Por isso, manter essa linha de pensamento na Fonologia enquanto a Fonética desmistifica a concretude de seus ícones gera uma ruptura muito grande entre as duas. Isso é
5 problemático, afinal, trata-se da *substância* e da *forma* do mesmo lado da folha de papel... o plano da expressão. Ao mesmo tempo, como a Fonologia vai trabalhar com o contínuo se a própria idéia de *forma* remete à descontinuidade? Teria a Fonologia que se fundir com a Fonética? Teria a *Forma* que se fundir com a *Substância*?

É possível abordar o problema por outra via: a Fonética esteve preocupada em
10 discretizar o contínuo da *substância da expressão*, e foi ligada a estes resultados que a Fonologia pôde visualizar uma *forma* absolutamente discretizada. Pensando-se dessa maneira, nada impede que a *forma* tenha outra forma... Assim, a convergência necessária entre a Fonética e a Fonologia não funde as duas disciplinas, pois cada uma continua atuando em uma área determinada da linguagem verbal: a primeira mantém-se no âmbito da *substância da*
15 *expressão*, enquanto a segunda mantém-se no âmbito da *forma da expressão*.

Uma das tentativas de abordar essa questão é a Fonologia Articulatória, de Browman & Goldstein. Essa abordagem baseia-se no questionamento do traço como elemento constitutivo da unidade sonora. O traço é um elemento estático, a unidade acústica é dinâmica. Segundo os autores, a estrutura gestual poderia substituir as transcrições fonéticas como o "output" da
20 fonologia¹²².

Fundamentando-se na Teoria Dinâmica das Tarefas, uma teoria matemática que procura explicar o movimento dos articuladores em termos funcionais, a Fonologia Articulatória define o gesto como elemento constitutivo da unidade sonora de fala. Esta unidade passa a ser vista como uma tarefa cuja execução é definida por um determinado conjunto de gestos dos
25 articuladores. Essa proposta é completada pela idéia crucial de que esse conjunto pode variar com o contexto, e de que o processo é tão importante para a percepção que a tarefa não precisa ser realizada integral ou completamente para que a unidade sonora seja percebida.

Essa proposta está sendo discutida por Albano, cujo estudo do português do Brasil é realizado segundo uma concepção possivelmente mais adequada à problemática aqui exposta,
30 a Fonologia Acústico-Articulatória, claramente definida pela autora como desdobramento da Fonologia Articulatória de Browman & Goldstein. Os próximos tópicos devem expor

¹²¹ Ibid, p.15.

sucintamente as questões dessa teoria assim como da Fonologia proposta por Albano, principalmente as questões diretamente ligadas ao presente estudo. No próximo tópico, *O traço e o gesto*, devemos nos concentrar na apresentação da teoria de Browman & Goldstein.

1.2 O traço e o gesto - Fonologia Articulatória

5 A caracterização tradicional da unidade fonética{ XE "unidade fonética" } é definida segundo os traços que a compõem, produzidos pelos articuladores do trato vocal: oral, nasal, velar, labial, bilabial, sonoro, surdo etc. Tal abordagem da unidade fonética é pertinente até determinado ponto, pois, na realização acústica do som, cada segmento entrelaça-se de tal
10 maneira com os vizinhos que é impossível determinar em que ponto termina um e começa outro.

"Until recently, theories have encapsulated the linguistically relevant structure of speech in a sequence of segmental units, each of which corresponds to a feature bundle. Under this strict segmental hypothesis (formulated in terms of features), the sequence of feature bundles that
15 constitute segments forms a features matrix, whose cells are organized into non-overlapping columns." (Browman & Goldstein, 1986, p. 219)

Para descrever o fenômeno de diferença entre as línguas na produção dos sons com características como [+explodido]/[-explodido], baseados nessa hipótese estritamente segmental, teríamos que lidar com a proliferação de características que não têm função
20 contrastante dentro das línguas. Na análise articulatória, esse mesmo fenômeno pode ser descrito como diferença entre a organização temporal (*timing*) dos gestos articulatórios, o que deverá ser esclarecido no decorrer deste tópico.

A teoria quântica de Stevens¹²³ admite a existência de regiões discretas definidas dentro do espaço contínuo cujas propriedades são estáveis. No entanto, Browman e Goldstein
25 advertem que o uso dos fonemas para definir tais regiões não é uma solução necessária. Existem outras vias, por exemplo os gestos{ XE "gestos" } que eles se propõem estudar, cujo caráter dinâmico abre outra perspectiva ao estudo formal do contínuo sonoro:

"While the traditional approaches have viewed the continuous movement of vocal-tract articulators over time as "noise" that tends to obscure the

¹²² Cf. Browman & Goldstein, 1986.

segment-like structure of speech, we have argued that setting out to characterize articulator movement directly leads not to noise but to organized spatio-temporal structures that can be used as the basis for phonological generalizations as well as accurate physical description."¹²⁴

5 Alguns platôs de estabilidade no contínuo sonoro parecem permitir a identificação das unidades fonéticas segundo a abordagem tradicional. No entanto, a experiência de recortar digitalmente tais platôs e submetê-los assim, isolados do exemplo de fala do qual foram obtidos, a ouvintes mais ou menos leigos para identificação, provou que tais platôs eram pouco e algumas vezes nada significativos no que diz respeito à identificação da unidade fonética. O

10 processo de passagem de uma unidade a outra, ou seja a transição, é indispensável à identificação dos segmentos e, portanto, constituinte da unidade. Ora, os platôs facilmente podem ser definidos pelos traços que a Fonética tradicionalmente propôs, dado que esses platôs são praticamente estáticos como os traços. Impossível arbitrar o mesmo para a transição, de concepção e realização absolutamente dinâmicas¹²⁵.

15 Como continuar, portanto, a definir com traços a unidade fonética, a qual é realizada sempre com transições e nem sempre com platôs?

Como já foi comentado na introdução, a Fonologia Articulatória de Browman & Goldstein procura dar uma resposta a essa questão definindo as unidades básicas de contraste fonológico como gestos, os quais por sua vez são caracterizados pelo movimento das variáveis

20 do trato, e não de articuladores individuais. Essa abordagem baseia-se no conceito de estruturas coordenadas tal como apresentadas pelo Modelo da Dinâmica das Tarefas de Saltzman e Kelso¹²⁶. Assim, os gestos{ XE "gestos" } não correspondem a traços nem a segmentos, sendo definidos numa região intermediária a estes¹²⁷; gestos são estruturas que podem gerar trajetórias articulatórias no espaço e no tempo sem qualquer interpretação

25 adicional nem regras complementares, referindo-se a constrições locais definidas por uma ou mais variáveis do trato (lábios, ponta da língua, corpo da língua, véu e glote)¹²⁸. A aparente complexidade da relação entre fonologia e fala é fruto da busca de estabilidade pela primeira

¹²³ Citada por Browman & Goldstein, 1990.

¹²⁴ Browman & Goldstein, 1985, p. 35.

¹²⁵ Browman & Goldstein, 1990.

¹²⁶ Hawkins, 1990.

¹²⁷ Albano, op.cit.

¹²⁸ Browman & Goldstein, 1986 e 1992.

na última, por isso a incorporação do movimento na descrição fonológica pode simplificar muito essa complexidade aparente.

5 Cabe, porém, notar que as relações articulatório-auditivas não são lineares, promovendo a significação a partir de cortes no contínuo sonoro. Isso é possível porque, embora o local e o grau da constrição formada por um dado articulador sejam contínuos, os gestos podem ser categoricamente distintos. O primeiro fator da distinção é temporal: um gesto é um sistema dinâmico com características invariantes que é ativo por um intervalo finito de tempo. Além disso, os gestos são relativamente abstratos, pois há uma taxa de variabilidade articulatória que depende da seqüência de gestos em que cada um pode aparecer, a qual não
10 precisa ser representada para que a constrição visada seja caracterizada¹²⁹.

Isso implica que a fonologia continue trabalhando, sim, com unidades discretas e abstratas. Elas são discretas em dois sentidos: os parâmetros dinâmicos do controle gestual permanecem constantes durante sua ativação e os gestos, dentro de cada língua, diferem uns dos outros de forma discreta. No entanto, a descrição da fala em termos de sobreposição ou
15 overlap mantém forte relação com o contínuo sonoro, pois sua descrição baseia-se na decomposição da articulação em sistemas quase independentes cujos movimentos nem sempre são sincronizados¹³⁰.

Para formar uma unidade fonológica no nível segmental, ou em níveis mais altos, muitos gestos unidos podem ser necessários, ou seja, um gesto não corresponde a um
20 segmento e vice-versa¹³¹. O gesto pode ser definido pelo seu aspecto espacial inerente e pelo seu aspecto temporal intrínseco. O aspecto espacial, a partir do deslocamento em relação à posição de equilíbrio, é o alvo a ser atingido, a posição articulatória de eficiência máxima naquele gesto, enquanto o aspecto temporal intrínseco é o tempo finito que o articulador leva nesse deslocamento, um todo delimitado pelas bordas antes que pelos pontos que o compõe.
25 Nesse sentido, o conceito do gesto como um evento cujos principais parâmetros são o início e o fim de um intervalo com características estáveis é uma abstração e deve, portanto, ser relativizado, pelo menos quanto à sua estabilidade: simples mudanças nos padrões de sobreposição entre unidades gestuais vizinhas podem automaticamente produzir uma variedade de tipos superficialmente diferentes de variação fonética e fonológica¹³².

¹²⁹ Browman & Goldstein, 1989, 1990 e 1991.

¹³⁰ Browman & Goldstein, 1986.

¹³¹ Ibid.

¹³² Browman & Goldstein, 1989 e 1992 e Albano, 2001.

Em suma, as unidades mínimas de representação lexical, segundo a fonologia articulatória são gestos articulatórios, os quais são de natureza espaço-temporal e organizados não sincronicamente, com variação de sobreposição entre eles¹³³. O ponto de articulação entre essas unidades só é passível de determinação com a assunção dessa sobreposição cuja origem é articulatória¹³⁴.

São quatro os elementos de caracterização dos gestos{ XE "gestos" }: o grau, o local e a forma da constricção e a duração do gesto. Nesse modelo, o grau da constricção é um contínuo cuja extensão é dividida em 5 campos: [fechado], [crítico], [estreito], [médio] e [amplo]. Por exemplo, [fechado] é o grau de constricção almejado nas plosivas, [crítico] nas fricativas, [estreito] nas laterais, [médio] e [amplo] nas vogais. O local da constricção refere-se à posição anterior ou posterior no trato vocal e não pode ser subsumido a partir dos articuladores envolvidos, pois diferentes articuladores podem ser usados com vistas ao mesmo gesto. A forma da constricção diz respeito a diferenças na terceira dimensão; por exemplo, uma mesma constricção pode ser formada pela ponta ou pela lâmina da língua, sendo no segundo caso mais ampla e produzindo um diferente efeito acústico. A duração do gesto, que pode ser afetada pelo grau de constricção, pela acentuação e pela TE, apesar disso tem uma duração intrínseca cuja importância é poder servir de distinção primária entre dois gestos; em alguns casos, a duração é primordial para a produção do efeito acústico, por exemplo as vibrantes simples e múltiplas¹³⁵: as primeiras são movimentos muito rápidos e únicos, enquanto as segundas são a repetição de vibrantes simples adquirindo um caráter durativo.

Uma das vantagens da fonologia articulatória é poder descrever o comportamento vocal de crianças, mesmo o comportamento pré-lingüístico, usando as mesmas unidades discretas da ação vocal que são usadas para descrever o sistema fonológico elaborado dos adultos¹³⁶.

Outra conquista é a possibilidade de explicação das diferenças entre a fala casual ou fluente e a fala lida. Os fenômenos de apagamento e troca de um segmento por outro exigiam inúmeras regras complementares para sua colocação no sistema fonológico. No entanto, a fonologia articulatória concluiu que tais fenômenos não existem; antes, eles são o resultado acústico do aumento na sobreposição ou overlap entre gestos vizinhos, os quais podem também ter uma diminuição na sua magnitude, ou seja, os segmentos não são apagados ou trocados, mas acabam sendo acusticamente escondidos pela sobreposição. Do ponto de vista

¹³³ Browman & Goldstein, 1991.

¹³⁴ Albano, op. cit.

¹³⁵ Browman & Goldstein, 1989.

¹³⁶ Ibid.

da produção, todos os segmentos estão presentes tanto na versão lida quanto na versão fluente de um mesmo texto verbal oral. Por exemplo, caso haja apagamento do movimento de um articulador para fazer uma constrictão, tudo sobre aquela constrictão é apagado.

5 A possibilidade de sobreposição entre os gestos devido à sua característica temporal produz uma variedade de conseqüências fonéticas e fonológicas, tais como a variação acústica que não implica em mudança no tipo de segmento, a coarticulação e mesmo a não-variação acústica. Para organizar essa profusão de conseqüências, Browman & Goldstein sugerem uma hierarquia articulatória. No entanto, os autores insistem em dividir o campo de estudo entre entrada, input, e saída, output, afirmando que os descritores gestuais são puramente
10 articulatorios, ou seja, de entrada. As limitações dos descritores em relação ao movimento articulatorio completo são explicadas como uma etapa inicial do trabalho, cujo foco são os aspectos mais relevantes da estrutura física no que concerne a generalizações lingüísticas e especificação contrastiva dos itens lexicais.

15 Albano defende a importância do resultado acústico na produção do gesto, em virtude da função distintiva entre os gestos: "a afirmação de que regiões acústico-articulatórias discretas têm conseqüências acústicas distintivas permite definir um gesto como uma manobra motora que produz efeitos acústicos que identificam tipos distintivos de constrictão e as suas respectivas regiões no trato vocal"¹³⁷.

20 Essa mudança na perspectiva foi possível em função da dissociação da duração dos componentes dos gestos: a mudança no formato da língua pode ser um movimento mais prolongado do que o movimento visando ao grau da constrictão, por exemplo. Essa dissociação permite que o efeito acústico provocado pela sobreposição de diferentes gestos seja "suficientemente distinto dos demais gestos do mesmo repertório"¹³⁸. Otimiza, dessa maneira, o conceito de alvo, pois explica por que é que um movimento rápido, sobreposto, mantém
25 acusticamente pistas para a identificação do segmento alvo, mesmo não tendo atingido a posição de máxima eficiência.

No próximo tópico discutiremos a unidade fonológica e a eleição do tap como segmento-mor da presente pesquisa.

¹³⁷ Albano, op. cit., p.98.

¹³⁸ Ibid, p.99.

1.3 *Unidade Fonológica*

A opção pelo estudo de um determinado segmento implica em definir o que é um segmento fonológica e foneticamente representativo. O som de fala pode ser estudado como um contínuo. No entanto, cabe avaliar como é feito o recorte desse contínuo pois os sons da fala são reconhecidos como unidades discretas e discretização implica corte, cisão. Seguimos aqui a proposta segundo a qual se trata de um contínuo vocálico permeado por figuras pontuais de consoantes¹³⁹. A pesquisa do *perceptual-center* (*p-center*) { XE "*perceptual-center* (*p-center*)" }¹⁴⁰ indica que a percepção do ponto de ancoragem no qual o ouvinte se baseia "para perceber a seqüência sonora (de sinal de fala) como ocorrendo a intervalos regulares"¹⁴¹, definição de *p-center*, está localizada na transição consoante-vogal. As vogais formam uma linha contínua sobre a qual são sobrepostas as consoantes num movimento intermitente. A pesquisa citada não só confirma essa abordagem como também confirma a transição entre consoante e vogal na seqüência CV¹⁴² como sendo determinante para a percepção da transição silábica¹⁴³. Isso significa, que para o processamento do sinal de fala pelo ouvinte, a sílaba começa na vogal e as consoantes funcionam como finalização dos segmentos, ou seja, que o conceito de silabidade durante a produção de fala deve estar ligado à sucessão de começos (onsets) de vogal; isso não desqualifica a sílaba como unidade fonológica e, portanto, com existência no nível da percepção. Barbosa cita Fujimura 1995, Öhman 1966, Fowler 1983 e Rhardisse & Abry 1995 cujos trabalhos vêm ao encontro dessa concepção de fluxo vocálico { XE "fluxo vocálico" }.

A Fonologia Articulatória¹⁴⁴ argumenta que, como vogal e consoante são essenciais para a identificação dos segmentos na fala, um modelo segmental puro que separe vogais e consoantes é inadequado; segundo esses autores, as unidades caracteristicamente coesas são o início das palavras, antes que de sílabas ou segmentos, os quais mudam de características conforme a posição na palavra, havendo portanto uma relação hierárquica entre a unidade-palavra e a unidade sílaba/segmento. Além disso, os autores adotam a métrica do *c-center*, baseados no princípio de que, no contínuo das vogais, a transição de uma para outra ocorre em algum ponto da consoante que as separa; o *c-center* seria um ponto mediano (Browman & Goldstein, 1988). Os gestos vocálicos têm mínima sobreposição entre si,

¹³⁹ Cf. Öhman, 1966 e Fowler, 1983.

¹⁴⁰ Cf. Marcus, 1981.

¹⁴¹ Barbosa, 2001

¹⁴² CV = consoante-vogal.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Browman & Goldstein, 1990.

constituindo um contínuo incrustado por consoantes. Os gestos consonantais são descritos como figuras pontuais sobre um pano de fundo de vogais, descrição baseada na duração de cada classe de segmentos: as vogais são relativamente lentas, enquanto as consoantes são relativamente rápidas¹⁴⁵.

5 O principal ponto de discordância entre Barbosa e Browman & Goldstein, no que concerne à presente pesquisa, está na determinação do início do segmento. Ambos concordam que a fala é a emissão de um fluxo vocálico recortado por consoantes e que a unidade fonológica/fonética não pode separar essas duas classes de segmentos. Trata-se de optar entre o uso do *p-center* ou do *c-center* para realizar as medidas. Em virtude do caráter da
10 presente pesquisa, adotaremos o *p-center*, tal como proposto em (Barbosa, 1996), justamente por ser o ponto de referência perceptiva para o ritmo e porque os aspectos prosódicos são considerados cruciais para a expressão da emoção na fala em toda a literatura estudada por nós.

Como definem (Browman & Goldstein, 1992), as sílabas são representadas pelo
15 mecanismo de associação entre gestos individuais, o que leva em conta espaço e tempo. Nos casos em que os gestos coordenados têm a mesma extensão de tempo, a sobreposição temporal é importante, seja ela mínima, parcial ou completa. Duas temporalidades, no mínimo, estão em jogo: uma diz respeito ao fluxo de fechamento e abertura que caracteriza a silabação, enquanto a outra diz respeito à acentuação. A relação entre as duas temporalidades não é
20 constante: a taxa de elocução (*speech rate*), ao acelerar ou desacelerar o fluxo silábico, modifica essa relação; no que concerne ao PB, isso indica fortemente que se trata de uma língua mista quanto ao ritmo, ora baseado na acentuação, ora na silabação, com diferenças nesse sentido encontradas nos diferentes dialetos¹⁴⁶.

Algumas características universais da prosódia das línguas deverão ser consideradas
25 na análise dos dados:

- a falta de proporcionalidade direta entre a duração dos grupos acentuais e o número de sílabas;
- a existência de um valor crítico para a percepção da duração entre acentos, abaixo do qual as diferenças não são perceptíveis;

¹⁴⁵ Browman & Goldstein, 1988.

¹⁴⁶ Barbosa, 2000.

- o fato de que "quanto mais sílabas se acrescentam a uma palavra primitiva, mais curtas se tornam as sílabas que já estavam presentes nessa palavra" ;
- o efeito de equalização do número de sílabas em cada grupo acentual observado na fala casual pelo aparente apagamento de segmentos devido à hipoarticulação.¹⁴⁷

5 Outro ponto a ser observado são as diferenças entre as ocorrências dos segmentos e da prosódia em palavras lexicais e palavras gramaticais. Barbosa notou no *corpus* que trabalhou que toda palavra lexical era acentuada, exceto em casos de choque acentual entre palavras seguidas (só a segunda mantém o acento). A regra só é quebrada em fronteira forte, ou limite entre sentenças. Seguiremos sua concepção de grupo acentual{ XE "grupo acentual"
10 }}, começado no início da primeira vogal não acentuada e terminado no final da consoante que segue a primeira vogal acentuada, coincidindo com o início da primeira vogal átona do grupo seguinte. Essa definição caracteriza um domínio à direita, muito embora Barbosa, no mesmo texto, comente que, em termos dos resultados para aquele *corpus*, não haveria diferenças para o PB em se considerar o domínio à direita ou à esquerda¹⁴⁸.

15 Albano acrescenta que o acento lexical é virtual, não sendo necessariamente aquele observado na fala. A autora considera o estudo da métrica desnecessário para a fonologia do PB, mesmo a métrica na qual, descartando a métrica musical, prevalecem relações abstratas entre entidades atemporais. No léxico, a única menção ao tempo é o gesto acústico-articulatório. Portanto, o tempo prosódico pertence a outra dimensão da significação que a
20 dimensão fonológica.

Em suma, no que concerne à prosódia, a TE, o tamanho do grupo acentual e o p-center como limite do grupo deverão ser considerados na análise dos dados obtidos, pois podem mascarar ou provocar erro na compreensão da expressão da emoção pela fala.

25 Quanto ao segmento escolhido para estudo, o tap{ XE "tap" } (que é o /r/ de /seria/), a primeira consideração a fazer diz respeito ao "tamanho" do segmento: nesse nosso estudo o tap será considerado sempre como parte de uma unidade VC. Segundo (Browman & Goldstein, 1989), muitos gestos juntos são necessários para formar uma unidade no nível segmental ou níveis mais altos; estes gestos podem ser agrupados em níveis altos usando-se linhas de associação ou um mapa na estrutura prosódica e, no nível segmental, usando-se constelações
30 organizadas pelo subsistema articulatório, representação essa que captura a noção das

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.

consoantes sobrepondo-se ao ciclo vocálico (Browman & Goldstein, 1986). O tap participa, portanto, de uma constelação de gestos que pode ser esboçada como um movimento abrupto da ponta da língua causando uma interrupção instantânea e única do fluxo no qual se apoia (vocalização inicial e final sempre presente, mesmo no caso de aglutinação de consoantes).
5 Por exemplo /abr/ tem uma curtíssima vogal precedendo o [r]. Ou seja, o tap é uma vibrante simples. O /rr/ de /carro/ da fala gaúcha é uma vibrante múltipla.

Nossa escolha do segmento foi baseada na segunda pesquisa preliminar, ou enquete, a qual nos indicava a alta freqüência do segmento no texto analisado, o que aponta para os resultados obtidos por Albano¹⁴⁹: o tap, segmento altamente semelhante ao flap que, em
10 inglês, substitui o fonema /t/ como em "get it", é um segmento independente, não uma alteração do [t], mas um segmento categoricamente diferente com alta freqüência no PB. A alta freqüência relativa do segmento nas palavras de dicionário deve-se à sua rapidez, que facilita a fluência. Tanto que Albano encontra altas freqüências relativas de segmentos contendo o tap mesmo na língua falada (corpus do projeto NURC), em que sua freqüência é menor do que no
15 dicionário (Minidicionário Aurélio).

Entre o corpus de dicionário e o corpus de fala, a principal diferença está no aumento relativo dos segmentos estáveis, ou seja, os segmentos que mais aparecem entre as línguas do mundo. O tap é um segmento instável, motivo pelo qual Albano justifica sua diminuição no corpus de palavras gramaticais em relação ao de palavras lexicais. Mesmo assim, o tap
20 sempre está entre as configurações mais freqüentes do PB.

O tap será estudado dentro da unidade VC: essa unidade em /seria/ será delimitada /er/, em /aproxima/ será delimitada /apr/ e assim por diante. Dessa forma, estaremos abordando as duas organizações temporais referentes à fala: a organização temporal no nível da sílaba, com o estudo de unidades VC contendo tap, e a organização temporal no nível do enunciado, com o
25 estudo da TE e do grupo acentual delimitado pelo *p-center* de vogais acentuadas frasalmente.

1.4 **Semiótica, fonética e fonologia**

(...) possível denominador comum entre as noções de frase e texto. Ambas podem ser contempladas com base na figura do "espetáculo".¹⁵⁰

¹⁴⁹ Albano, op. cit.

¹⁵⁰ Tatit, 2002, p. 187.

As idas e vindas dos estudos das linguagens e da significação passam sempre pela dicotomia contínuo/descontínuo{ XE "contínuo/descontínuo" }. A discretização foi durante muito tempo sinônimo de cientificidade. Atualmente, há em uma parcela da comunidade científica quem procure trabalhar com um objeto fluxo, dinâmico, processual.

5 Abandonar a frase em busca do espetáculo textual foi um primeiro passo em busca da totalidade a partir de uma discretização. Assim como os traços foram o caminho para o gesto, no que concerne à trilha da Fonologia Acústico-Articulatória, a discretização lógica, especialmente do nível sêmico-narrativo foi o caminho para a tensividade.

10 *O primeiro gesto é um ato puro, ato por excelência: somação; o sujeito operador soma uma posição que, a partir de uma sombra de valor, cerca a zona de uma categoria; essa somação é ela mesma negação, ou melhor, captação, parada nas flutuações da tensão. (...) O segundo gesto, que é apenas a outra face do primeiro, é uma contradição, a negação no sentido categorial. A somação-negação aplicada a uma sombra de valor só*
15 *pode instalar não-S₁, primeiro termo do quadrado semiótico. Com efeito, o sujeito tensivo, tornado sujeito operador por essa disjunção, não pode discretizar sombras de valor cuja cisão o separou: ele não tem outra coisa a “somar” senão a ausência; em outros termos, para fazer advir a significação e estabilizar a tensividade, o sujeito operador não tem outra solução a não*
20 *ser categorizar a perda do objeto, e é por isso que a primeira operação discreta é uma negação; é só nessa condição que, pela introdução do descontínuo no contínuo, o sujeito poderá, por detrás de sombras de valor, conhecer o objeto.¹⁵¹*

O corte funda o sentido. O sentido do segmento é um retalhamento do fluxo contínuo.
25 No entanto, se a frase, que é um recorte do texto, só tem sentido no texto, o que não exclui textos formados por uma única frase, o segmento só tem sentido no fluxo.

O contínuo, portanto é a pré-condição necessária à instalação do sentido pelo corte¹⁵². A leitura do mundo é sempre feita por meio de um corte: cabe perguntar se o corte aniquila o contínuo... No entanto, as figuras do mundo natural só se constituem como significantes porque
30 podem ser percebidas: *É pela mediação do corpo-que-percebe que o mundo se transforma em*

¹⁵¹ Greimas & Fontanille, 1993, pp. 38-39.

5 *sentido*¹⁵³. Três exemplos: (i) compreendo um texto pela comparação e ajuste que faço de seu simulacro, frase a frase, palavra a palavra; simulando-o como um todo contínuo posso analisar suas partes e compreendê-las; (ii) esse simulacro do texto permite a compreensão do não-dito por pressuposição: um gesto significativo encaminhado no texto é interrompido pela irrupção de outro, mas a conclusão do gesto inicial é percebida como intenção, pelo conhecimento abstrato que tenho dos gestos; (iii) o mesmo pode ser dito para os gestos da fonologia acústico-articulatória.

10 As discussões relativas à prosódia e à fonologia articulatória ou acústico-articulatória chamam a atenção por seu apelo constante à aspectualização, num sentido semiótico, e por alguns outros elos importantes, principalmente os veiculados como questões de temporalidade e, em segundo lugar, de espacialidade, cujas abordagens remetem a Saussure, a Greimas e a Zilberberg & Fontanille.

15 A noção de silabação de Barbosa¹⁵⁴ vai ao encontro da concepção saussuriana de silabação¹⁵⁵, como um sistema aspectual espacio-temporal, ou seja, um fluxo de abertura e fechamento que poderia facilmente ser colocado num quadrado semiótico (aberto/duração X fechado/parada). Mais do que a colocação no quadrado, o que deve ser ressaltada é essa relação entre abertura/fechamento e duração/parada. Trata-se da relação entre um aspecto espacial de um fluxo justamente com o aspecto temporal ali implicado. Considerando-se a afirmação de Eleonora Albano: "Os lugares de projeção simbólica do gesto são as suas
20 bordas"¹⁵⁶, bem como sua indicação de que o gesto é o intervalo de infinitos pontos, sugerindo uma dimensão temporal, vemos que a própria noção de gesto também está impregnada da relação espaço-tempo.

25 *Gestures can participate in language patterns involving overlap because they are spatiotemporal in nature and therefore have internal duration.*¹⁵⁷

Tempo e espaço podem ser marcados pela extensidade (duradouro/pontual, longe/perto) e/ou pela intensidade (acelerado/desacelerado, amplo/restrito ou aberto/fechado).

¹⁵² Ibid.: "O horizonte de sentido que se perfila por trás de tal interpretação é o do mundo concebido como descontínuo, o que corresponde, aliás, ao nível epistemológico, à colocação do conceito indefinível de "articulação", primeira condição para poder falar do sentido enquanto significação" p. 10.

¹⁵³ Ibid, p.13.

¹⁵⁴ Scarpa, 1999, pp.32-39.

¹⁵⁵ Saussure, s/data, cap. II – O fonema na cadeia falada.

¹⁵⁶ Albano, 2001, p.66.

¹⁵⁷ Browman & Goldstein, 1989, p. 244.

As noções de contínuo e descontínuo perpassam esses extremos, mas a aspectualização é canonicamente vista na semiótica como um fenômeno discursivo que convoca a continuidade do nível fundamental, ou seja, um fenômeno contínuo na superfície do discurso.

5 Mais do que uma simples referencialidade figurativa, que a nosso ver se remete ao discreto, podemos observar especialmente em Barbosa e Albano uma forte aspectualização do próprio discurso que se remete ao contínuo. Em relação ao tempo, Barbosa conclui que existem duas oscilações sobredeterminando o fluxo da fala; Albano comenta que mesmo Browman e Goldstein admitem a existência desses dois tempos na fala, inclusive a idéia de que possam existir mais do que dois. O tempo{ XE "tempo" }, que é uma qualidade física do som da fala, ecoa nos estudos de Zilberberg sobre a temporalidade{ XE "temporalidade" } no 10 discurso. Zilberberg assume quatro temporalidades distintas, da mais referencial à mais aspectual¹⁵⁸.

Outro ponto digno de nota é a postura de Albano frente à fala, no tópico conclusivo *Quem vocaliza, quem fala*¹⁵⁹. Esse tópico reflete sobre a existência de um sujeito por trás da 15 fala. Apesar de concordar que a fluência na fala acaba por mecanizar o ato fonatório, Albano afirma que o adulto dessa fala mecanizada foi uma criança que, para apreendê-la, precisou tomar consciência do ato fonatório. E completa: *Mas somos, de novo, sujeitos do gesto fônico quando improvisamos uma fala em que há uso criativo de recursos fônicos, em que se faz sentido do som*. Seria, num enfoque semiótico, um uso semi-simbólico da fala, e retomando 20 Silva¹⁶⁰, um gesto surrealista de desconstrução do mecanizado em busca do novo que, em última instância, já existia, pressuposto na linguagem.

Além disso, esse sujeito por trás do gesto fonatório é um sujeito que, numa visão semiótica e se nos permite Luiz Tatit a ampliação dos seus conceitos sobre a canção, escolhe 25 entre dois processos: um processo temático, pelo qual a reiteração e a simplicidade da expressão dão lugar a uma presentificação da mensagem, de cunho informativo, ou um processo passional, em que a falta de repetição e a não linearidade da expressão trazem para esta o foco. Nesse caso, a expressão ganha sentido, podendo mesmo transformar o conteúdo da mensagem verbal que carrega consigo. É a diferença entre andar ou dançar um percurso. O sujeito, portanto, mesmo que utilize mecanicamente o ato fonatório, é o sujeito de uma escolha.

¹⁵⁸ Cf. Zilberberg, 1990.

¹⁵⁹ Albano, 2001, pp. 246-249.

¹⁶⁰ Conforme apresentado no tópico Semiótica e surrealismo desta tese.

Trazendo essa discussão para o campo da expressão da emoção na fala, seria possível, nesse contexto teórico, afirmar que a fala emotiva é uma fala intermediária, uma fala que, sem a desconstrução de caráter estético mencionada no parágrafo anterior, modifica o percurso da expressão na voz, impregnando semi-simbolicamente o verbal de conteúdos emocionais. Em suma, quanto mais emoção, mais o som ganha sentido, como na canção.

2 Pesquisas Piloto: preliminares empíricas de tempo e tap

2.1 Configuração vocal e efeitos de sentido

O trabalho realizado durante o mestrado teve um caráter principalmente especulativo. A única teoria que o fundamentou foi a semiótica, e a interdisciplinaridade do problema veio à tona na forma de questões que não puderam ser resolvidas. Apresento aqui de forma bastante geral e parcial os resultados obtidos naquele momento. Trata-se de resultados de diversos cruzamentos entre a configuração vocal e prováveis efeitos de sentido carregados pela voz¹⁶¹:

1 - Cruzamento entre as vozes dos personagens de um mesmo texto. No caso de uma gravação de *Alice no País das Maravilhas*, por exemplo, obtivemos as seguintes relações:

- a) confiabilidade e proximidade surgem em vozes [harmônicas] (qualidade de voz: opõe-se a estridente);
- b) dissimulação e esperteza, em vozes [rápidas] (andamento: opõe-se a lento) e [fortes] (amplitude e qualidade de voz: opõe-se a fraco);
- c) superioridade, refinamento e arrogância são caracterizados como [fortes] e [harmônicos], sendo que nas duas primeiras são [fechados] (qualidade de voz: opõe-se a aberto);
- d) a harmonia da proximidade contradiz a da arrogância; por isso pode-se pensar que a harmonia não revela esta última;
- e) podemos contrapor a submissão, [grave] (frequência fundamental – f_0 – e qualidade de voz: opõe-se a agudo) e [fechada], à determinação, [aguda] e [não-fechada];
- f) agilidade, [aberta], se opõe a refinamento, [fechado].

2 - Cruzamento entre as vozes dos personagens de versões de uma mesma história. No caso de Alice no País das Maravilhas (da qual analisamos quatro diferentes gravações), por exemplo, obtivemos as seguintes relações:

- 5 a) pode-se supor que o [agudo], o [estridente], o [fraco] e o [diferente] (relativo ao acento regional ou sotaque: opõe-se a igual) aparecem aqui como parâmetros de identidade, não simbólicos. Já os outros teriam um carácter semi-simbólico, pois aparecem recorrentemente em diversas versões de Alice para os mesmos efeitos de sentido.
- 10 b) Há um padrão na escolha da voz [grave], indicando maturidade, sabedoria e refinamento.
- c) A sabedoria depende de vivência, de aprendizagem, portanto de maturidade.
- d) O refinamento, que surgiu como uma questão de etiqueta social, requer conhecimento e maturidade, se bem que outra espécie de ambos.
- 15 e) A voz [aberta] aqui se identifica com a alegria, que é um sentimento. A voz [fechada] identifica-se com o refinamento, que é um padrão social de comportamento. A abertura, portanto, opõe o que vem de dentro para fora ao que vem de fora para dentro, sendo o fechamento da voz ligado ao convencional e a abertura ao espontâneo.
- 20 f) Os efeitos de proximidade e de maturidade que se irmanam em vozes [harmônicas] estão relacionados a uma atitude adulta de proteção, buscando no carácter contínuo da voz [harmônica] o suporte para o sentido.
- 25 g) São [fortes] a autoridade, a arrogância, a distância e a alegria. Todos esses efeitos estão relacionados a atitudes extrovertidas, cada um a seu modo. Por isso, se considerarmos a voz [forte] como uma voz que não tem medo de se expor e, portanto é extrovertida, o que temos aqui é uma figurativização do conteúdo.
- 30 h) As vozes [rápidas] passam efeitos de arrogância, de dissimulação e de alegria. A aceleração na dissimulação é uma necessidade: a demora pode dar tempo à verdade, desmascarando o que se pretende esconder.

¹⁶¹ Os termos que aparecem entre colchetes são observações de outiva sem qualquer embasamento fonético; prefiro apenas citá-los com um ou outro comentário entre parênteses sobre o correspondente fonético a fim de

A aceleração da voz alegre é relativa à conjunção, à não-existência de tempo/espaço entre sujeito e objeto, numa tendência à simultaneidade. A rapidez da arrogância também é uma fuga do desmascaramento. Enquanto a arrogância e a dissimulação fogem da demora, a alegria é a ausência de demora.

- 5
- i) A igualdade ou diferença da voz com o padrão normal de dicção (sotaque, acento) no texto produz uma quebra. Aqui recorrentemente a proximidade foi encontrada em vozes dentro do padrão, ou seja, com dicção [igual]. A proximidade é a busca da conjunção que pressupõe
- 10
- continuidade, evita a quebra e, portanto, evita o [diferente].

3 - Cruzamento entre as vozes dos personagens de versões de uma mesma fase. No caso da terceira fase, por exemplo, obtivemos as seguintes relações:

- 15
- a) Nenhum dos parâmetros levantou oposições: não apareceram nesse cruzamento vozes [graves], [fechadas], [estridentes], [fortes], [lentas] ou [diferentes].
- b) A preferência pelo [harmônico], pelo [fraco] e pelo [igual] sugere um desejo de continuidade.
- 20
- c) O [agudo], o [aberto] e o [rápido] dão aos textos um colorido infantilizado e mesmo irreal.
- d) A fragilidade e a proximidade, [fracas] e [iguais], dão à voz um gesto maternal, contínuo.
- e) A juventude, [aguda] e [aberta], ganha uma instabilidade, que se equilibra no andamento [rápido], completando um gesto descontínuo.
- 25

4 - Cruzamento entre as vozes dos personagens de versões de um mesmo autor. No caso de Edy Lima, autora das adaptações da coleção *Historinhas de Walt Disney*, por exemplo, obtivemos as seguintes relações:

- 30
- a) A autoridade surge na quarta e na sexta fases com vozes [graves].
- b) A bondade, quarta fase, é [harmônica].
- c) A determinação aparece [forte] na quarta e na sexta fases.

evitar confusões, pois o método de trabalho praticamente intuitivo do qual são resultado foi abandonado no doutorado.

-
- 5
- d) A dissimulação, quarta fase, tende a [rápida].
- e) A força é [grave] em ambas as fases, [forte] na quarta e [rápida] no Pinóquio (4ª fase) e na Branca de Neve (6ª fase).
- f) A fragilidade, [aguda] em ambas as fases, apresenta traços [abertos] também nas duas fases, mas apenas em uma das versões da quarta.
- g) A juventude surge em vozes [agudas], [rápidas] e [iguais].
- h) A maturidade é [grave] e [harmônica] na quarta fase.
- i) A proximidade, quarta fase, tende a surgir em vozes [abertas], [harmônicas], [rápidas] e [iguais].
- 10
- j) A submissão é [fechada] e [igual] tanto na quarta quanto na sexta fases.
- k) A verdade é [forte] e apresenta semelhanças em vozes [harmônicas] e [iguais] nas duas fases. É [rápida] na quarta fase, mas a tendência à voz [aberta] da quarta é contraditória com a voz [fechada] da sexta.
- 15
- 5 - Cruzamento entre as vozes de todos os personagens do corpus. Por exemplo, a alegria aparece com as seguintes características:
- a) A tendência geral da voz alegre é ser [aguda], [aberta], [forte], [rápida] e [igual]. Somente em Alice 1 ela terá uma dicção [diferente]. Algumas vezes apresentou-se [estridente] também.
- 20
- b) Apesar disso, não parece haver um traço vocal específico para a alegria. Ela é caracterizada em vozes [agudas] principalmente na sexta fase e predomina na segunda com traço [forte].
- c) O cruzamento dos traços da voz alegre mantém as relações [agudo] = pequeno, [aberto] e [forte] = extrovertido, [rápido] = conjunção e [igual] =
- 25
- continuidade, sugerido no estudo de outros efeitos de sentido.

Esses resultados, no entanto, somente atingem o plano da descrição. Se, por um lado, eles sugerem uma forte relação entre o nível aspectual do conteúdo e da expressão, por outro lado não resolvem problemas como vozes que contêm aspectos contraditórios mas constroem sentidos coerentes. Parece haver uma forte relação semi-simbólica entre os parâmetros analisados e foi justamente o equacionamento desta relação o objeto do projeto de doutorado. As descrições acima sugeriram um caminho: as relações *aspectuais semióticas* contidas nas categorias da expressão (altura, abertura, intensidade, estridência, andamento e dicção).

30

Tratava-se de uma caricatura vocal que buscava dimensionar uma imagem virtual da personagem e utilizar esses parâmetros numa dimensão extensa, o que não foi adequadamente abordado durante o mestrado, mesmo porque não havia essa preocupação.

Os resultados indicaram que o trabalho com a voz merecia uma atenção redobrada, pois parecia estar no limite da subjetividade, além disso justificando uma incursão na fonética em busca de uma maior objetividade na obtenção e manejo dos dados.

2.2 Estudo fonoestilístico e semiótico do parâmetro acústico duração

Este trabalho buscou explorar a relação entre o fenômeno da variação da duração, da aceleração e desaceleração da voz na interpretação de histórias infantis e o aspecto temporal do modelo semiótico da construção do sentido, tendo em vista a expressão de emoções na fala. Dois melhoramentos podem ser detectados em relação ao trabalho realizado durante o mestrado: a utilização de recursos fonético-acústicos na obtenção e análise dos dados da expressão e a análise da emoção segundo subcomponentes semióticos, abandonando os conceitos de emoção baseados na psicologia e no lugar comum.

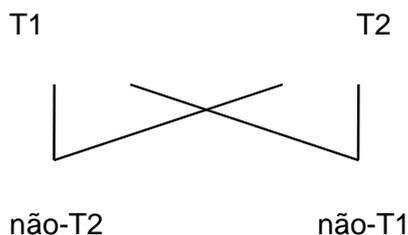
OBSERVAÇÃO: É muito importante notar que os resultados apresentados neste tópico são caracterizados como pesquisa piloto, como teste de hipóteses e metodologias e que, portanto, mantêm um caráter provisório.

O disco *Bambi*¹⁶² aqui estudado foi lançado em 1981. A adaptação e as versões musicais são assinadas por Lourival Faissal, nome já conhecido na área da produção fonográfica para crianças desde 1970. A narração é de Ísis de Oliveira, narradora cuja voz já era ouvida ao menos desde 1962 em discos de histórias infantis. Nesse disco, Ísis de Oliveira não só narra a história de Bambi como também interpreta todas as vozes do disco. Somente nas canções surgem outros intérpretes.

Os objetivos do trabalho foram: (i) analisar semioticamente *Bambi* em busca de categorias temporais tensivas; (ii) obter categorias significativas no parâmetro acústico duração; (iii) relacionar as categorias do plano do conteúdo com as categorias do plano da expressão em busca de semi-simbolismos; (iv) verificar a pertinência da abordagem semiótica semi-simbólica nos estudos das emoções na fala. Além disso, foi obtida como subproduto uma tabela de durações intrínsecas para a voz feminina no português do Brasil sobre dados da locutora estudada.

¹⁶² Disco número LP-1-09-409-001 do selo Disneylândia produzido pela Gravações Elétricas S/A..

As análises do conteúdo de Bambi indicaram várias categorias passíveis de relação com a expressão. A fim de evitar a excessiva dicotomização, foi utilizada em cada uma das oposições a dinâmica do quadrado semiótico, feita de negação e implicação entre dois termos opostos:



5

As relações no quadrado semiótico{ XE "quadrado semiótico" } são processuais: não-T1 implica em T2 e não-T2 implica em T1, o que significa que negando um dos termos se inicia um percurso em direção ao termo oposto. É um percurso gradual: ser não-T2 não significa ser T1, apenas indica uma tendência, uma proximidade.

10

A importância do uso do quadrado para a leitura das categorias do conteúdo está em organizar uma hierarquia entre T1 e T2, uma seqüência lógica de pressuposição de T1 a T2 que me permitirá perceber os termos intermediários. Assim, ao analisar, por exemplo, a dicotomia euforia/disforia, poderei diferenciar momentos em que se nega a euforia mas a disforia ainda não está caracterizada, ou seja, momento de não-euforia. Ao contrapor os dados de uma categoria qualquer da expressão com esta do conteúdo, uma tendência que se apresenta nos termos contrários precisa ser confirmada pelos subcontrários para que esteja correta. No caso da euforia, por exemplo, verifiquei uma diminuição na taxa de elocução¹⁶³ (euforia = 4,5 sil/s; disforia = 3,7 sil/s) nos termos contrários, que é contradita pela média da taxa de elocução no termo não-disfórico, 4,7 sil/s. Pela lógica essa média deveria ser igual ou menor para que essa categoria tivesse um comportamento significativo¹⁶⁴.

15

20

Percurso 1:

euforia ⇒ não-euforia ⇒ disforia

4,5 sil/s ⇒ 4,4 sil/s ⇒ 3,7 sil/s

Percurso 2:

disforia ⇒ não-disforia ⇒ euforia

3,7 sil/s ⇒ 4,7 sil/s ⇒ 4,5 sil/s

25

¹⁶³ A taxa de elocução foi sempre medida em sílabas por segundo (sil/s).

¹⁶⁴ Optei por chamar sempre de percurso 1 aquele que parte do relaxamento em direção à tensão e de percurso 2, aquele de direção inversa.

A lógica da relação entre contrários seria uma diminuição gradual no percurso 1, com o valor da não-euforia mais próximo da disforia que da euforia, e um aumento gradual no percurso 2, com o valor da não-disforia mais próximo da euforia que da disforia, o que não ocorre nesse segundo caso, apesar dos extremos corresponderem à regra. Portanto, o uso do quadrado semiótico refinou a análise, permitindo uma maior precisão na avaliação dos dados.

Os três níveis do percurso gerativo do sentido tiveram importância nessa análise, apesar do enfoque direcionado à aspectualização. Isso deveu-se à busca de linhas tensivas mais profundas, sem deixar de considerar suas peculiaridades.

Os níveis propostos pela semiótica para a construção do sentido são três: o fundamental (mais profundo e mais abstrato), o narrativo (antropomorfo e lógico) e o discursivo (mais superficial e mais concreto). As categorias estudadas abrangeram os três níveis:

1. Sujeito: narrativo
2. Tempo - Direção: fundamental
3. Tempo - Ritmo: discursivo
4. Tempo - Andamento: discursivo

A primeira categoria, que foi abordada somente como modalização e junção (nível primário do passional), apresentou dois percursos lógicos, um de intensificação e um de distensão:

- 1) S realizado → S potencializado → S virtual
- 2) S virtual → S atualizado → S realizado

As outras três categorias pertencem todas à macro-categoria da temporalidade, cuja sugestão de organização hierárquica foi a seguinte:



O *andamento* diz respeito às categorias da aceleração e desaceleração. A *direção*, ou melhor orientação, diz respeito a prospectividade/retrospectividade e o *ritmo*, a duração/pontualidade.

Essa hierarquia orientou a análise da relação com o plano da expressão nessa pesquisa piloto. Observe-se que os desdobramentos do Andamento e do Ritmo formam duas categorias dicotômicas (aceleração/desaceleração e duração/pontualidade) e duas categorias processuais com seus respectivos processos:

- 5 1. a) salto → não-salto → gradação
 b) gradação → não-gradação → salto
2. a) parada → parada da parada → continuação
 b) continuação → parada da continuação → parada

10 Além disso, cabe notar que a categoria processual 1 tem o ponto de partida ora na aceleração, ora na desaceleração, enquanto a categoria processual 2 tem sempre o mesmo ponto de partida e chegada, a duração, sendo a pontualidade o termo intermediário.

2.2.1 O parâmetro acústico da duração em *Bambi*

15 Os trechos de voz foram medidos com auxílio do CSL Modelo 4300B, Kay Elemetrics, do LAFAPE. Foram medidas as vogais tônicas mais enfáticas (ênfase de outiva), a duração entre o início da primeira e o início da última vogal tônica de cada trecho e as durações entre o início de uma vogal tônica e a próxima vogal tônica. Com esses dados buscou-se informações sobre a estruturação dos enunciados, sobretudo sua aceleração/desaceleração e regularidade. Além disso, a percepção auditiva das alturas forneceu o números de picos de f_0 por subtrecho e um esboço de sua curva, que auxiliaram a análise.

20 ... 1 ***Duração intrínseca (DI)***

25 Como já disse, o disco analisado foi gravado por uma única locutora, interpretando todos os personagens, o que, se por um lado facilitou o trabalho por tratar-se de um único locutor, por outro trouxe algumas dificuldades por tratar-se de voz feminina. O primeiro passo no tratamento dos dados coletados no CSL foi a construção de uma tabela de durações intrínsecas para a voz feminina no português do Brasil, justamente para sanar uma dessas dificuldades. Essa tabela foi obtida a partir da comparação de duas tabelas de vozes masculinas¹⁶⁵ com as durações das duas vogais tônicas mais recorrentes no corpus: /a/ e /o/¹⁶⁶. Como só foram medidas vogais tônicas, esta tabela não contém dados sobre vogais reduzidas.

¹⁶⁵ Uma das tabelas encontra-se em: Barbosa, 1996. A segunda tabela pertence ao LAFAPE e foi fornecida pelo prof. P. Barbosa.

Na tabela abaixo temos os resultados a partir de [a], os resultados a partir de [o] e, finalmente, a média dos dois resultados, que foram utilizados como DI:

vogal	[i]	[e]	[é]	[a]	[ó]	[o]	[u]	[ã]	[~e]	[~i]	[õ]	[~u]
[a]	100,5	118,7	120,9	128	132,5	119,7	104,1	120,5	143,3	141,9	150,8	141,1
[o]	87,54	103,3	105,3	110,5	114,9	104	89,73	104,9	125	123,7	131,6	123,4
	[i]	[e]	[é]	[a]	[ó]	[o]	[u]	[ã]	[~e]	[~i]	[õ]	[~u]
DI	94,0	111,0	113,1	119,3	123,7	111,9	96,9	112,7	134,2	132,8	141,2	132,2

A partir desses resultados foram obtidas as variações percentuais das vogais medidas e, a fim de verificar a confiabilidade dessa nossa tabela, analisamos essas variações conforme as consoantes que as seguiam. As consoantes{ XE "consoantes" } foram divididas em seis classes¹⁶⁷:

1) oclusivas sonoras

2) oclusivas surdas

3) fricativas surdas

10 4) fricativas sonoras

5) laterais

6) nasais

A análise das ocorrências das vogais confirmam as regras já conhecidas sobre a relação entre a duração da vogal e as classes de consoantes subseqüentes, reforçando a adequação da nossa tabela de durações intrínsecas e possibilitando que se considere as exceções como referências para as análises. Em linhas gerais, a regra de correlação consonantal produz as seguintes variações na duração das vogais:

- ◆ vogais seguidas de oclusivas e fricativas sonoras têm um aumento na sua duração;
- ◆ vogais seguidas de laterais não apresentam mudanças significativas na sua duração;
- ◆ vogais seguidas de oclusivas e fricativas surdas e nasais em ditongos têm uma diminuição na sua duração.

¹⁶⁶ [a] apareceu 24 vezes, num total de 3260 ms, obtendo-se média = 138,5 ms./vogal e mediana = 128 ms./vogal.
[o] apareceu 21 vezes, num total de 2715 ms, obtendo-se média = 129 ms./vogal e mediana = 104 ms./vogal.

¹⁶⁷ Cf. Bartkova, Sorin, 1987, p. 247.

... 2 **Taxa de Elocução (TE)**

A partir da medida da duração em milissegundos do início da primeira vogal tônica até o início da última vogal tônica foi calculada a taxa de elocução{ XE "taxa de elocução" } (TE) de cada subtrecho. A TE foi medida em sílabas por segundo (sil/s) e milissegundos por sílabas (ms./sil), sendo usado em cada momento o padrão de medida mais adequado (por exemplo, em gráficos que tinham ms. no eixo vertical, foi utilizado o segundo padrão).

Observando-se os gráficos TE vs. subtrecho em cada trecho narrativo, organizou-se seis tipos possíveis de dinâmica:

- A) TE desacelera no decorrer do trecho, terminando abaixo da mediana;
- B) TE acelera no decorrer do trecho, terminando acima da mediana;
- C) TE desacelera e torna a acelerar, com um pico abaixo e o final acima da mediana;
- D) TE acelera e torna a desacelerar, com um pico acima e o final abaixo da mediana (não há exemplos);
- E) TE mantém-se desacelerada, sem variação, abaixo da mediana;
- F) TE mantém-se acelerada, sem variação, acima da mediana (não há exemplos).

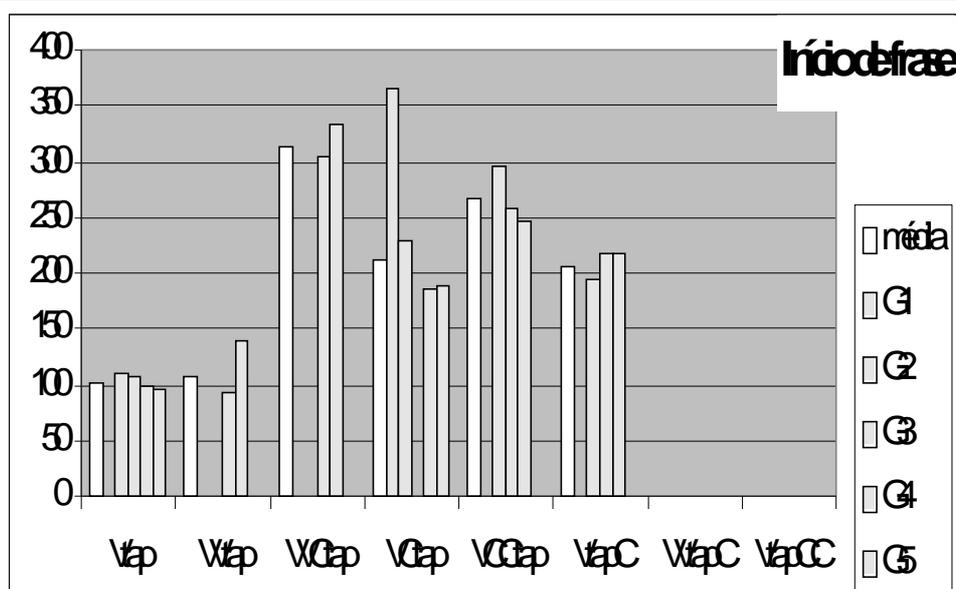
Essa dinâmica da TE foi comparada com a dinâmica da variação das tônicas a fim de obter parâmetros para a análise. Além disso, foi considerado o valor da TE (sil/s).

... 3 **Variação das Vogais em relação à Duração Intrínseca**

A relação entre a DI e a duração da vogais medidas foi calculada pela fórmula:

$$\text{var} = 100 \left(-1 + \frac{\text{duração}}{\text{DI}} \right)$$

Com essa fórmula foi possível obter dados em que a variação negativa correspondeu às vogais aceleradas em relação à DI e a variação positiva, às desaceleradas. Os gráficos resultantes foram analisados considerando-se também as exceções à regra das classes consonantais, exposta no tópico anterior. Consideramos que a presença de exceções indicava um reforço do resultado geral, forçando a desaceleração, a aceleração ou a manutenção do andamento. Além disso, o maior grau de aceleração ou desaceleração também funcionou como indicativo desse reforço.



Variação das tônicas em relação a DI.

Por exemplo, o gráfico referente ao subtrecho b3 indica pequena variação das tônicas em relação a DI, mas uma manutenção forçada na aceleração pois todas as variações divergem do esperado, se nos atermos à regra das classes consonantais, sendo relativamente de curta duração. A variação vai de -19% a -9%; no gráfico ao lado, referente a b13, a variação vai de -47 a +61% e não há exceções: a curva acentuada indica um reforço além do esperado que pode ser significativo.

... 4 Duração Absoluta das Tônicas e Ritmo

Comparando a duração absoluta das vogais tônicas com o valor médio das sílabas em um dado grupo acentual (do início de uma tônica ao início da próxima) é possível ter uma noção da duração das átonas. Se a duração absoluta das tônicas é acelerada e o valor médio das sílabas é desacelerado, há uma compensação rítmica (CR) das tônicas pelas átonas. Se são igualmente aceleradas ou desaceleradas essa compensação não se efetua, indicando ou uma instabilidade rítmica (IR) (no caso de grande variação de ambas) ou uma estabilidade rítmica exacerbada (ER) (no caso de pequena variação de ambas). Estabilidade seria regularidade, reiteração rítmica, ritmo marcado.

... 5 **Percepção auditiva de pitch**

A percepção auditiva de pitch forneceu não só os picos de pitch (agudo) como também um esboço da linha melódica indicando patamares, picos e finalização (aguda/grave, suave/abrupta). Os picos de altura foram localizados nos subtrechos como coincidindo ou não com as tônicas medidas, fornecendo mais um parâmetro para analisar o plano do conteúdo.

2.2.2 **Relações Semi-Simbólicas**

Relações semi-simbólicas{ XE "Relações semi-simbólicas" } consistem em relações significativas entre categorias da forma do plano do conteúdo com categorias da forma do plano da expressão. Todas as categorias citadas nos tópicos anteriores foram confrontadas, resultando em algumas sugestões de como a voz expressa parte dos conteúdos emotivos. Deve-se levar em conta que cada emoção é construída com elementos diversos, os quais podem ser encontrados em muitas paixões diferentes¹⁶⁸, mas tendendo para a tensão ou para o relaxamento, para o intenso ou para o extenso. A aspectualização temporal e o percurso do sujeito como junção e modalização são apenas dois destes elementos. Nesse trabalho não houve a intenção de nomear as paixões, mas somente a de estudar alguns de seus elementos constitutivos como um primeiro passo em direção à semi-simbologia da emoção na fala.

... 1 **Sujeitos - Narrativa**

Dois parâmetros foram analisados para avaliar os estados dos sujeitos: a junção e a modalização. A junção{ XE "junção" } é o estado do sujeito em relação ao objeto, podendo manifestar-se como conjunção{ XE "conjunção" } (\cap) ou disjunção{ XE "disjunção" } (\cup). A modalização{ XE "modalização" } trata da competência do sujeito para realizar transformações de estado. Os sujeitos em conjunção com o objeto são sujeitos **realizados**{ XE "sujeitos realizados" }, que não mais precisam /querer/, /dever/, /poder/ ou /saber/¹⁶⁹ tornar-se conjuntos. Esse estado é distenso, tendendo à passividade. O estado oposto é o de um sujeito disjunto com o objeto e que, apesar de estar dotado de um /dever/ ou /querer/ obter a conjunção, não /sabe/ nem /pode/ fazer, ou seja, um sujeito **virtual**{ XE "sujeito virtual" }. Os percursos entre um estado modal e outro tem como ponto intermediário o sujeito **potencializado**{ XE "sujeito potencializado" } (que perdeu a conjunção com o objeto) e o sujeito **atualizado**{ XE "sujeito atualizado" } (estado posterior à virtualização, com o sujeito modalizado pelo /saber/ e pelo /poder/ mas ainda não em conjunção com o objeto).

¹⁶⁸ Por exemplo, a duratividade marca a resignação, a esperança, o rancor e a angústia, dentre outros.

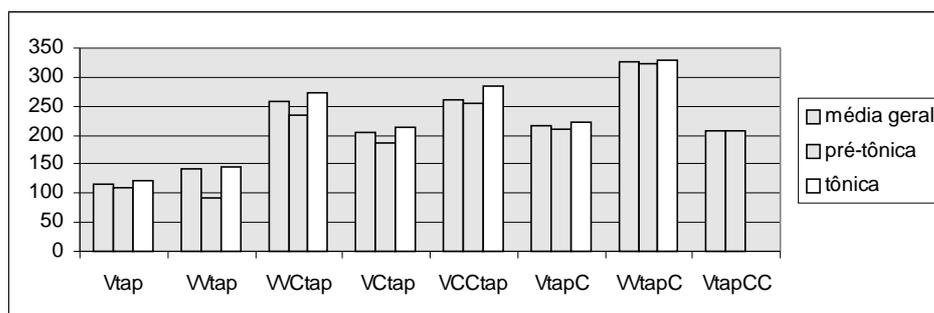
¹⁶⁹ /querer/, /dever/, /poder/ e /saber/ são as modalidades do sujeito.

Trata-se do nível primário da passionalização, em que temos um movimento do relaxamento (1) à tensão (4):

1) S realizado → S potencializado → S virtual

E um movimento da tensão (4) ao relaxamento (1):

5 2) S virtual → S atualizado → S realizado



No gráfico acima é importante perceber a qual sujeito corresponde cada um dos pontos. Somente os pontos 17 e 18 não pertencem ao percurso de Bambi: correspondem ao sujeito coruja. Desconsiderando esses pontos, vemos claramente o percurso 1 (1 a 21) seguido pelo percurso 2 (16 a 28).

A variação das tônicas em relação a DI sofre um aumento no percurso 1, já sentido desde o enunciado 8 (200%); após chegar a S virtual, essa variação volta a cair para a faixa dos 50% no máximo. No percurso 2 essa mudança não se verifica, mantendo-se a variação ≤ 80%.

A estabilidade rítmica exacerbada ocorre no percurso 1 na virtualização, tendo sido anunciada por uma ocorrência na potencialização. No percurso 2 ela só ocorre no S virtual, sendo negada pelo atualizado (instabilidade rítmica) e em seguida pelo realizado (compensação rítmica).

Há uma diminuição na média de TE do percurso 1, ou seja, uma desaceleração; no percurso 2 há um aumento (aceleração) de S virtual para S atualizado, mas é seguida de nova desaceleração em S realizado.

Todas essas considerações indicam que pode haver, realmente, relação entre o nível narrativo do conteúdo verbal e a dinâmica da voz na fala. A tabela que segue expõe as relações sugeridas por este estudo¹⁷⁰.

S REALIZADO	↔	S VIRTUAL
variação das tônicas ≥ 70%	⤵	variação das tônicas ≤ 50%
variação das tônicas ≤ 50%	⤴	variação das tônicas ≤ 50%
instabilidade rítmica ou compensação rítmica	↔	estabilidade rítmica exacerbada
TE média = 3,9 sil/s	⤵	TE média = 4,8 sil/s
TE média = 4,0 sil/s	⤴	TE variada (média=3,9)

5 ... 2 **Tempo - Direção**

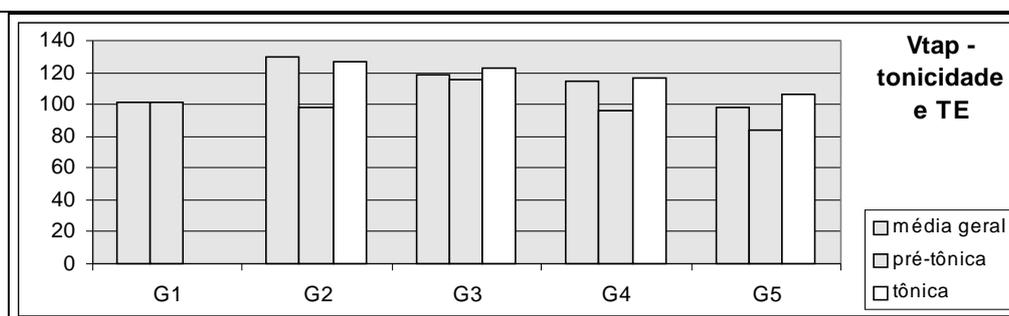
A retrospectividade{ XE "retrospectividade" } é definida como um olhar para o passado, enquanto a prospectividade{ XE "prospectividade" } diz respeito ao futuro. Para a semiótica, é uma aspectualização temporal do nível profundo indicando projeção para o passado, anunciando propensão à passividade, ou para o futuro, anunciando propensão à atividade.

10 Os dois percursos lógicos de aumento e diminuição da tensão, respectivamente, são:

1. retrospectividade → não-retrospectividade → prospectividade
2. prospectividade → não-prospectividade → retrospectividade

Conforme se pode ver no gráfico abaixo, o texto apresenta como linha geral o segundo percurso seguido do primeiro:

¹⁷⁰ a tabela deve ser lida conforme as flechas de orientação indicadas na coluna do centro: ⇒ corresponde ao comportamento no percurso 1, ⇐ corresponde ao comportamento no percurso 2 e ↔ corresponde ao comportamento encontrado em ambos os percursos.



O plano da expressão acena com um padrão na relação entre o movimento extenso da TE nos trechos da narrativa e o movimento intenso das tônicas nos subtrechos. É notável que sempre há uma relação direta entre a direção e a região da variação como um pano de fundo talvez necessário para expressar essa aspectualização profunda. As relações significativas estão resumidas na tabela abaixo, na qual vemos os extremos de retrospecção e de prospecção relacionados a elementos de expressão. Deve-se compreender essa tabela como um percurso bidirecional e gradual de retrospecção a prospecção.

10

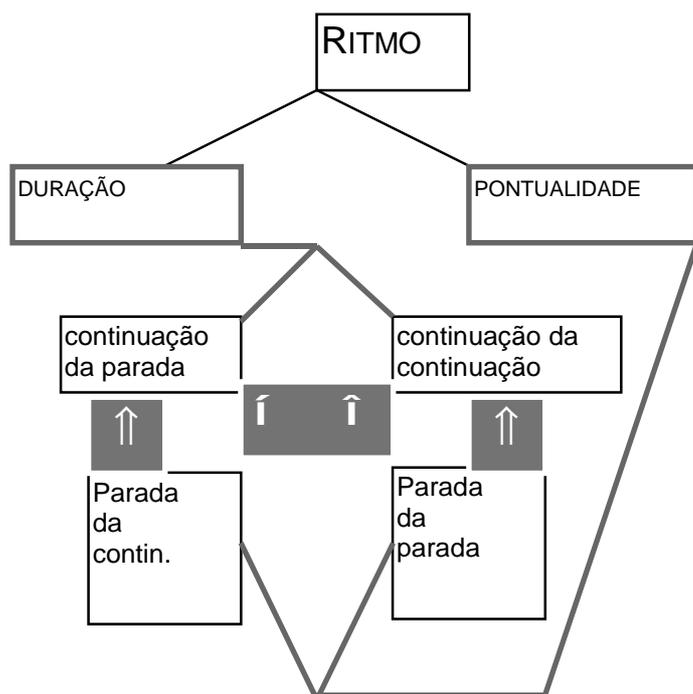
RETROSPECÇÃO	↔	PROSPECÇÃO
TE variada	↔	TE unidirecional
variação das tônicas no subtrecho coincidindo com TE	↔	variação das tônicas no subtrecho opondo-se a TE (tendendo à manutenção)
direção da variação = região da variação	=	direção da variação = região da variação
¼ a ½ das tônicas coincidem com picos de pitch	↔	¾ das tônicas ou mais coincidem com picos de pitch, com a presença de anacruses (pitch em átonas)

... 3 *Tempo - Ritmo*

O ritmo sobredetermina a oposição parada/continuação com duratividade/pontualidade. Por um lado, isso significa que a continuação pode ser durativa ou pontual, sendo a primeira um contínuo e a segunda uma sucessão de pontos, uma reiteração rítmica que não ocorre em Bambi. Por outro lado, a parada durativa é uma interrupção duradoura, uma suspensão

temporal, enquanto a parada pontual é a transição entre a continuação e a parada, podendo ser definida como parada da continuação, caracterizando terminatividade, ou parada da parada, caracterizando incoatividade.

5



10

15

Do ponto de vista da oposição duração/pontualidade, em Bambi, os percursos são simples, pois esse primeiro eixo do Ritmo não apresenta subcontrários. Ocorre que, em virtude de sua relação com o eixo secundário, em que a duração determina os contrários (parada/continuação) e a pontualidade determina os subcontrários (parada da parada/parada da continuação), os dois percursos lógicos previstos em direção à tensão e ao relaxamento sempre começam e terminam na duração:

20

1) continuação^{DURAÇÃO} ↔ parada da continuação^{PONTUALIDADE} ↔ parada^{DURAÇÃO}

2) parada^{DURAÇÃO} ↔ parada da parada^{PONTUALIDADE} ↔ continuação^{DURAÇÃO}

25

Porém, as reverberações do eixo secundário do Ritmo no enunciado são simultâneas àquelas do eixo primário. Por isso é importante verificar as relações semi-simbólicas referentes aos dois eixos em separado e depois verificar se a hierarquia entre eles funciona igualmente no plano da expressão. Cabe notar que, de todos os parâmetros estudados, somente não houve nenhuma padronização na duração estimada das átonas.

... 4 Durativo/pontual

As ocorrências de presença do eixo primário do Ritmo nos subtrechos são poucas, mas permitem estabelecer relações no plano da expressão, resumidas na tabela abaixo:

DURATIVIDADE	↔	PONTUALIDADE
TE variada, com final acelerando	↔	TE desacelerada e sem variação
variação das tônicas no subtrecho coincidindo com TE	↔	variação das tônicas no subtrecho opondo-se a TE (tendendo à desaceleração)
$TE \geq 3,1$	↔	$TE \leq 3,2$
variação das tônicas no subtrecho $\leq 50\%$	↔	variação das tônicas no subtrecho $\geq 70\%$
desenho de pitch descende gradativamente	↔	desenho de pitch descende abruptamente

5 **... 5 Continuação/Parada**

Todos os termos (contrários e subcontrários) da oposição continuação/parada aparecem nos subtrechos de Bambi, possibilitando uma visão suficientemente ampla para a análise da expressão desses conteúdos pela fala. Os resultados obtidos estão resumidos na tabela abaixo:

CONTINUAÇÃO	↔	PARADA
TE sem variação	↔	TE variada
variação das tônicas no subtrecho coincidindo com TE: sem variação	↔	variação das tônicas no subtrecho coincidindo com TE: variada
TE centralizada ($\pm 4,0$)	↔	$3,1 \leq TE \leq 5,2$
variação das tônicas no subtrecho $\geq 100\%$	=	variação das tônicas no subtrecho $> 100\%$

desenho de pitch descende gradativamente	↔	desenho de pitch apresenta patamares e descende abruptamente
maior coincidência entre picos de duração e pitch	↔	menor coincidência entre picos de duração e pitch

... 6 **Relações hierárquicas**

A fim de verificar se a relação hierárquica proposta para o nível do conteúdo funciona também no nível da expressão, cruzamos as categorias de expressão numa tabela de dupla entrada tendo, como no exemplo, a continuação e a parada nas colunas e a duração e a pontualidade nas linhas:

linha melódica	continuação	parada
duratividade	descida gradual	patamares
pontualidade	(não aparece em Bambi)	descida brusca

Esse exemplo tem a peculiaridade de possibilitar a apreensão de coincidência entre o primeiro e o segundo eixos em todos os cruzamentos. Não ocorre o mesmo nas outras categorias da expressão. As categorias estudadas foram¹⁷¹:

1. tipo de variação da TE no trecho narrativo (ver tópico 5.2):

- a) duratividade + continuação = sem variação + variada (inconclusivo)
- b) duratividade + parada = variada com final acelerando
- c) pontualidade + parada = variada + sem variação (inconclusivo)

2. valor de TE (sil/s)

- a) duratividade + continuação = central (4,0) + $\geq 3,1$
- b) duratividade + parada = extremos (3,1 a 5,2) + $\geq 3,1$
- c) pontualidade + parada = extremos (3,1 a 5,2) + $\leq 3,2$

¹⁷¹ Os resultados não-coincidentes ou que não permitiram avaliação foram marcados como inconclusivos. Todos os resultados serão confrontados com exemplos para averiguação da pertinência.

-
3. dinâmica da variação das tônicas nos subtrechos em relação à dinâmica da TE no trecho correspondente
- a) duratividade + continuação = (tônicas = TE)
 - b) duratividade + parada = (tônicas = TE)
 - 5 c) pontualidade + parada = (tônicas = TE)+(tônicas ≠ TE) (inconclusivo)
4. porcentagem de variação das tônicas nos subtrechos
- a) duratividade + continuação = $\geq 100\% + \leq 50\%$ (inconclusivo)
 - b) duratividade + parada = $> 100\% + \leq 50\%$ (inconclusivo)
 - c) pontualidade + parada = $> 100\% + \geq 70\%$
- 10 5. linha melódica (percepção auditiva de pitch)
- a) duratividade + continuação = descida suave
 - b) duratividade + parada = presença de patamares
 - c) pontualidade + parada = descida brusca
- 15 6. relação entre picos de duração (variação das tônicas em relação a DI) e picos de pitch (percepção auditiva de pitch) (somente no eixo secundário do Ritmo: continuação/parada)
- a) duratividade + continuação = ϕ + maior coincidência (2 a 3 picos)
 - b) duratividade + parada = ϕ + menor coincidência (1 a 2 picos)
 - c) pontualidade + parada = ϕ + menor coincidência (1 a 2 picos)
- 20 7. duração estimada das átonas em relação à duração absoluta das tônicas: este parâmetro não apresentou qualquer organização que o tornasse significativo.

O passo seguinte foi a busca, no corpus, de exemplos em que aparecessem os dois eixos simultaneamente a fim de verificar qual o eixo do conteúdo predominante na manifestação, especialmente nos casos em que não há coincidência ou em que há incoerência.

25 Para /duração + continuação/ não encontramos exemplo algum dentre os subtrechos de voz disponível. Para /duração + parada/ encontramos os subtrechos b10 e b11 e para /pontualidade + parada/, os subtrechos b16 e b21. Como não temos exemplo de continuação, estudamos a oposição *parada*^{DURATIVIDADE} vs. *parada*^{PONTUALIDADE}. Analisamos

suas medidas em relação às medidas médias dos dois eixos (primário e secundário) do Ritmo e obtivemos os seguintes resultados:

1. A dinâmica da TE no trecho mostrou-se um fator significativo do componente do Tempo, o Ritmo. Há um predomínio do primeiro eixo sobre o segundo; *parada*^{DURATIVIDADE} = TE
5 variada com final acelerando e *parada*^{PONTUALIDADE} = TE sem variação.

2. O valor da TE apresentou exceções ao padrão, o que, tendo em vista um corpus tão reduzido, é suficiente para anular uma possível regra. Cabe, porém, notar que apesar disso há predomínio do primeiro eixo sobre o segundo. O esboço de regra que não se confirmou sugere a *parada*^{DURATIVIDADE} com valores extremos de TE (3,1 a 5,2 sil/s) e *parada*^{PONTUALIDADE} com
10 valores maiores que 3,1 sil/s.

3. Também a relação entre as dinâmicas da TE e das tônicas nos subtrechos é anulada pelas exceções. Assim como na categoria anterior, há predomínio do primeiro eixo sobre o segundo e um esboço de regra não confirmado sugerindo que na *parada*^{DURATIVIDADE} as dinâmicas seriam semelhantes e na *parada*^{PONTUALIDADE} elas seriam diferentes.

4. A taxa maior ou menor de variação das tônicas não segue nenhuma lógica, tendo sido descartada como elemento de significação do Ritmo.

5. A linha melódica, como já vimos, é suficientemente coerente, portanto significativa, e os exemplos confirmam isso. Há discreta predominância do primeiro eixo sobre o segundo na formação da regra segundo a qual a *parada*^{DURATIVIDADE} seria entoada em patamares e a
20 *parada*^{PONTUALIDADE} seria finalizada com uma queda brusca.

6. Este foi o único parâmetro em que o segundo eixo teve predominância sobre o primeiro, mas a regra é anulada por exceções. Sem muita consistência, o esboço da regra sugere pouca coincidência entre acento e pitch na presença da parada e maior coincidência na presença da continuação.

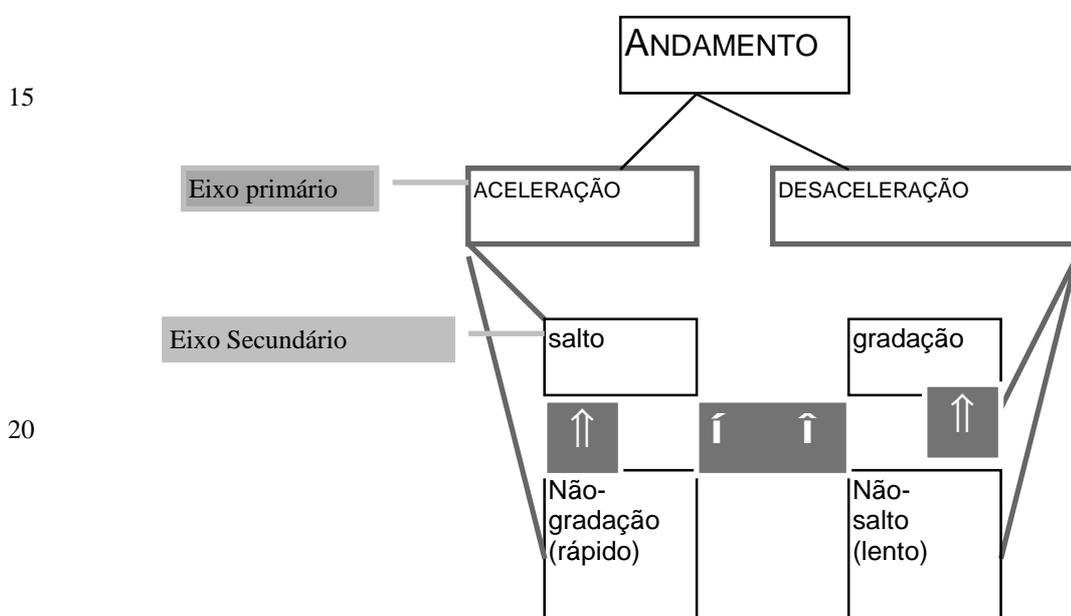
25 Sendo assim, conclui-se que o Ritmo do plano do conteúdo pode ser expresso na fala pelo tipo de variação de TE nos trechos e pelo desenho melódico, tendo sido confirmada a relação hierárquica segundo a qual o primeiro eixo (duração/pontualidade) predomina sobre o segundo (continuação/parada).

... 7 **Tempo - Andamento**

30 O Andamento tem um funcionamento diferente do Ritmo. Neste, a sobredeterminação pela pontualidade está restrita aos termos subcontrários e a pela duração, restrita aos

contrários. No andamento, a partir de uma identidade entre a oposição do eixo primário (aceleração/desaceleração) e a oposição do eixo secundário (salto/gradação, respectivamente), a sobredeterminação inversa “cria” os termos subcontrários.

Em outras palavras, como o salto identifica-se com a aceleração, a sobredeterminação do salto pela desaceleração cria o /não-salto/ que implica na gradação. Da mesma forma, identificada a gradação com a desaceleração, uma gradação acelerada implica o salto e constitui, portanto a negação da gradação. Por exemplo, uma escala tocada lentamente faz perceber com nitidez seus graus, enquanto a mesma escala tocada muito rapidamente vai parecer um glissando, substituindo as intenções graduais pela intenção geral. Assim não será possível distinguir exatamente qual a escala tocada, sendo tal movimento mais parecido com um salto melódico do que com uma escala. A idéia de gradação aparece no enunciado com lexicalizações tais como “explicação”, “passo a passo”, “esperado”, enquanto a idéia de salto aparece como “incompreensão”, “de uma vez só”, “repentino”.



... 8 **Aceleração/desaceleração**

25 A aceleração e a desaceleração aparecem em muitos subtrechos, por isso sua análise é bastante significativa. Dos sete parâmetros mencionados no tópico 6... *Relações Hierárquicas*, somente três apresentaram uma organização que pode refletir um uso semi-simbólico da fala para expressar aceleração ou desaceleração.

OBSERVAÇÃO: As tabelas relativas às pesquisas piloto representam os resultados das análises do corpus, nesse caso tendo como foco a duração de grupos de segmentos entre tônicas e a medida da taxa de elocução. Assumiu-se não haver necessidade de maior detalhamento em virtude de seu caráter preliminar.

- 5 A tabela abaixo apresenta resumidamente os resultados relativos à categoria aceleração/desaceleração:

ACELERAÇÃO	↔	DESACELERAÇÃO
leve tendência a <u>diferenciar</u> o movimento das tônicas nos subtrechos com o movimento da TE nos trechos narrativos.	↔	leve tendência a <u>igualar</u> o movimento das tônicas nos subtrechos com o movimento da TE nos trechos narrativos.
Variação das tônicas em torno de 50% (<u>pequena</u> ; poucas exceções)	↔	Variação <u>grande</u> das tônicas, de 30% até 200%
duração estimada das átonas apresenta <u>estabilidade</u> rítmica ou compensação da duração das tônicas.	↔	duração estimada das átonas apresenta <u>instabilidade</u> rítmica

... 9 **Salto/gradação**

- 10 Apesar de essa oposição aparecer em vários subtrechos, somente dois parâmetros vocais apresentaram organização suficiente para sugerir sua expressão:

SALTO	↔	GRADAÇÃO
impressão auditiva de pitch indica <u>ausência</u> de patamares melódicos	↔	impressão auditiva de pitch indica <u>presença</u> de patamares melódicos
duração estimada das átonas apresenta instabilidade rítmica.	↔	duração estimada das átonas apresenta estabilidade rítmica ou compensação da duração das tônicas.

... 10 **Relações Hierárquicas**

Somente a duração estimada das átonas permitiu a colocação na tabela de dupla entrada citada no tópico 6... *Relações Hierárquicas*. O cruzamento do primeiro com o segundo eixo forneceu, assim, as seguintes indicações:

- 5
1. tipo de variação da TE no trecho narrativo (ver tópico 5.2): este parâmetro não apresentou qualquer organização que o tornasse significativo.
 2. valor de TE (sil/s): este parâmetro não apresentou qualquer organização que o tornasse significativo.
- 10
3. dinâmica da variação das tônicas nos subtrechos em relação à dinâmica da TE no trecho correspondente (somente no eixo primário do Ritmo: aceleração/desaceleração)
 - a) aceleração + salto = (TE \neq tônicas) + ϕ
 - b) aceleração + gradação = (TE \neq tônicas) + ϕ
 - c) desaceleração + salto = (TE = tônicas) + ϕ
 - 15 d) desaceleração + gradação = (TE = tônicas) + ϕ
 4. porcentagem de variação das tônicas nos subtrechos (somente no eixo primário do Ritmo: aceleração/desaceleração)
 - a) aceleração + salto = pequena (50%) + ϕ
 - b) aceleração + gradação = pequena (50%) + ϕ
 - 20 c) desaceleração + salto = bastante variação (30 a 200%) + ϕ
 - d) desaceleração + gradação = bastante variação (30 a 200%) + ϕ
 5. linha melódica (percepção auditiva de pitch) (somente no eixo secundário do Ritmo: salto/gradação)
 - a) aceleração + salto = ϕ + ausência de patamar
 - 25 b) aceleração + gradação = ϕ + presença de patamar
 - c) desaceleração + salto = ϕ + ausência de patamar
 - d) desaceleração + gradação = ϕ + presença de patamar

6. relação entre picos de duração (variação das tônicas em relação a DI) e picos de pitch (percepção auditiva de pitch): este parâmetro não apresentou qualquer organização que o tornasse significativo.

7. duração estimada das átonas em relação à duração absoluta das tônicas (estabilidade ER, compensação CR ou instabilidade IR):

a) aceleração + salto = ER e CR + IR

b) aceleração + gradação = ER e CR

c) desaceleração + salto = IR

d) desaceleração + gradação = IR + ER e CR

A observação dos subtrechos nos quais encontramos a expressão dos dois eixos simultaneamente levou-me às seguintes sugestões:

- A dinâmica da variação das tônicas nos subtrechos em relação à dinâmica da TE no trecho correspondente não chega a sugerir a predominância do primeiro eixo, pois não há organização no segundo plano. A regra, que encontra exceções enfraquecendo-a, iguala as dinâmicas de TE e tônicas no *salto*^{ACCELERADO} e diferencia-as na *gradação*^{DESACELERADA}.
- A variação das tônicas em relação à DI é confirmada pelos contrários; a contraditoriedade dos dados nos subcontrários (gradação + aceleração e salto + desaceleração) indica uma ligação com o termo anterior e, assim, a atuação do segundo eixo como um desestabilizador da predominância do primeiro. Nos extremos, o *salto*^{ACCELERADO} gira em torno de 50% e a *gradação*^{DESACELERADA} varia muito, de 30 a 200%.
- A percepção auditiva de pitch é anulada como categoria semi-simbólica do andamento pela presença de muitas exceções.
- No que se refere à relação entre a duração absoluta de tônicas e a duração estimada das átonas, os subtrechos confirmam a tabela de dupla entrada, indicando predominância do eixo secundário sobre o primário. O *salto*^{ACCELERADO} é marcado pela estabilidade rítmica, enquanto a *gradação*^{DESACELERADA} surge com instabilidade rítmica.

Estes dados permitem concluir que o andamento pode ser expresso na fala principalmente pela relação entre tônicas e átonas e pela variação das tônicas em relação a DI. No entanto, a predominância do eixo primário sobre o secundário é questionável, pois em alguns casos a relação se inverte. Trata-se de uma questão que o plano da expressão coloca sobre o plano do conteúdo e que, certamente, motivará uma discussão mais aprofundada sobre o assunto num segundo momento.

... 11 **Discussão**

Em primeiro lugar, a análise de *Bambi* reforçou a idéia de que a semiótica é um arcabouço teórico adequado para este tipo de análise, pois permite trabalhar com categorias menos dependentes de cultura do que as emoções propriamente ditas.

Nesse trabalho, o sujeito ficou restrito a uma abordagem estruturalista, baseada na junção e na modalização, num procedimento mais descritivo do que explicativo. Não houve interesse em trazer à tona as paixões do sujeito, em princípio porque a história de *Bambi* esvazia-o de individualidade, suas paixões são motivadas pela coletividade, da qual cada sujeito seria somente uma engrenagem. No entanto, mesmo assim teria sido possível aprofundar a análise das relações intersubjetivas. Algumas pinceladas foram dadas; por exemplo, o coruja foi definido como o sujeito do /saber/, à margem de uma sociedade feita de sujeitos do /crer/.

Essa falta de profundidade nas paixões justamente em um trabalho que visa a emoção parece totalmente incoerente. Justificou-se, no entanto, tendo em vista que, na perspectiva adotada, as paixões não são o ponto de partida, mas o ponto de chegada. Antes de definir a voz do desespero, por exemplo, é preciso definir, nos vários níveis de análise, a voz da duratividade, a voz da prospectividade e da retrospectividade, a voz da disforia, a voz da espera, dentre outras. Esses componentes do desespero aparecem em outras paixões e, definindo-os e relacionando-os, poderíamos delimitar as paixões mesmo em culturas diferentes.

A aspectualização nesse trabalho foi reduzida à temporalidade. Os dados acústicos coletados eram especialmente temporais, mas isso não significa que, na sua relação com o plano do conteúdo, seriam expressão exclusivamente da temporalidade. Esse limite, de ordem prática, foi também uma tentativa de buscar uma referência entre os dois planos, uma mesma idéia sendo testada nos dois lados do processo semiótico: o tempo da expressão e a temporalidade do conteúdo.

Cabe notar também que o corpus é uma fala não-espontânea e ficou restrito a um disco e um locutor. O trabalho indicou a necessidade de ampliação do *corpus*. Além de estudar outros discos, a busca da fala espontânea poderia ser feita trabalhando-se com gravações de programas de TV, especialmente ao vivo, prezando-se tanto a variedade de locutores quanto a quantidade de exemplos de cada um.

Nenhum dos resultados obtidos pode ser considerado definitivo; como já foi notado anteriormente, tratou-se apenas de uma investigação piloto.

2.3 Pesquisa Piloto – determinação do segmento

A escolha de um segmento consonantal { XE "segmento consonantal" } para a primeira análise de *O nome da fruta* foi feita a partir de dois critérios e acabou por determinar o segmento-mor das análises posteriores de GIPC. O primeiro critério para essa escolha foi o maior número de aparições do segmento no texto, destacando três segmentos:

[r] = 466 vezes

[t] = 375 vezes

[p] = 357 vezes

Segundo critério: a pesquisa piloto feita a partir da medida de 10% dos [p]s, 16% dos [r]s e 18% dos [t]s, encontrados nas primeiras 26 frases do texto. Essa pesquisa visava buscar o segmento, dentre esses três, que apresentasse uma menor possibilidade de explicação fonológica e fonética para a variação da sua duração.

2.3.1 O [t]

A duração intrínseca (DI) do [t] nas frases iniciais do texto é de 104 ms, com desvio padrão igual a 34¹⁷².

Tendo como referência os valores acima, observou-se o comportamento dessas durações levando-se em conta o segmento que precede o [t], o segmento que sucede o [t] e sua posição na palavra (em sílaba tônica, pré-tônica ou pós-tônica). Foram obtidos os seguintes padrões para a duração:

- i) diminui nos casos em que [t]:

¹⁷² Barbosa, 1996, encontrou para o [t] a DI = 113, com DP = 20, analisando o português do Brasil.

-
- 5
- a) é precedido por fricativa ou nasal
 - b) está em sílaba pré-tônica
 - c) $5,0 \text{ sil/s} \leq TE \leq 9,1 \text{ sil/s}$
- ii) permanece com variação $\leq 10\%$ nos casos em que [t]:
- a) é sucedido por vogais
 - b) está em sílaba tônica ou pós-tônica
 - c) $4,0 \text{ sil/s} \leq TE \leq 4,9 \text{ sil/s}$
- 10
- iii) aumenta se [t]:
- a) é precedido por tap ou vogal
 - b) é sucedido por tap
 - c) $1,0 \text{ sil/s} \leq TE \leq 3,9 \text{ sil/s}$

Os segmentos foram estudados tendo esses padrões de variação como referência. A fim de perceber se havia alguma hierarquia na influência dos elementos na variação temporal dos segmentos, buscou-se as ocorrências em que havia somente uma explicação para a variação observada, que desobedecia outras regras do padrão acima descrito. O resultado está descrito na tabela abaixo, com o tipo de medida e o elemento influenciador:

	precedido por ...	sucedido por...	posição na sílaba	TE
duração	31 (47%)	2 (3%)	0	0

Esses dados deixam ver que a duração total do segmento [t] é fortemente influenciada pelo tipo de segmento que o precede. O segmento que sucede o [t], bem como a TE e a posição silábica, parecem ser irrelevantes para a variação temporal do [t]. Esse resultado reforça a unidade VC.

Dos 66 segmentos medidos, 9 (13%) não tiveram explicação para a variação da duração total.

2.3.2 O [p]

As medidas iniciais do [p] indicaram uma DI = 120 ms, com DP = 28¹⁷³. Essas medidas iniciais foram tomadas como referência para o padrão da variação de duração sugerido abaixo:

- i) diminui nos casos em que [p]:
 - a) é precedido por fricativa ou nasal
 - b) está em sílaba pós-tônica
 - c) $5,0 \text{ sil/s} \leq \text{TE} \leq 9,1 \text{ sil/s}$
- ii) permanece com variação $\leq 10\%$ nos casos em que [p]:
 - a) é precedido por vogais
 - b) está em sílaba pré-tônica
 - c) $4,0 \text{ sil/s} \leq \text{TE} \leq 4,9 \text{ sil/s}$
- iii) aumenta se [p]:
 - a) está em sílaba tônica
 - b) $1,0 \text{ sil/s} \leq \text{TE} \leq 3,9 \text{ sil/s}$
- iv) independe da classe do segmento que sucede o [p]

A tabela abaixo relaciona o número de ocorrências nas quais a variação temporal de [p] pôde ser explicada por um único elemento:

	precedido por...	sucedido por...	posição na sílaba	TE
duração	3 (10%)		2 (7%)	1 (3%)

A maioria das ocorrências de [p] teve mais de uma explicação dentre as regras do padrão proposto acima, por isso os baixos valores da tabela.

Dos 34 segmentos medidos, sendo 4 deles precedidos de silêncio, 7 (23%) não tiveram explicação para a variação da duração total.

¹⁷³ No trabalho citado acima, Barbosa encontrou para o [p] DI = 120 e DP = 20.

2.3.3 O [r]

O [r] medido nas frases iniciais do texto teve uma DI = 36 ms, com DP = 12¹⁷⁴.

O padrão sugerido por essas medidas, em termos de variação da duração, foi o seguinte:

- 5 i) diminui nos casos em que [r]:
- a) é precedido por vogal
- b) $5,0 \text{ sil/s} \leq \text{TE} \leq 9,1 \text{ sil/s}$
- ii) permanece com variação $\leq 10\%$ nos casos em que [r]:
- a) é precedido por fricativa
- 10 b) é sucedido por vogal
- c) $4,0 \text{ sil/s} \leq \text{TE} \leq 4,9 \text{ sil/s}$
- iii) aumenta se [r]:
- a) é precedido por oclusiva
- b) é sucedido por fricativa e oclusiva
- 15 c) $1,0 \text{ sil/s} \leq \text{TE} \leq 3,9 \text{ sil/s}$
- iv) independe de posição silábica

A tabela abaixo indica em quantas ocorrências de [r] a variação temporal pôde ser explicada por um único elemento:

	precedido por ...	sucedido por...	posição na sílaba	TE
duração	27 (36%)	10 (13%)	0	3 (4%)

20 A duração em [r] teve grande influência do segmento que o precede, e em segundo lugar pelo segmento que o segue.

Foram medidos 75 segmentos. Do total, 17 (23%) não tiveram explicação para a variação da duração.

¹⁷⁴ Ainda Barbosa, 1996: DI de [r] = 44 ms com DP = 16.

2.3.4 Resultado da pesquisa piloto

Como exposto anteriormente, a escolha do segmento a ser focalizado no presente trabalho foi feita a partir de dois critérios: quantidade, ou seja, representatividade no corpus, e qualidade, ou seja, maior dificuldade de explicação das variações temporais.

5 A pesquisa piloto visava identificar, entre os três segmentos mais significativos, aquele que melhor se adequasse ao segundo critério. Os resultados estão resumidos na tabela abaixo:

	[r]	[t]	[p]
número total de segmentos no texto	466	375	357
sem explicação para a variação de duração	23%	13%	23%

O [r] foi o segmento mais adequado aos dois critérios adotados.

No entanto, a curta duração intrínseca do segmento coloca uma questão: pode-se realmente pensar nas variações de duração do [r] como possíveis indicadores da expressão
 10 de emoções ou seriam apenas resultado das condições de articulação? Aceitamos o resultado dessa pesquisa piloto correndo o risco, acreditando que o elevado número de segmentos analisados na primeira abordagem de *O nome da fruta* era suficiente para que a análise das durações respaldada pela análise semiótica apontasse para a inadequação do segmento
 15 unicamente dependentes da articulação.

3 O Nome da Fruta – o [r] como segmento

Este trabalho teve duas importantes frentes de investigação: a investigação da primeira sugestão de função para a modulação temporal profunda do texto no plano do conteúdo e a investigação do comportamento da duração do segmento [r] em relação a essa modulação.

5 Além disso, testou também a relação da variação da taxa de elocução em relação à modulação temporal profunda.

A primeira análise da voz do locutor de *O nome da fruta* realizada na interface semiótica-fonoestilística e pretendendo focalizar a expressão de emoção na fala cristalizada em um produto cultural para crianças com base na análise semiótica da temporalidade profunda do texto teve como foco um segmento consonantal: o tap ([r]).

A história *O nome da Fruta* encontra-se no disco *Histórias Gudórias de Gurrunfórias de Maracutórias Xiringabutórias*, de concepção e narração de Francisco Marques, o Chico dos Bonecos. O disco, lançado em 1999 pela editora Palavra Cantada com o número PC0009, é composto de histórias e poesias narradas e sonorizadas por F. Marques conforme o próprio subtítulo indica: *histórias silenciosas com barulhos de brinquedos*.

O narrador é falante do português do Brasil, de Belo Horizonte, 41 anos e de fácil análise pelo software COOL EDIT 96, utilizado nesta análise fonético-acústica.

As hipóteses testadas neste trabalho dizem respeito à relação entre a duração do segmento [r], escolhido em pesquisa piloto citada no tópico *Pesquisas Piloto*, bem como a taxa de elocução, e a modulação da temporalidade profunda. Em outras palavras, procurou-se verificar a expressão do componente temporal (plano do conteúdo) da emoção na voz do locutor por meio dos efeitos prosódicos sobre a duração do [r] e das variações da taxa de elocução (plano da expressão).

3.1 Faceta semiótica

25 *O nome da fruta* é uma história gravada em disco por um único narrador, Francisco Marques, e com algumas intervenções de um instrumento de percussão, o diabolô de lata. O tema central da história é a própria construção das histórias, questionando a irrefutabilidade da versão tanto livresca quanto oral. Este questionamento surge de estratégias discursivas que vão trazendo à tona o plano da expressão e a manipulação do conteúdo, bem como as escolhas do autor no momento da produção do texto. Neste trabalho buscou-se explorar a

passionalização do E^{ário} pelo E^{dor} como efeito de uma modulação da temporalidade profunda, que aparece subjacente às debreagens de tempo e espaço exploradas nessa desconstrução do narrado concomitante à narração. O resultado dessa análise serviu de referência para a busca de padrões significativos na duração de alguns segmentos fonéticos e na taxa de elocução, no âmbito da fonoestilística.

O texto foi assim dividido:

- A) debreagem enunciativa: introdução (000-006)
- B) debreagem enunciativa: história 1^a parte (007^a-064)
- C) debreagem enunciativa: desaceleração (065-069p)
- D) debreagem enunciativa: história 2^a parte (070-097)
- E) debreagem enunciativa: continuação (098a-150b)
- F) debreagem enunciativa: finalização (150c-154)

O narrado concentra-se em B e D. Todas as outras seqüências são debreagens enunciativas, mas mesmo nos trechos de narrado há momentos em que a narração é feita em primeira pessoa e no trecho E, um outro narrado pode ser destacado. A presença do E^{dor} contador de histórias é construída por meio dessa passagem constante do enuncivo ao enunciativo e vice-versa, que ocorre também localmente dentro dos grandes trechos enuncivos e enunciativos.

A introdução, por meio de debreagem, determina tempo, espaço e pessoa não do conteúdo da história, mas da história de como o E^{dor} contador de histórias vai partilhar seu conhecimento sobre a história com o E^{ário} ouvintes, tal como anuncia essa introdução. Este O_{história} foi buscado num tempo passado longínquo para ser partilhado num tempo futuro próximo; a história está registrada em livro com título e capítulos mas será contada para uma audiência que têm o poder de participar dela, tem um autor com nome e sobrenome mas foi recriada para esta partilha. Ou seja, todos os efeitos de verdade, autoria e tempo são criados de forma padrão para em seguida serem negados. No entanto, o objeto não perde seu valor, o de ser um tempo/espaço/pessoa diverso daquele da enunciação, seja a enunciação evocada do livro de 1883, seja a enunciação que abrange contador de histórias e ouvintes.

A história - 1^a parte justamente inicia com uma debreagem enunciativa determinando um tempo/espaço/pessoa que constituem um micro-universo de mundo ficcional (*no tempo em que os bichos falavam – lá na famosa floresta da Brejaúva – árvore da fruta e bichos*) que se opõe ao micro-universo do plano da enunciação (*agora/aqui/contador de histórias e ouvintes*). Esses

dois “lugares” da enunciação são lapidados durante a narração e têm papel primordial na discussão de “como são construídas as histórias”, tema desse texto.

3.2 Conteúdo/Expressão: a “linha” do tempo

Para Louis Hjelmslev, a estrutura lingüística funda-se sobre a presença inerente de dois
5 planos, o conteúdo e a expressão, e de dois eixos: o processo lingüístico, o texto, e o sistema lingüístico, a língua. Entre planos e eixos, a distinção organizadora de forma e substância¹⁷⁵.

Zilberberg, em *Pladoyer pour le tempo*¹⁷⁶, organiza tais estruturas, ou dicotomias, em função do *tempo*, que não é tempo, mas antes temporalidade – ritmo, andamento, memória, projeção. Baseado em Hjelmslev, estende a linearidade à semiose inteira, para além da idéia
10 saussuriana da linearidade ligada ao significante. Essa semiose calcada na linearidade implica em transitividade, deslocamento, e o modo como esse tempo intrínseco se desenrola: isso é o *tempo*, ou a temporalidade profunda que vamos investigar no texto *O nome da fruta*.

A distinção forma/substância, mais complexa e polêmica, também será lida conforme Hjelmslev, pois permite a análise da forma segundo um ponto de vista “extensional”, que
15 acolhe o conceito de temporalidade, pois opõe extenso/intenso, ou seja, “*la célérité fléchée porteuse de l’accent intense et la lenteur qui assiste, entretient la modulation extense.*”¹⁷⁷.

Não se trata de analisar o tempo cronológico, que aparece na superfície do texto, mas a temporalidade profunda feita de acelerações e desacelerações, de paradas e continuações.

Além disso, o foco da análise é a praxis enunciativa{ XE "praxis enunciativa" }: a relação
20 entre o enunciador/locutor e o enunciatário/ouvinte. Um texto meramente informativo tem, geralmente, uma temporalidade profunda bastante linear: trata-se de *desacelerar*, de *graduar*, de promover a continuidade entre o desconhecido e o conhecido, transformando o primeiro no segundo. Normalmente, inicia num *salto*, numa *parada*: o enunciatário passa de um estado de /parecer saber/ para um estado de /saber não-saber/. Essa passagem é intensa, instantânea. O
25 resto do texto vai construir, lentamente, desacelerando, a continuação da conjunção com o saber, mesmo que no nível do parecer, pois a verdade é sempre relativa. Essa explicação grosseiramente resumida deve ficar mais clara durante a exposição da análise do *O Nome da Fruta*, um texto estético que se opõe à temporalidade previsível do texto informativo, pois tem,

¹⁷⁵ Hjelmslev, 1968, cap. 13. Expression et contenu.

¹⁷⁶ Zilberberg, 1995.

¹⁷⁷ Zilberberg, 1995, p. 229.

segundo nossa hipótese, justamente na sua temporalidade o centro da sedução do Enunciatário/ouvinte/criança, cuja finalidade é fazer com que ele queira ouvir a história.

O próprio Zilberberg corrobora nossa escolha da temporalidade profunda como centro da relação entre os planos da expressão e do conteúdo nesse objeto de fala ao relacionar, no texto citado acima, a fonética ao enunciado, fenômenos intensos, e a prosódia ao discurso, fenômenos extensos¹⁷⁸. O texto foi trabalhado em termos de frases, ou enunciados, mas sem perder de vista o discurso como um todo, afinal a temporalidade profunda espalha-se no texto, sendo difícil e muitas vezes impossível definir os limites das mudanças na sua dinâmica. Os enunciados, como o segmento, foram lidos como reflexos dessas mudanças, como índices, como indícios.

¹⁷⁸ Ibid, p. 234.

3.3 O nome da fruta – voltando à faceta semiótica

Esta história pode ser dividida em três partes: a maior de todas é a história do nome da fruta propriamente dita, seguida por uma discussão sobre a forma da história e, finalmente, por jogos de palavras suscitados pelo próprio nome da fruta.

O nome da fruta desenrola-se na Floresta da Brejaúva, onde há uma árvore que produz frutas que todos sabem darem alegria, ânimo e satisfação a quem a comer, mas que ninguém come porque a árvore só solta a fruta se o nome da mesma for pronunciado. E somente um bicho em toda a floresta sabia o nome da fruta, a raposa, o que lhe conferia um status diferenciado. Por isso ela foi morar longe da árvore: para que a distância auxiliasse no esquecimento do nome caso um bicho viesse lhe pedir essa informação. A estratégia funcionou muito bem, pois o nome era longo e complicado, e ela o dizia muito rápido e só uma vez para cada bicho que resolvesse lhe pedir esse favor. É evidente que o que interessava à raposa não era a fruta, mas esse status de ser a única sabedora do nome. No entanto, a tartaruga conseguiu driblar a *distância da estrada e a complicação do nome* inventando uma música com as sílabas do nome da fruta, após conseguir que a raposa repetisse o nome uma única vez. A tartaruga acabou com o status da raposa pois não só aprendeu o nome como ensinou para todos os outros bichos, democratizando o /saber/ e, com ele, o objeto descritivo: a fruta poderosa.

Após contar essa história, o narrador formula três questões, sejam elas:

- quem ensinou o nome da fruta para a raposa?
- o que a tartaruga fez durante os seis meses que levou para ir e os seis meses que levou para voltar da casa da raposa?
- qual foi a reação da raposa ao saber que perdera sua condição diferenciada na floresta?

Baseados nessas questões conclui: *As histórias não têm fim, não têm meio e não têm começo. As Histórias, queridos ouvintes, não têm pé nem cabeça, ou seja, a gente põe a cabeça e o pé onde quiser.*

Nossa análise parou por aí, pois o próximo trecho era composto por jogos de palavras que já não diziam respeito diretamente à narrativa acima descrita.

Em termos de enunciação, é importante notar que o autor faz um jogo de tempo/espaço que evidencia a história como constructo e não como verdade absoluta. Ao fazer isso, ele precisa construir a confiança do enunciatário de outra maneira: se ele não está revelando uma verdade, o que ele faz é mostrar que está ocultando um saber que pode ser interessante. Ele cria o interesse por esse saber justamente pela criação de lacunas que, por sua vez, criam no enunciatário um saber não-saber que o leva a querer saber. O enunciador produz uma demora na revelação que acaba por passionalizar a curiosidade do enunciatário, preso à escuta em virtude dessa estratégia enunciativa. O objeto desse estudo é justamente a expressão vocal dessa demora, ou seja, a relação expressão/conteúdo criada em torno da temporalidade profunda, veículo-mor da passionalização, conforme nossa opinião.

3.3.1 Curiosidade Passional

Qualquer texto precisa reter a atenção do destinatário a fim estabelecer uma relação enunciativa{ XE "relação enunciativa" }: caso contrário, sequer se constitui a comunicação. No nível da enunciação{ XE "nível da enunciação" }, lugares teóricos do ouvinte e do locutor são constituídos no texto abrindo espaço para que nós, pessoas reais, ocupemos um lugar no texto que estamos lendo. Não se trata de buscar descobrir a leitura específica de um indivíduo específico num momento específico, mas de encontrar no texto os indícios desse espaço que o texto abre à relação enunciador/enunciatário.

Esse texto, como outros de caráter estético, procura promover no enunciatário uma curiosidade passional, um excesso de /querer-saber/ que justifique o tempo que o ouvinte se desliga de sua rotina para ouvir a história, garantindo sua atenção. Esse excesso é construído no texto justamente no âmbito da temporalidade profunda: uma lacuna é criada logo no início do texto: o próprio título nos informa sobre o nosso não-saber (o nome da fruta). Essa lacuna é intensificada pela demora em dizer o tal nome: aqui quanto mais intenso, mais extenso.

Diversos recursos são utilizados para constituir essa demora: a descrição da árvore que a produzia, a descrição dos efeitos que ela provocava em quem a comesse, ambas funcionando como desacelerações excessivas, pois exageram a distância S/O fazendo o Sujeito perder o objeto de vista; lacunas criadas por perguntas sem resposta imediata, dirigidas ao enunciatário, ou a pronúncia veloz e ruidosa do nome, ambas funcionando como acelerações excessivas, pois não dão tempo à compreensão. Também são desacelerações a repetição exaustiva de expressões como “pois eu digo para vocês”, seqüências de sinônimos reais ou inventados (*“esbroglótico, estrambótico, rambresgüético, rismigüílico ou simplesmente*

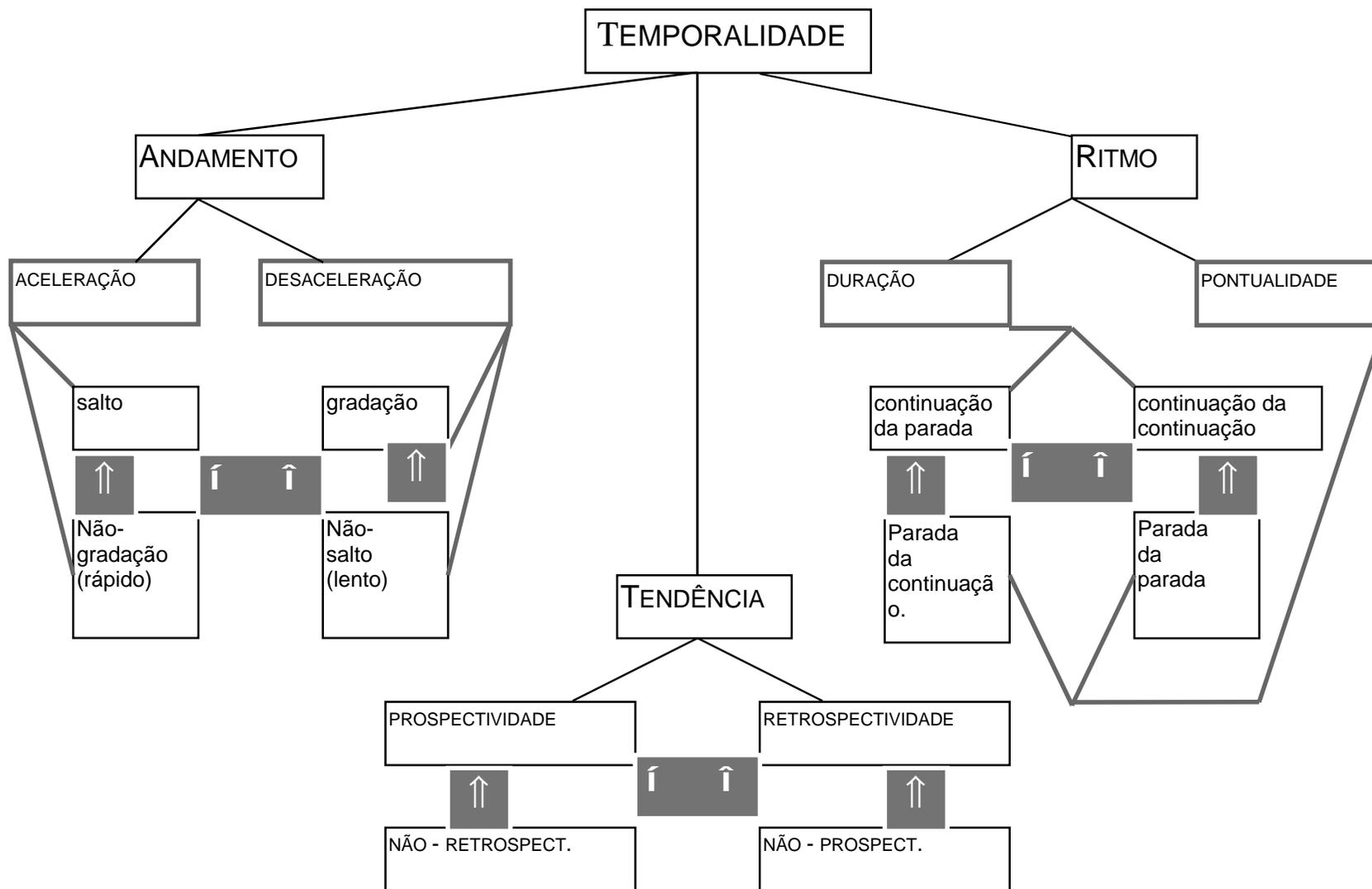
complicado) e o uso de brincadeiras verbais (“*somente a raposa sabia gudia de gurrunfia de maracutia xiringabutia*”).

Após resolver a questão do nome da fruta, o enunciador prolonga a enunciação utilizando os mesmos recursos de saltos e gradações que retomam e questionam a história que acabou de narrar e, com ela, todas as outras histórias possíveis.

A curiosidade do enunciatário é, portanto, passionalizada principalmente pela temporalidade profunda que modula a tensividade do texto. Sendo assim, a exploração desse componente específico (temporalidade profunda) em relação à prosódia ou, mais especificamente, à taxa de elocução e aos reflexos da prosódia no segmento [r], poderá nos esclarecer, ao menos parcialmente, sobre a pertinência de tal abordagem no estudo da expressão de emoções na fala do português do Brasil.

3.4 Hierarquias temporais – discussão em processo

Durante a pesquisa piloto de fonostilística, que teve o disco Bambi como *corpus*, a “árvore” abaixo foi desenvolvida.



5 Tal árvore apresentou algumas impropriedades, já durante o trabalho com *Bambi*, e carecia de reformulação. No trabalho com *O nome da Fruta* ela foi repensada e recebeu nova forma, cujo principal fundamento é a definição de “tendência” como aspectualidade profunda, a qual está no cerne do percurso passional. Sua importância nesse percurso leva a crer que sua atuação determinaria as demais dimensões temporais.

Essa mudança provém dos estudos sobre as paixões. Nos limites do presente trabalho, recorreu-se aos estudos de Parret sobre a voz, apresentada em palestra na USP em 1999, e aos escritos de Zilberberg, em especial *Relativité du rythme*, a fim de embasar uma melhor formulação para a hierarquia temporal{ XE "hierarquia temporal" } pretendida.

10 O “Tempo”, antes dividido como andamento, tendência e ritmo, agora foi redividido levando-se em conta a hierarquia do percurso gerativo. Partiu-se da hipótese de que a temporalidade, tanto como conceito quanto como elemento de construção do sentido, é elaborada desde o nível profundo até o nível superficial. No entanto, a primeira divisão não é [profundo-narrativo-discursivo], pois ao menos aparentemente a temporalidade lógica do nível
15 narrativo não atua na mesma instância que a temporalidade como conceito ou a temporalidade do discurso. Ela surgiria no nível discursivo já figurativizada como antes/depois. Sendo assim, a primeira divisão foi elaborada nos seguintes termos:

- tempo subjacente (tensivo e profundo)
- tempo aspectual (rítmico)
- 20 • tempo figurativo (cronológico e mnésico)

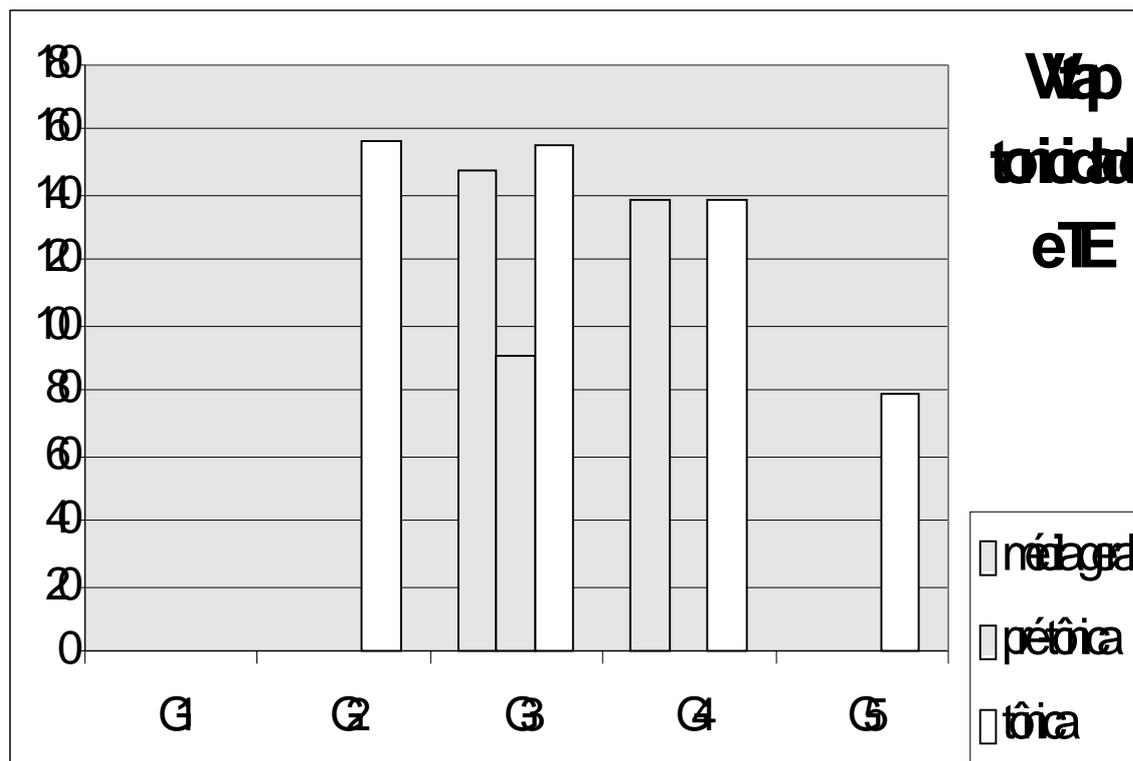
O “tempo subjacente{ XE "tempo subjacente" }” foi subdividido em “tempo tensivo” e “tempo profundo”, visando à diferenciação entre uma aspectualização tensiva e uma aspectualização profunda. Isso decorre da percepção de que a temporalidade tensiva atua tanto sobre a temporalidade profunda quanto sobre a temporalidade rítmica, aquela a que
25 chamei “temporalidade aspectual”.

A temporalidade aspectual ou rítmica{ XE "tempo aspectual ou rítmico" } é, segundo Zilberberg, a temporalidade da consistência, aquela que substancializa o tempo. Segundo Parret, é o tempo da divisibilidade. Parece-me que se trata do mesmo fenômeno.

Já a temporalidade figurativa{ XE "tempo figurativo" }, a mais superficial, é dividida
30 hierarquicamente em “tempo cronológico”, a comentada discursivização do tempo lógico da

narrativa, e “tempo mnésico”, que seria para Zilberberg o tempo da permanência, e, além disso, para mim, o tempo figurativo por excelência, o tempo do passado/futuro.

Muito embora sua figura seja muito abrangente e por isso com problemas de visualização, a árvore abaixo deve auxiliar a compreensão da organização de tais relações, 5 cujas subdivisões comentarei a seguir:



Como se pode verificar, a árvore proposta aqui pressupõe uma hierarquia não levada em conta na árvore anterior. No nível subjacente tensivo, as dicotomias aceleração/desaceleração e parada/continuação fundam a temporalidade no duplo aspecto de seu elemento primordial: a dinamicidade, seu “como” e seu “quando”, respectivamente. Ambas as oposições sobredeterminam a temporalidade subjacente profunda, prospectividade/retrospectividade, cujas reverberações no nível discursivo surgirão dinamizando a relação antes/depois e, por meio desta, a relação passado/futuro. 10

Além disso, a temporalidade subjacente tensiva atua diretamente sobre a temporalidade aspectual ou rítmica. Ali, a desaceleração e a continuação atuam no seu limite de divisibilidade, surgindo, respectivamente, como gradação e duração. Por outro lado, aflorando no indivisível, a aceleração e a parada surgem como salto e pontualidade, respectivamente. Com essa nova 15

“roupagem”, atuação, finalmente, sobre a temporalidade figurativa cronológica (antes/depois), assim como a temporalidade subjacente profunda ali é convocada.

A temporalidade figurativa cronológica poderá, ou não, desdobrar-se em sua figuratividade máxima: a temporalidade figurativa mnésica (passado/futuro).

5 Um dos problemas que apareceram na proposta hierárquica da temporalidade em Bambi (primeira “árvore”) foi não conseguir explicar por que, na categoria do andamento, não havia uma regularidade na subcategoria primária (aceleração/desaceleração) como predominante na determinação da expressão vocal se concomitante com um conteúdo da subcategoria secundária. Observando-se a árvore atual, vemos dois processos diferenciados
10 de sobredeterminação, dois percursos possíveis:

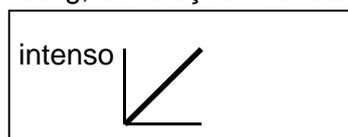
1. tempo: tensivo \Rightarrow rítmico \Rightarrow cronológico \Rightarrow mnésico
2. tempo: tensivo \Rightarrow profundo \Rightarrow cronológico \Rightarrow mnésico

A análise dos dados referentes a subtrechos em que há concomitância do acelerado/desacelerado com o salto/gradação leva a crer que a manifestação do nível profundo
15 (percurso 2 acima) provoca uma dissimulação do acelerado/desacelerado destacando na expressão o salto/gradação; o contrário também se verifica. Sendo assim, sou levada a crer que, nos casos em que a aceleração/desaceleração sobredetermina a temporalidade profunda (retrospectividade/prospectividade), essa temporalidade passa a primeiro plano em detrimento da tensiva (aceleração/desaceleração), possibilitando a manifestação concomitante da rítmica
20 (salto/gradação).

Evidentemente, tratava-se de uma aproximação. O trabalho com *Cachinhos de Ouro*, focalizando o tap num grupo vogal-a-vogal, tópico 3 do capítulo 2, apresenta uma proposta de melhoria para esta hierarquia da temporalidade no plano do conteúdo.

3.5 Modelo “tensional”

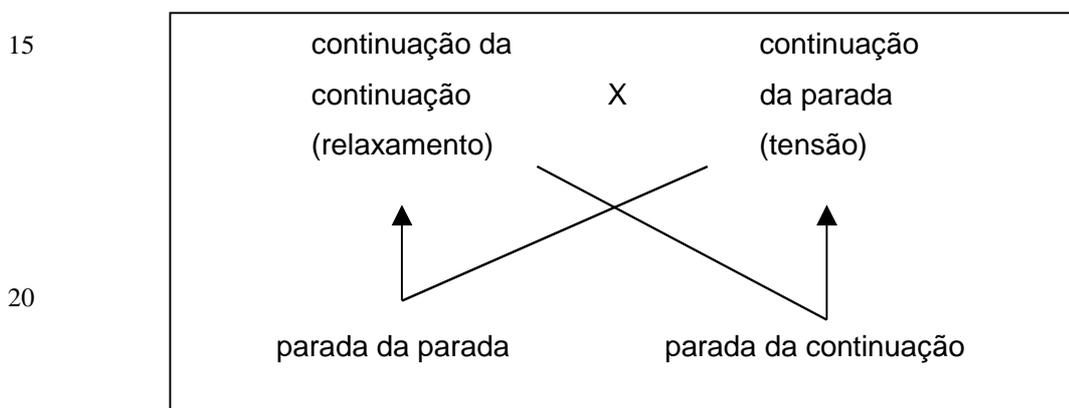
25 A maneira pela qual esse texto trabalha a relação entre a lentidão e o desejo é construída sobre uma relação direta entre o intenso e o extenso: a temporalidade excessivamente desacelerada, alongada, implica na intensificação de uma falta pontual: o não-saber. Trata-se, nos termos de Zilberberg, da relação intenso/extenso expressa pela figura¹⁷⁹:



extenso

O gráfico, que tem no eixo horizontal o extenso e no eixo vertical o extenso, figurativiza a relação entre esses valores no texto, nesse caso uma relação conversa, como se pode ver pela linha diagonal ascendente, na qual o intenso aumenta na medida em que o extenso aumenta. Esse modelo dá conta da dinâmica do texto como um todo, mas não fornece diretamente a possibilidade de analisar o texto frase a frase. A temporalidade profunda de um texto estético flui desigualmente durante o texto. Partindo desse modelo “tensional”, propomos aqui a hipótese segundo a qual essa desigualdade seria passível de localização e, portanto, de promover a análise dos enunciados como temporalidades específicas (geralmente mais de um enunciado em cada modulação aspectual).

Cada frase foi classificada segundo o fluxo e o andamento. O fluxo { XE "fluxo" } opõe paradas e continuações. As paradas são rupturas no fluxo, mudanças na orientação entre os limites de relaxamento e tensão¹⁸⁰. Se tomarmos como referência o quadrado semiótico do que chamei fluxo teremos:



O eixo dos subcontrários (parada da parada vs. parada da continuação) é representante da fratura do fluxo, enquanto os termos contrários representam a duração, ora de estado, ora de evolução, no fluxo da temporalidade profunda. Como a parada da parada é emblema de *início* e a parada da continuação é emblema de *fim*, a primeira tendendo (conforme a lógica do quadrado semiótico) à continuação da continuação e a segunda à continuação da parada, esses termos contrários vão opor uma duração extensa e relaxada (evolução) a uma duração intensa, pontual e tensa (estado).

¹⁷⁹ Cf. Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 26. O gráfico que modeliza esse texto é o de um modelo converso. O gráfico de um modelo inverso teria a linha tensiva iniciando com intenso alto e extenso baixo e terminaria com intenso baixo e extenso alto.

¹⁸⁰ Cf. Tatit, 1999, p. 198.

O andamento{ XE "andamento" } é uma modulação do fluxo, ou seja, o modo como ele se desenrola, em termos de aceleração e desaceleração. A análise dessa temporalidade não vai ser feita diretamente em função do fluxo. Ela diz respeito à aspectualização subjacente que na extensão do texto faz aflorar seu processo de passionalização. Que passionalização é essa? A passionalização que estamos investigando é aquela promovida pelo Enunciador no Enunciatório e que, por situar-se no nível da enunciação, tem maior possibilidade de se fazer sentir na expressão vocal.

No texto, um trecho de aceleração ou desaceleração será constituído por vários enunciados (em poucos casos um só). Qual seria o efeito dessa modulação aspectual sobre o fluxo da temporalidade profunda? Estamos partindo da suposição de que a aceleração, baseada em saltos, omissões, rapidez, falta de tempo para..., seja um movimento de aumento de tensão, enquanto a desaceleração, baseada em gradações, explicações, lentidão, dar tempo para..., seja um movimento de relaxamento. O efeito dessa modulação, portanto, seria o de acentuar ou atenuar o efeito de tensão/relaxamento criado pelo fluxo temporal profundo.

Outro fator importante na modulação do fluxo é a extensão dos trechos de aceleração/desaceleração, visto que esse é um texto, como vimos cima, cujo modelo relaciona diretamente o extenso ao intenso. Sendo assim, podemos supor que, numa seqüência de enunciados desacelerados, por exemplo, o efeito de relaxamento será maior no último do que no primeiro, e da mesma forma em enunciados marcados pela aceleração.

Essas considerações teóricas nos permitiram construir uma fórmula matemática simples que possibilita o desenho da linha tensiva analisada, no caso a temporalidade profunda. Os números utilizados são arbitrários e não têm qualquer significado em si. Eles são apenas auxiliares na construção do gráfico da tensividade, cujo valor é expressar visualmente a orientação da tensividade profunda, bem como apontar picos de tensão e vales de relaxamento. No entanto, a pertinência do resultado visual indica a possibilidade da investigação de tais números como pontes para a utilização computacional da análise semiótica.

Algumas constantes foram adotadas, com o objetivo de ajuste de escala, resultando na fórmula:

$$M = f + \{ a [1 + 0,2 (n - 1)] \}$$

Denominamos:

- **M** = modulação tensiva do fluxo temporal profundo{ XE "**M** = modulação tensiva do fluxo temporal profundo" } (quanto maior o valor, mais tenso o enunciado, quanto menor, mais relaxado); é importante notar que tensão/relaxamento não são valorizados timicamente, ou seja, tanto um quanto outro podem, conforme o texto, ser eufóricos ou disfóricos. A modulação é a linha que objetivamos visualizar.
- **f** = fluxo temporal profundo{ XE "**f** = fluxo temporal profundo" }; os valores são número inteiros de 1 a 4:
 - continuação da continuação = 1 (relaxamento)
 - parada da parada = 2, pois tende à continuação da continuação
 - parada da continuação = 3, pois tende à continuação da parada
 - continuação da parada = 4 (tensão)
- **a** = andamento{ XE "**a** = andamento" }; modula o fluxo acentuando a tensão em caso de aceleração ($\alpha = 1,1$) e atenuando-a em caso de desaceleração ($\alpha = -1,1$)
- **n** = número do enunciado dentro da seqüência de mesmo andamento{ XE "**n** = número do enunciado dentro da seqüência de mesmo andamento" }.

Assim, a linha tensiva que representa o fluxo temporal sofrerá o efeito do andamento, positivo aumentando a tensão em caso de aceleração e negativo diminuindo-a em caso de desaceleração, efeito esse que aumentará conforme a extensão do trecho assim determinado. O resultado é uma linha cujos picos condizem com a tensão e os vales com o relaxamento.

Tal fórmula, como já foi comentado, é experimental e certamente foi ajustada posteriormente no que concerne à relação entre a lógica matemática e os fundamentos semióticos. No entanto, ela satisfaz o nível de exigência de um primeiro trabalho.

Um bom exemplo da Modulação em relação ao fluxo é visível na seqüência de enunciados numerados de 085a a 095:

(085a) *“Ãn, Frutapé pretupá pratapó papopé*

(085b) *Frutapé pretupá pratapó papopé”*

(086) *E a tartaruga violeira foi andando e cantarolando pela floresta da Brejaúva.*

(087) *Seis meses depois, chegando debaixo da árvore misteriosa, reuniu a bicharada bichareda, assim como estamos reunidos aqui, e rasgou o verbo:*

(089) *“Ãn, eu aprendi o nome da fruta e vou ensinar para vocês muito bem ensinado.*

(090) *O nome da fruta é Frutapé pretupá pratapó papopé.*

(091) *E como quem canta seus males espanta e cantando os bichos não esquecem, puxei uma musiquinha para deixar o nome da fruta sempre vivo na memória.”*

(092b) *E a cantoria tomou conta dos quatro cantos da floresta.:*

(092c) *Frutapé pretupá pratapó papopé, Frutapé pretupá pratapó papopé, Frutapé pretupá pratapó papopé.*

(093) *E os bichos da floresta da Brejaúva puderam finalmente, felizmente, experimentar a bendita fruta.*

(094) *Beleza, além de saborosa, suculenta, a fruta tinha um estranho poder:*

(095) *dava uma vontade enorme de viver.¹⁸¹*

Nesse trecho, podemos falar em desaceleração em quase todos os enunciados, exceto no 087. A desaceleração é devida à gradação que permite entender a conjunção entre bichos e poder da fruta, antes disjunção. No entanto, como estamos falando de temporalidade, o salto temporal na superfície de 087 (*seis meses depois*) é reflexo de uma aceleração no nível profundo. Por isso, apesar de todos os enunciados serem classificados como continuação da continuação ao concluir gradativamente e sem surpresas a história, há um tensionamento pontual (087) no fluxo cada vez mais relaxado. No gráfico, a linha larga representa o fluxo temporal profundo correndo paralelo ao eixo horizontal e a fina, a modulação que o sobredetermina, resultante da influência do andamento e da extensão em termos de enunciados:

¹⁸¹ Faixa 23 do CD que acompanha a tese.

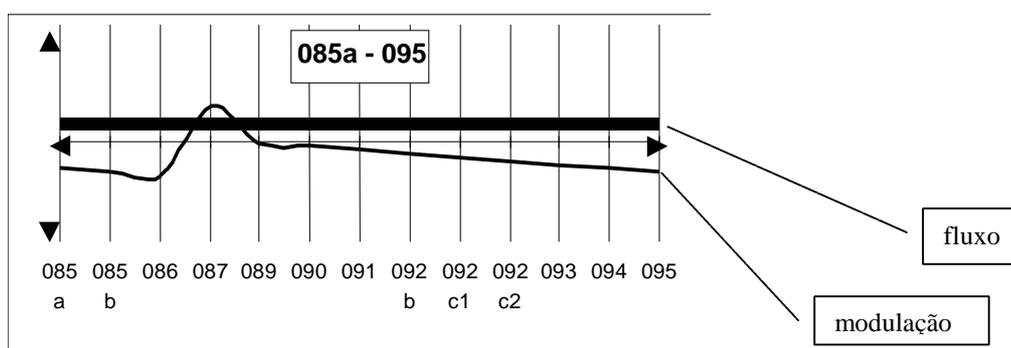


Figura 1

Esses gráficos serviram de referência para a análise na interface conteúdo/expressão, ou semiótica/fonoestilística.

5 3.6 Plano da Expressão

3.6.1 Taxa de Elocução (speech rate)

O texto foi dividido em frases (enunciados), das quais 193 foram passíveis de medida de taxa de elocução. A mediana da TE no texto é de 4,5 sílabas/s (a média é igual a 4,6 sílabas/s) e é a taxa de elocução que será tomada como referência para esse locutor nessa gravação. As TEs foram divididas em 5 grupos:

G1: velocidade normal $\Rightarrow 4 \leq TE \leq 4,9$ sil/s (37%)

G2: aceleração moderada $\Rightarrow 5 \leq TE \leq 5,9$ sil/s (22%)

G3: desaceleração moderada $\Rightarrow 3 \leq TE \leq 3,9$ sil/s (19%)

G4: desaceleração drástica $\Rightarrow 1 \leq TE \leq 2,9$ sil/s (8%)

15 G5: aceleração drástica $\Rightarrow 6 \leq TE \leq 9,1$ sil/s (7% $TE < 7$ sil/s e 7% $TE > 7$ sil/s, somando 14%)

Na tabela abaixo podemos observar a relação entre a taxa de elocução e o número de sílabas por frase:

grupo	TE média	média de sílabas/frase
G4	2,2 sil/s	10
G3	3,6 sil/s	18
G1	4,4 sil/s	25
G2	5,4 sil/s	16
G5	7,0 sil/s	9

Pode-se observar nessa tabela que a redução do número de sílabas é proporcional à intensidade da aceleração ou desaceleração da taxa de elocução: os menores números de sílabas por frase correspondem à desaceleração drástica (G4) e à aceleração drástica (G5). Assim, pode-se concluir que frases mais descritivas seguem melhor o padrão no que concerne à TE do que frases de efeito.

3.6.2 O tap

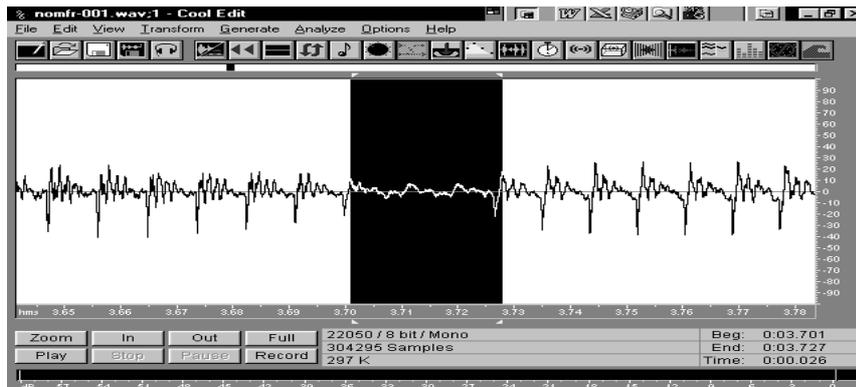
O [r], ou tap{ XE "tap" }, é um segmento de curta duração, resultado de um único batimento da ponta da língua na região alveolar, ou da intenção desse resultado, sem o batimento efetivo, o que nesse caso corresponde a um som, o aproximante, que não é distintivo em português. Nesse locutor é maciça a ocorrência de aproximantes no lugar do tap efetivo.

O recorte do texto, centrando a análise na história propriamente dita, ou seja, nos 135 enunciados iniciais, resultou numa redução do número de taps, que apesar disso ainda é bastante alto: para fins de análise do segmento foram medidos 370 taps, dos quais 346 pertencem aos 135 enunciados iniciais analisados.

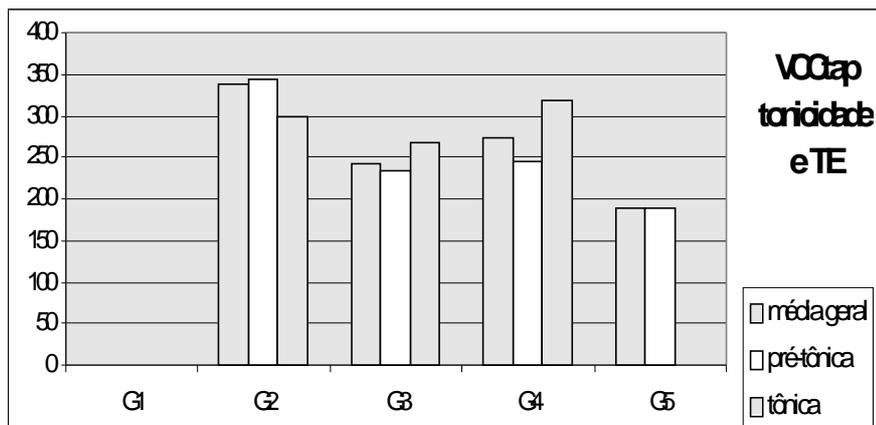
Esse segmento apoia-se sempre em vogais, geralmente sonoras, mas às vezes surdas, mesmo nos casos em que sucede ou precede uma consoante. Nesse caso há uma vogal reduzida (tanto na configuração formântica quanto na duração) entre a consoante e o tap. A medida do tap seguiu os seguintes padrões:

- a) *vogal-tap-vogal*: inicia-se no pico positivo do último período regular da onda da vogal precedente, com configuração formântica clara, e termina no pico positivo

do primeiro período regular da onda da vogal sucessora, com configuração formântica clara (ex. /cara/).



- 5 b) *consoante-tap-vogal*: inicia-se no pico positivo do primeiro período regular da onda da vogal reduzida antes do batimento ou intenção de batimento, com configuração formântica clara, e termina no primeiro pico positivo do primeiro período regular da onda da vogal reduzida depois do batimento ou intenção de batimento, com configuração formântica clara. A seqüência *vogal-tap-consoante* segue as mesmas características, em direção contrária (ex. prato).



10

Os parâmetros para a análise do plano da expressão foram cinco:

1. Duração do tap
2. Tipo de segmento que precede e que sucede o tap
3. Posição silábica
4. Taxa de elocução
5. Posição da palavra na frase

15

A taxa de elocução foi avaliada no tópico de mesmo título.

... 1 **Duração do tap**

O tap tem, nesse texto, uma DI = 36 ms com DP = 12,5 ms e um coeficiente de variação de 0,34. 50% dos taps medidos têm duração menor que 33,5 ms, com grande concentração na duração de 30 ms. Portanto, a probabilidade de o tap durar entre 30 e 35 ms é maior do que conseguir valores mais altos.

... 2 **Tipo de segmento vizinho**

Os segmentos foram classificados segundo as classes, desprezando-se a qualidade da sonoridade (surda/sonora). Assim foram encontrados os tipos:

- 10 • vogais
- oclusivas
- fricativas
- nasais

O silêncio também foi considerado.

15 • **vogais**

⇒ tap precedido por vogal tende a diminuir (DI = 33, média)

⇒ tap sucedido por vogal tende a permanecer em torno da média (DI = 36, média)

⇒ tap precedido e sucedido por vogal tende a diminuir (DI = 32, média)

• **fricativas**

20 ⇒ tap precedido por fricativa tende a permanecer em torno da média (DI = 37, média)

⇒ tap sucedido por fricativa tende a diminuir (DI = 30, mediana)

• **oclusivas**

⇒ tap precedido por oclusiva tende a aumentar sua duração (DI = 40, média)

25 ⇒ tap sucedido por oclusiva tende a aumentar (DI = 47, média)

... 3 **Posição silábica**

O tap foi analisado em relação ao acento frasal e outras posições. O acento lexical só foi considerado se estava efetivamente marcado na frase por pitch e amplitude. A unidade silábica adotada foi a unidade VC, por isso somente o tap que sucedeu a vogal tônica foi considerado tônico. O tap que sucede uma consoante que, por sua vez, sucede uma vogal tônica, foi incluído na sílaba acentuada.

Segundo esses parâmetros, no entanto, a posição silábica não teve influência significativa na duração do tap.

... 4 **TE**

Os cinco grupos de TE estudados mostraram uma relação direta entre a taxa de elocução e a duração média do tap:

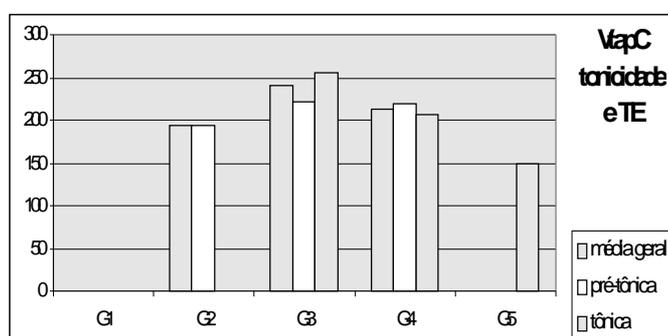


Figura 2

Assim, o padrão pode ser representado pela tabela seguinte:

TE	sílabas por frase	DI do tap
1-2,9 sil/s (G4)	10	47 ms
3-3,9 sil/s (G3)	18	39 ms
4-4,9 sil/s (G1)	25	34 ms
5-5,9 sil/s (G2)	16	33 ms
6-9,1 sil/s (G5)	9	29 ms

15

... 5 **Posição da palavra na frase**

As palavras nas quais se encontram os taps medidos foram classificadas segundo sua posição na frase e o resultado foi o seguinte:

- palavra no início da frase: a duração tende a diminuir em relação à média (DI = 32 e DP = 11).
- palavra no meio da frase: a duração tende a permanecer em torno da média (DI = 36 e DP = 12).
- palavra no final da frase: a duração do tap relativa à média tende a aumentar (DI = 40 e DP = 13).

... 6 **Parâmetros**

A segunda etapa do trabalho foi verificar quais as variações de duração não podiam ser explicadas pelos parâmetros fonético/fonológicos escolhidos. Identificados, estes taps foram confrontados com os gráficos de tensividade a fim de verificar qual a possível relação entre a modulação da temporalidade profunda e a variação de duração do tap.

O coeficiente intrínseco foi definido em função da média e do desvio padrão, exceto quanto o coeficiente de variação foi maior do que 0,35, caso em que a mediana foi usada no lugar da média. Nos casos nos quais o padrão era de que na presença de um determinado fator a duração aumentava, a medida não seguiria o padrão caso fosse menor do que o valor da média somado ao desvio padrão. Se o padrão fosse a diminuição, o procedimento seria o oposto. No caso do padrão ser a permanência em torno da média, a faixa normalidade foi definida pelos limites inferior e superior de um desvio padrão. Esse critério de padrão foi utilizado em todos os parâmetros.

3.7 **Resultados**

A análise dos resultados, como já foi comentado, ateu-se à parte da narração que foca a história propriamente dita, incluindo uma discussão sobre a própria história, ou seja, 135 enunciados de 000 a 115. Os resultados abaixo dizem respeito a essa parte da narração, o que se justifica pois o restante do texto é uma série de brincadeiras verbais propostas pelo narrador as quais não fazem parte da história mesma.

3.7.1 **Segmento**

A primeira análise realizada buscou relacionar os taps cujas variações de duração não eram explicadas total ou parcialmente pelos elementos analisados. Foi, portanto, uma análise centrada no segmento.

Sob essa perspectiva, o desvio na variação da duração do tap foi encontrada:

- 5
1. em 39% dos enunciados se o fator analisado foi a posição da palavra na frase (sintaxe);
 2. em 43% dos enunciados se o fator analisado foram os segmentos vizinhos;
 3. em 37% dos enunciados se o fator analisado foi a taxa de elocução;
 4. em 13% dos enunciados se todos esses fatores foram considerados conjuntamente.

A desaceleração foi um fator de desestabilização da duração do tap: sob todos os pontos de vista estudados, a falta de explicação para a variação da duração esteve relacionada a enunciados *desacelerados* no plano do conteúdo:

elemento que contradiz a variação (porcentagem do total):	Número e porcentagem relativa de enunciados ACELERADOS	Número e porcentagem relativa de enunciados DESACELERADOS
posição da palavra na frase (sintaxe)	13 (25%)	39 (75%)
segmentos vizinhos	11 (19%)	47 (81%)
taxa de elocução	8 (16%)	42 (84%)
todos (variação sem explicação)	2 (12%)	15 (18%)

10

Também o fluxo demonstra ter uma relação com a instabilidade da duração do tap, pois a falta de explicação para a variação da duração do tap, em grande parte dos casos, ocorreu em seqüências de enunciados marcados pela *continuação da continuação*:

elemento que contradiz a variação (porcentagem do total):	Número e porcentagem relativa: CONTINUAÇÃO DA PARADA	Número e porcentagem relativa: PARADA DA CONTINUAÇÃO	Número e porcentagem relativa: PARADA DA PARADA	Número e porcentagem relativa: CONTINUAÇÃO DA CONTINUAÇÃO
posição da palavra na frase (sintaxe)	8 (15%)	8 (15%)	6 (11%)	30 (59%)
segmentos vizinhos	7 (12%)	9 (16%)	7 (12%)	35 (60%)
taxa de elocução	6 (12%)	9 (18%)	3 (6%)	32 (64%)
todos (variação sem explicação)	3 (18%)	1 (6%)	1 (6%)	12 (70%)

Esses resultados indicam que a busca de estabilidade no plano do conteúdo leva a uma desestabilização do elemento consonantal estudado no plano da expressão. Um próximo passo, que foge aos limites desse trabalho, seria o estudo do tipo de instabilidade que a desaceleração e a continuação conferem ao tap.

5 3.7.2 Prosódia

Uma análise paralela ao estudo do tap foi a análise da relação entre a taxa de elocução e a linha de tensividade profunda ou modulação, que apresentou alta correlação.

Observou-se que a TE se modifica proporcionalmente à variação de tensão profunda, exceto em dois momentos:

- 10 • seqüências de continuação da parada, altamente tensas, em que a TE sofre variações contraditórias;
- grandes seqüências de desaceleração, acompanhadas de grande variação da TE.

15 A TE parece ser influenciada primeiramente pela modulação tensiva e, em segundo plano, pelo fluxo temporal profundo, o que pode ser visto facilmente na seqüência 004-009:

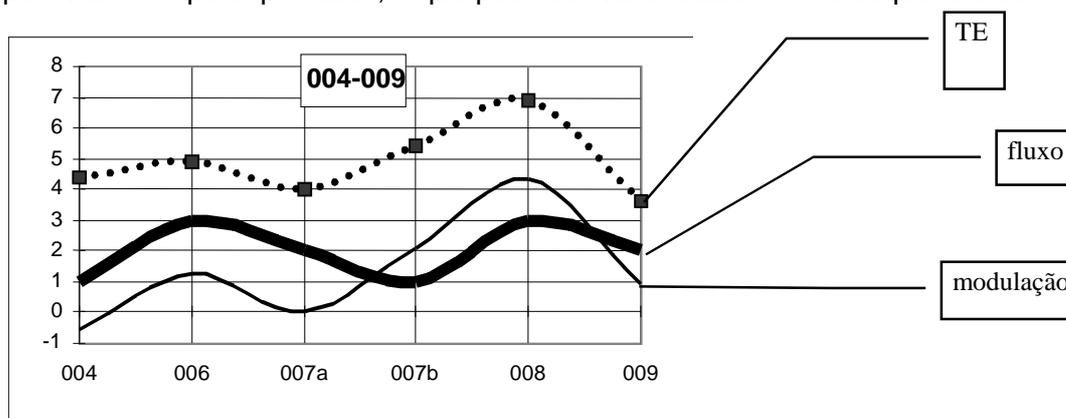
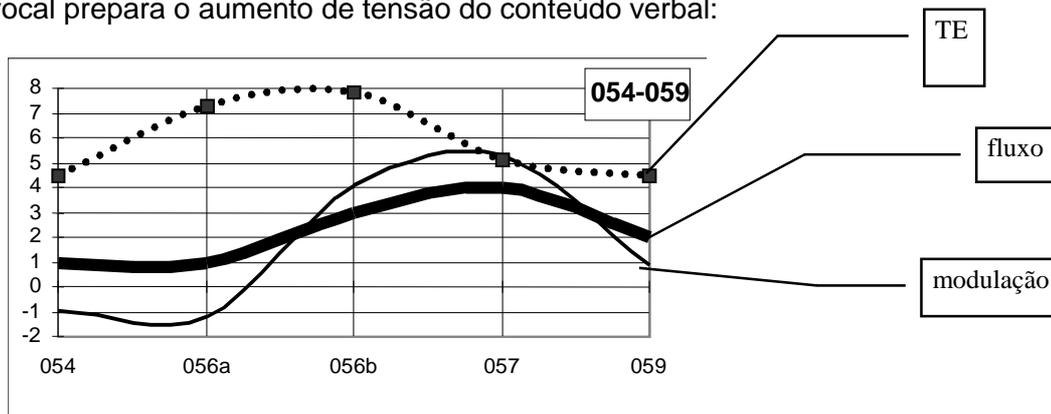


Figura 3

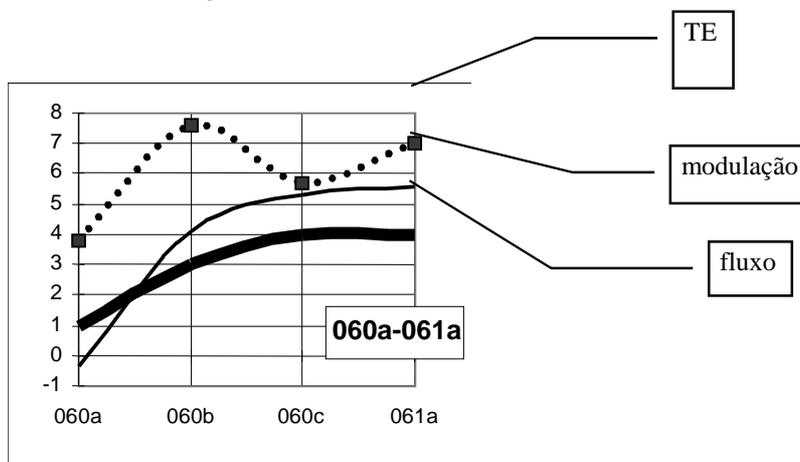
De 004 a 007a as três linhas (pontilhada = TE, larga = fluxo e fina = modulação tensiva) fazem um movimento semelhante, mas enquanto a linha larga (fluxo) repete o movimento anterior de 007b a 009, a linha com pontilhada (TE) acompanha a linha da modulação, com um aumento da TE quase paralelo à variação da modulação.

Na maior parte do texto, a relação ocorre como no trecho acima, mas algumas vezes há uma antecipação da variação da TE em relação à modulação profunda do verbal, ou seja, o ritmo vocal prepara o aumento de tensão do conteúdo verbal:



5 *Figura 4*

Um bom exemplo da instabilidade criada pelo excesso de tensão da continuação da parada é o trecho seguinte a esse, 060a a 061a, marcada pela diminuição da TE no ponto 060c:



10 *Figura 5*

As seqüências longas de desaceleração são marcadas por mudanças na TE, como esta, que abrange 21 enunciados:

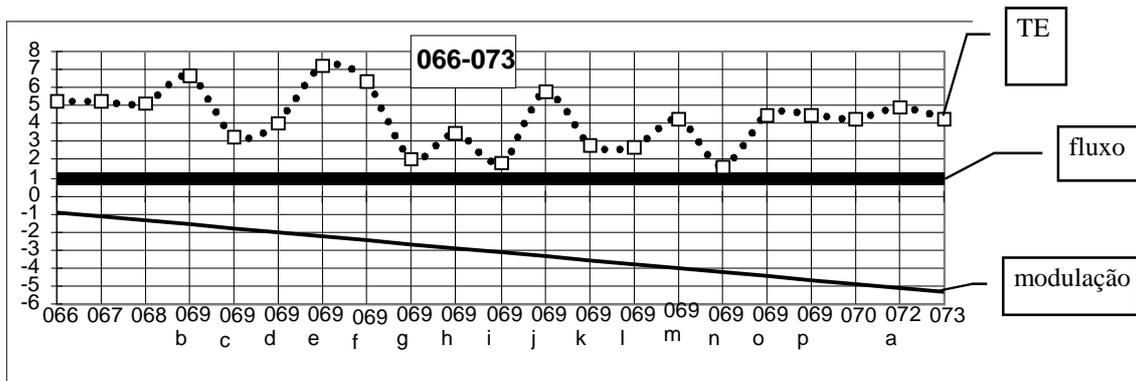


Figura 6

5 Nota-se que não há variação do fluxo (linha vermelha), somente uma intensificação da modulação (linha inferior) tendendo ao relaxamento, enquanto a TE (linha superior) varia de 1,8 sílaba/s em 069i a 7,2 sílabas/s em 069e e tende a seguir o padrão esperado só após 069o, permanecendo entre 4 e 5 sílabas por segundo. A alternância na linha da TE deve-se a dois fatores prosódicos: a facilitação da produção e a quebra da monotonia. Embora ocorra essa
10 alternância, pode-se observar que a linha geral da TE é descendente como a linha da modulação temporal.

Outra observação interessante é a relação entre os pontos críticos modulação/TE, ou seja, pontos em que essas linhas se movimentam em direção oposta, na maioria das vezes um aumento de tensão e uma diminuição da TE. Esses pontos foram encontrados em frases de
15 cinco tipos:

- mudança de direção no plano do conteúdo:
 - **015** - *E este é o primeiro “mas” da história...*
 - **043** - *Mas... e este é o terceiro e derradeiro “mas” da história...*
 - **034** - *Acontece que somente um bicho, unzinho em toda a floresta da Brejaúva sabia o tal nome da tal fruta.*
 - **079a** - *Vamos refrescar a memória?*
 - **087** - *Seis meses depois, chegando debaixo da árvore misteriosa, reuniu a bicharada bichareda, assim como estamos reunidos aqui, e rasgou o verbo.*

20

- **098a** - *O nome da fruta.*
- enunciados que expressam a opinião do enunciador, dirigindo-se ao enunciatário:
 - **049** - *Vejam bem, logo quem...*
 - 5 • **063** - *Agora vejam vocês se isto é jeito de responder...*
 - **079c** - *Vejam bem, logo quem...*
 - **105d** - *Querem uma prova?*
- enunciados explicativos:
 - **090** - *O nome da fruta é Frutapé... pretupá.. .pratapó... papopé.*
 - 10 • **103** - *Isso faz a gente pescar a primeira conclusão da história: as histórias não têm conclusão.*
 - **106a** - *Quem ensinou o nome da fruta para a raposa?*
 - **115** - *As histórias, queridos ouvintes, não têm pé nem cabeça, ou seja, a gente põe a cabeça e o pé onde quiser!*
 - 15 • enunciados com função exclusiva de retardar o fornecimento de alguma informação:
 - **024** - *Se existe algum impedimento, falem agora ou calem-se por cinco segundos.*
 - **025** - *Una, tuna, tena, catena, rabo de pena!*
 - 20 • **036a** - *O nome desse bicho rima com mariposa.*
 - enunciados que expressam emoções diretamente:
 - desdém: **060c** - *Eu já falei, não falei?*
 - desdém: **061b** - *Se você não aprendeu, problema seu!*

25 Todos os enunciados encontrados em pontos críticos estão listados acima, somando 19 pontos críticos (somente 14% dos enunciados). Eles representam, portanto, momentos em que a taxa de elocução está refletindo elementos mais superficiais do que a modulação da temporalidade profunda.

3.8 *Fecho*

Há uma relação inequívoca entre temporalidade profunda (conteúdo) e duração do [r] e taxa de elocução (expressão). A modulação aspectual{ XE "modulação aspectual" }, que diz respeito aos conceitos de aceleração e desaceleração no nível profundo, bem como a extensão
5 dessa modulação mesma em virtude do tipo de texto (extenso diretamente proporcional ao intenso), afetam a tensão do fluxo temporal no qual a continuação da continuação se iguala a relaxamento e continuação da parada se iguala a tensão, resultando na modulação da temporalidade profunda{ XE "modulação da temporalidade profunda" } que a voz expressa pela TE e por instabilidades no segmento consonantal estudado, o tap.

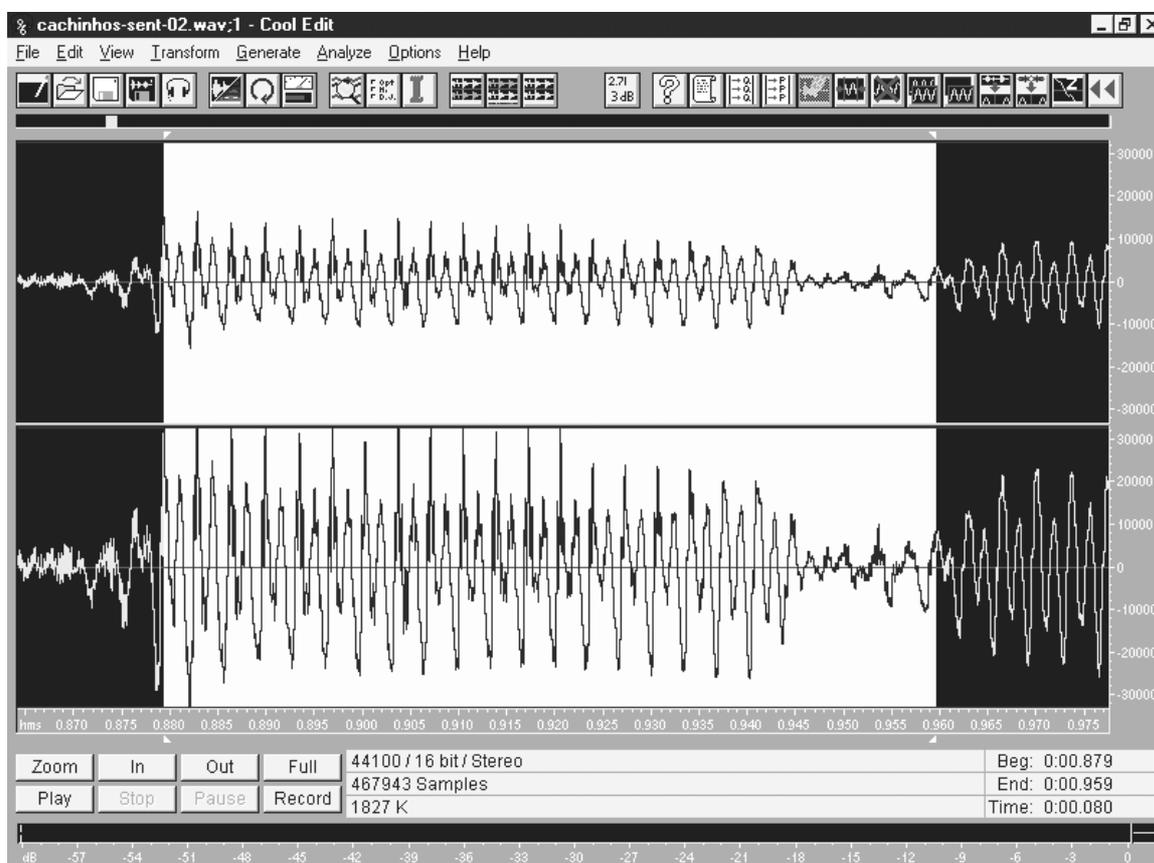
10 No entanto, ainda cabe perguntar-se: como um segmento tão curto como o tap pode carrear significâncias emotivas? Essa pergunta conduziu à verificação da influência da emoção da duração do tap, não mais como segmento mas como parte de um grupo medido de vogal a vogal, ou seja, o tap como GIPC.

4 Vogal a vogal

4.1 Critérios para a medida do tap

O tap será estudado dentro da unidade VC: essa unidade em /seria/ será delimitada /er/, em /aproxima/ será delimitada /apr/ e assim por diante. Dessa forma, estaremos abordando as duas temporalidades relativas à fala: a temporalidade silábica, com o estudo de unidades VC contendo tap, e a temporalidade prosódica, com o estudo da TE e do grupo acentual delimitado pelo *p-center*.

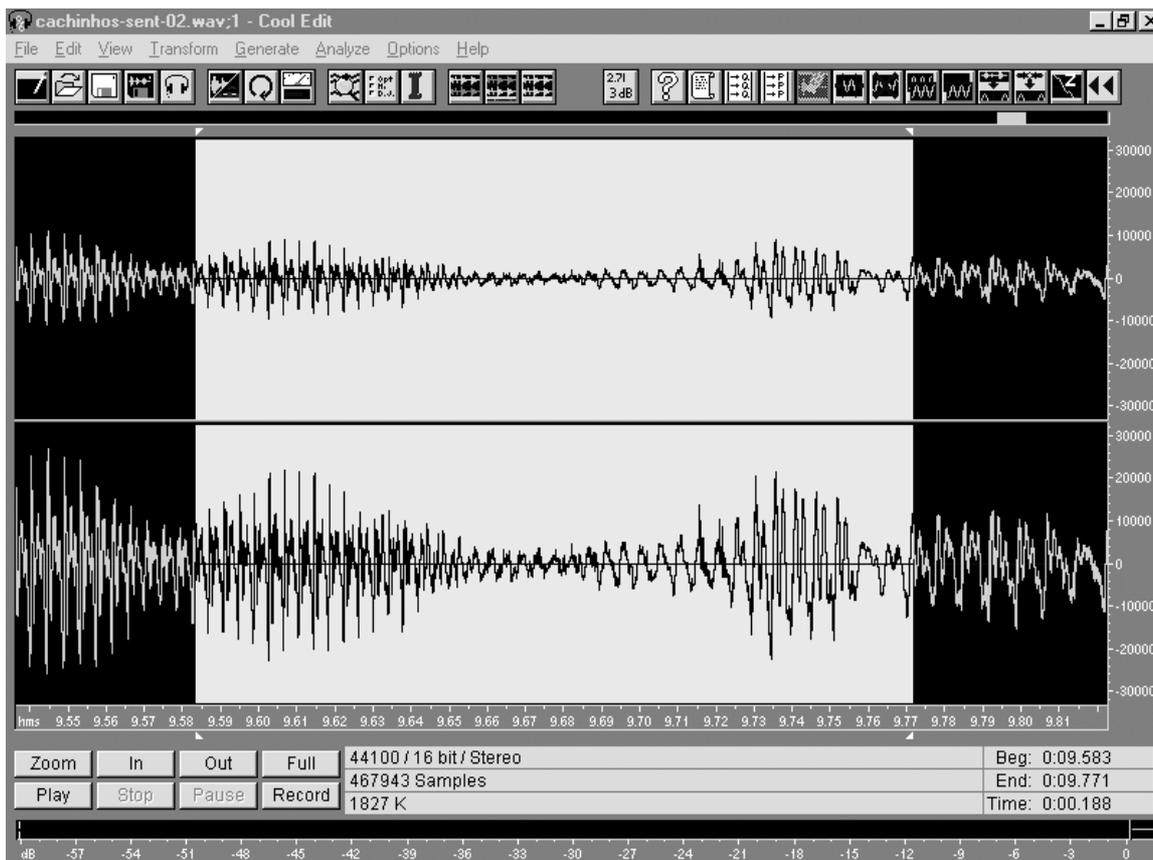
- VrV: inicia no cume da primeira onda completa da vogal inicial e termina na primeira onda completa da vogal final:



10

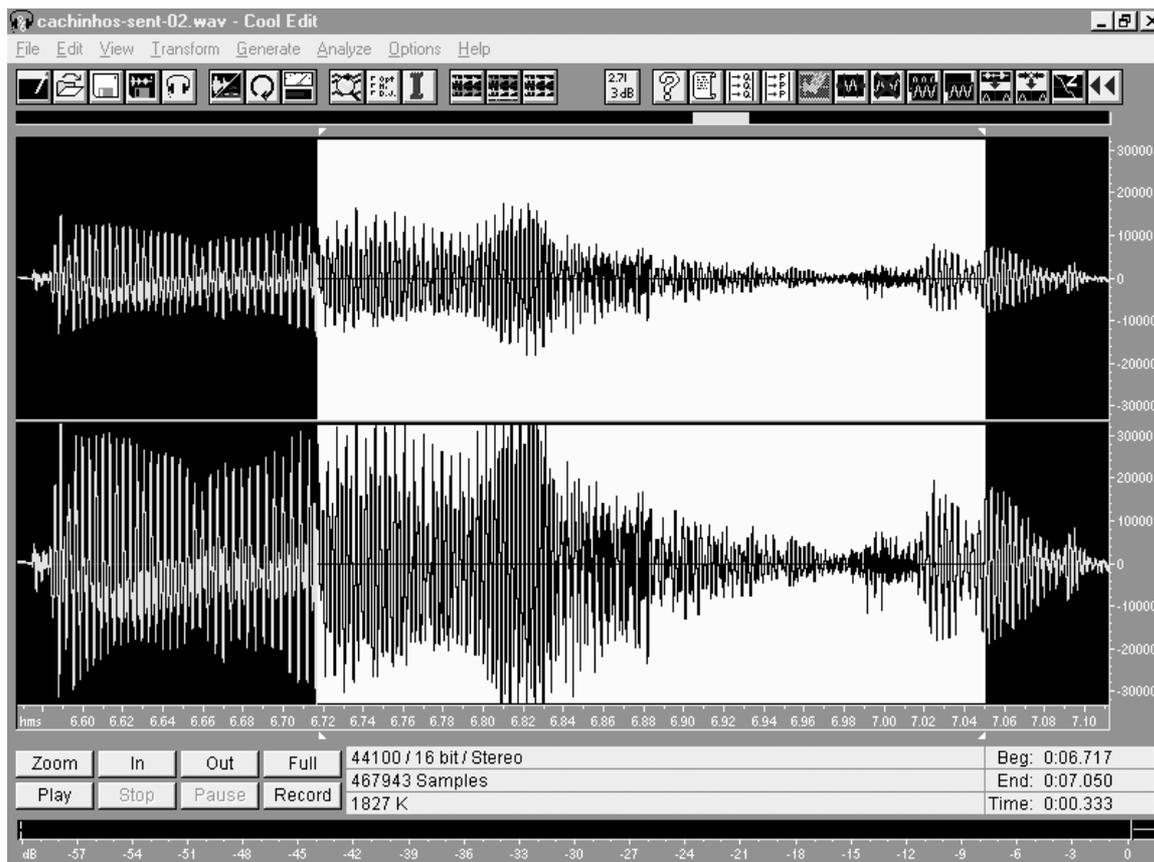
(trecho2 [εr])

- VC_rV: inicia no cume da primeira onda completa da vogal inicial e termina na primeira onda completa da vogal final:



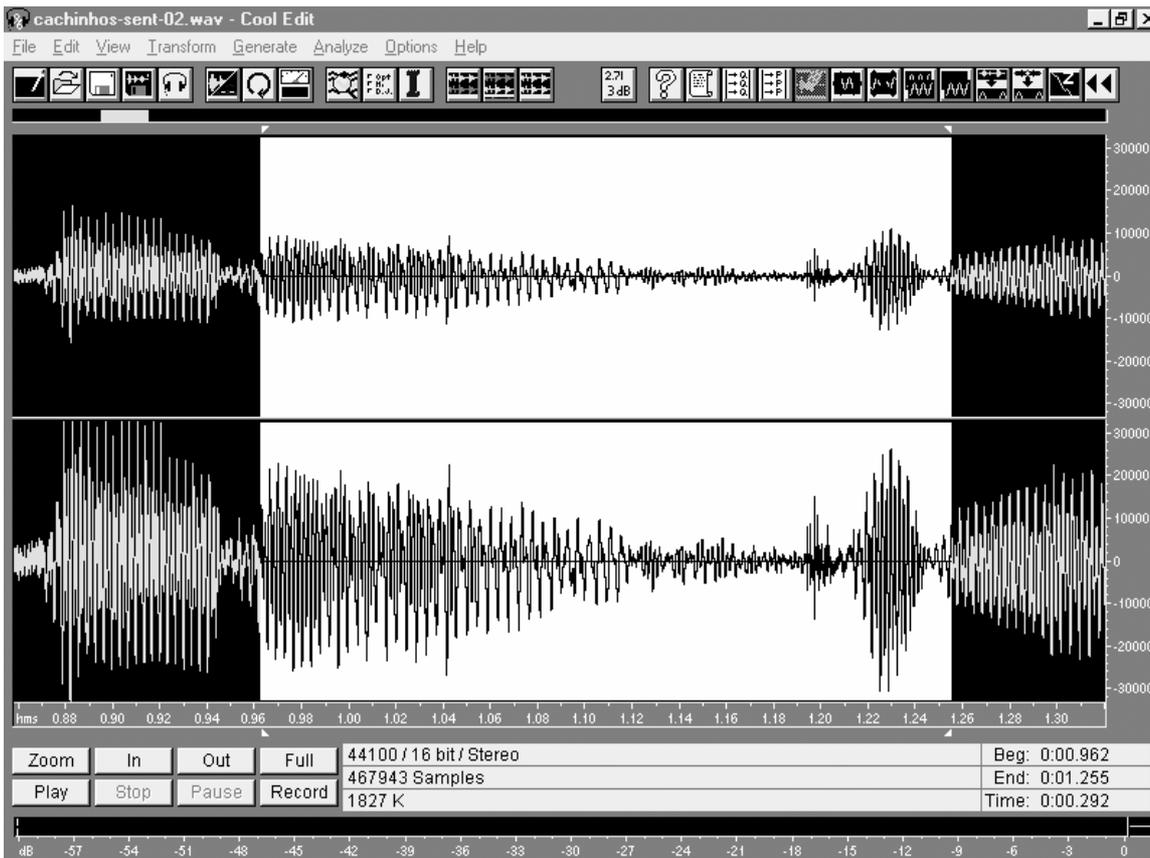
(trecho 2 [agr])

- Caso haja aglomeração de vogais, o início da sílaba coincidirá com o cume da primeira onda completa da vogal tônica: /O outro.../



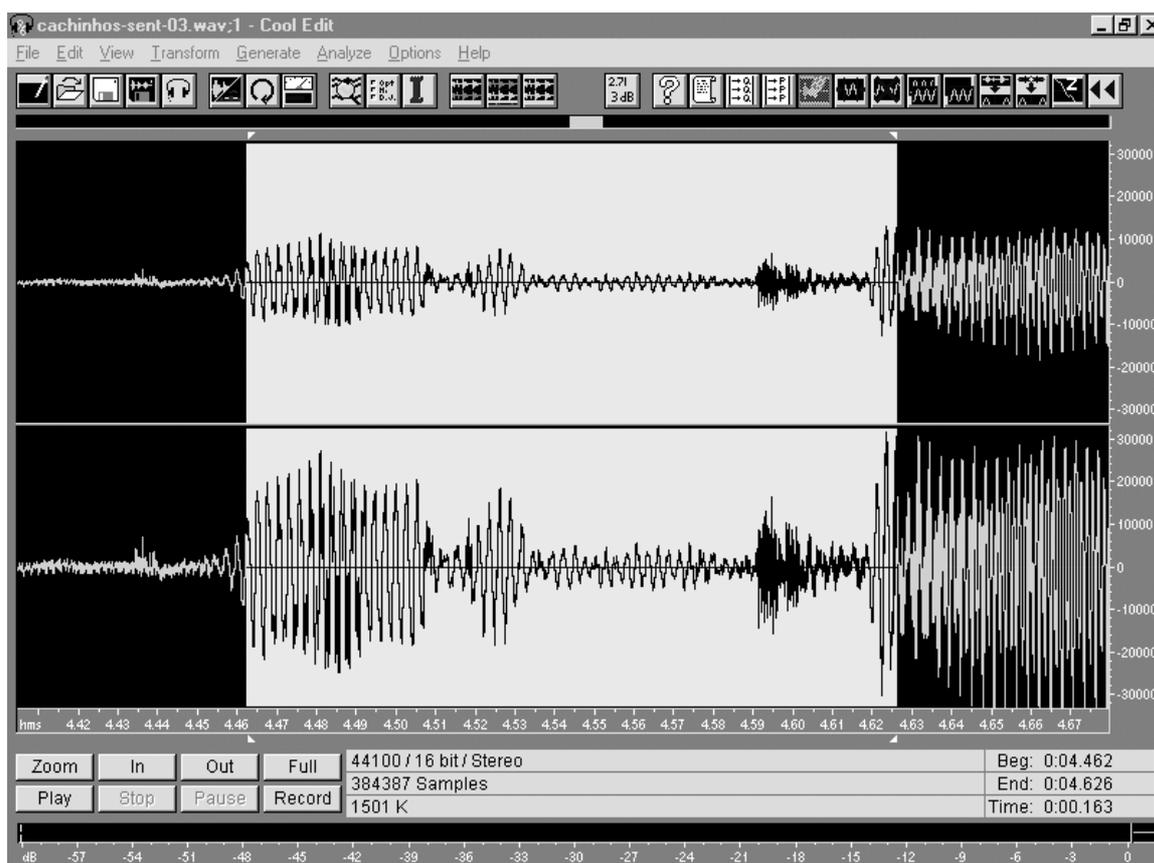
(trecho 2 [outr])

- Da mesma maneira, aglomerações de consoantes iniciarão no cume da onda da primeira vogal anterior ao tap e terminarão no cume da primeira onda completa da vogal que segue o tap: /eram três.../



(trecho 2: [ãmtr])

- Se o tap precede consoante: VrCV, as vogais continuam delimitando o segmento: /porque.../



(trecho 3: [urk])

5

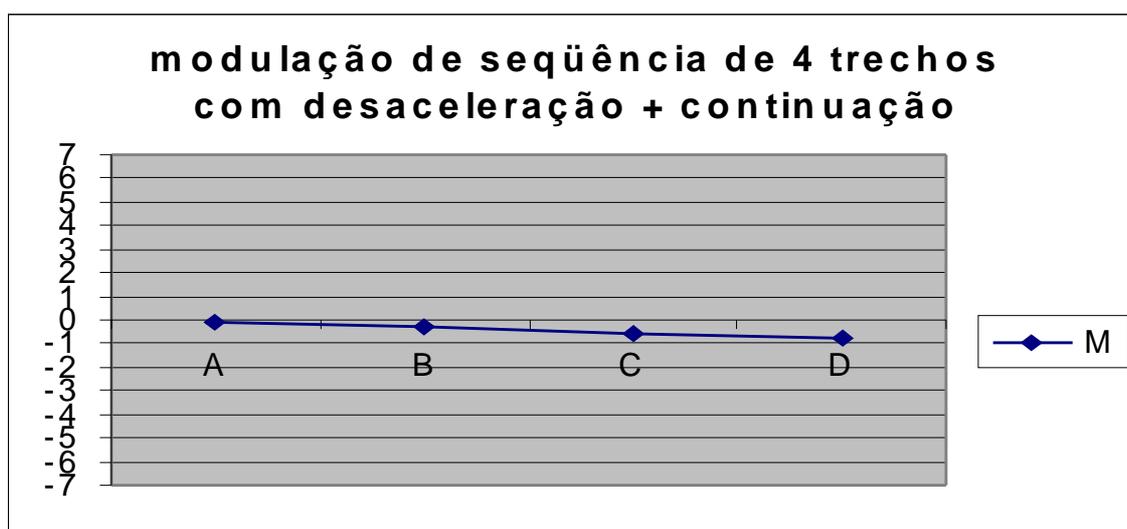
COMENTÁRIO: Observações sobre a locução de *Cachinhos*:

- toda transição entre /m/ e vogal, e algumas entre /n/ e vogal, contém uma pequena explosão.
- Todo início de frase prosódica iniciada por [ε] contém uma aspiração inicial (um chiado).

4.2 *Análise das variações padrão das durações em Cachinhos de Ouro*

4.2.1 Duração da TE em relação ao número de sílabas:

A taxa de elocução média na locutora de *Cachinhos de Ouro* permanece em uma faixa



5 entre 5 e 6 sílabas por segundo desde que o trecho correspondente à medida tenha mais do que duas sílabas. O gráfico acima apresenta um valor mínimo (azul escuro) e um valor máximo (azul claro) obtidos com o Desvio Padrão e por isso considerados limites aos valores padrão de TE com relação ao número de sílabas. A TE média da locutora no texto é de 5,4 sílabas por segundo.

10 4.2.2 Duração do GIPC contendo tap conforme TE:

Tomando-se como referência o Desvio Padrão da TE (DP = 0,7), dividimos a lista de medidas da duração de GIPCs contendo tap em 5 agrupamentos calculados a partir da mediana das TEs (5,13 sil/s). No entanto, em todos os grupos o coeficiente de variação foi maior do que 0,43, e assim as médias de cada grupo não são bons parâmetros. Isso ocorreu porque os tamanhos dos grupos silábicos variam muito dentro de cada grupo. Optou-se, então, por separar em cada grupo os grupos silábicos para perceber a relação entre os tamanhos e tipos dos grupos e a TE. Assim foi possível trabalhar com coeficientes de variação sempre menores do que 0,38.

15

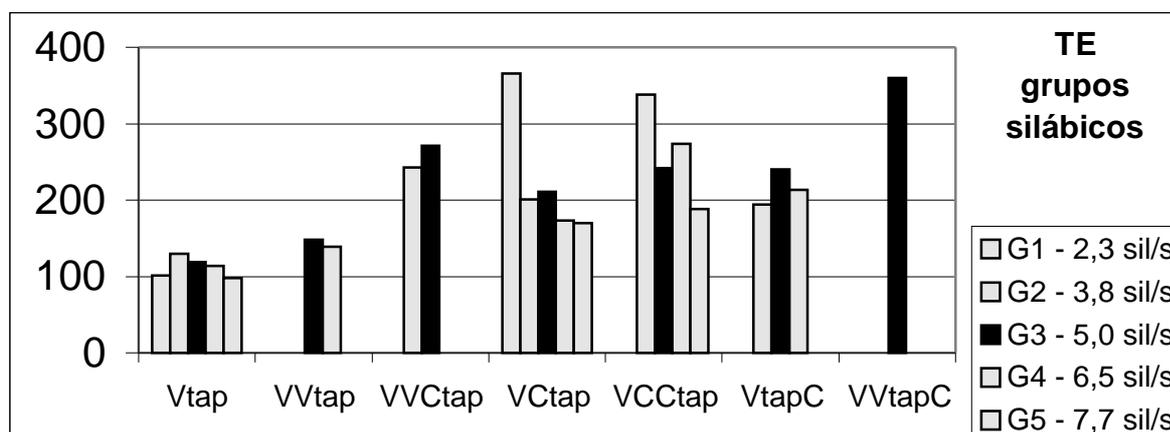
G1: até 2,9 sil/s

G2: entre 3,0 e 4,3 sil/s

G3: entre 4,4 e 5,8 sil/s

G4: entre 5,9 e 7,2 sil/s

5 **G5: acima de 7,3 sil/s**



As durações dos grupos naturalmente diminuem com o aumento da taxa de elocução, mas é possível perceber nessa locutora uma instabilidade no que diz respeito ao G1, com TE \leq 2,9 sil/s: no grupo Vtap as durações são ligeiramente menores do que nos grupos com taxa de elocução maior (G2, G3 e G4) e no VCtap as durações são muito maiores, não havendo consistência em relação aos outros resultados.

10 O G2 é mais estável, encontrando lugar apropriado numa linha geral descendente de durações relativas aos grupos. Isso não ocorre no grupo VtapC, numa sugestão de que o tap no meio do segmento influencia o segmento consonantal seguinte aumentando-o, o que é mais acentuado em TEs mais altas.

15 Os grupos com maior número de elementos (4: VVCtap e VCCtap) possuem maior duração e são mais instáveis quanto à relação inversa com a TE. O VCCtap mantém uma linha descendente caso se exclua os valores do G4 (TE \cong 6,5 sil/s), que são sempre mais altos do que o esperado. O VVCtap faz uma relação direta entre duração e TE, invertendo a

20 expectativa.

O **Vtap**, com 172 ocorrências no total, teve duração média de 117 ms (CV = 0,35), tendo um padrão entre 78 e 156 ms e a mediana com 106 ms. As ocorrências em cada grupo tiveram os padrões descritos na tabela abaixo:

Vtap	G1	G2	G3	G4	G5
média	101	130	119	114	98
mediana	101	125	109	98	99
DP	20	50	40	40	24
CV	0.20	0.38	0.34	0.35	0.25
moda	n/a	-	75	54	113
padrão (ms)	81-121	80-180	79-159	74-154	74-122

5 Os grupos 3 e 4 de TE (uma faixa entre 4,4 e 7,2 sil/s) são aqueles cujos valores mais se aproximam dos valores encontrados para o total de ocorrências.

O **VVtap**, com 17 ocorrências no total, teve duração média ligeiramente maior do que o **Vtap**, de 142 ms (CV = 0,33), com um padrão entre 94 e 190 ms e a mediana com 139 ms. O grupo somente apareceu com taxas de elocução dos grupos 3 e 4, com valores muito semelhantes aos valores do total de ocorrências e apresentando relação indireta com a TE:

VVtap	G1	G2	G3	G4	G5
média	-	-	148	139	-
mediana	-	-	144	139	-
DP	-	-	51	47	-
CV	-	-	0.34	0.33	-
moda	-	-	-	-	-
padrão (ms)	-	-	97-199	92-186	-

10 O grupo **VCtap**, também com 17 ocorrências, tem uma duração média sensivelmente maior do que os grupos anteriores (257 ms) e é mais estável (CV = 0,24), com padrão esperado entre 195 e 319 ms e mediana de 246 ms. Apareceu somente em frases com TE dos grupos 2 e 3 (entre 3,0 e 5,8 sil/s), cujos valores giram em torno dos valores citados para o total das ocorrências:

VCtap	G1	G2	G3	G4	G5
média	-	243	271	-	-
mediana	-	245	262	-	-
DP	-	56	62	-	-
CV	-	0.23	0.23	-	-
moda	-	-	-	-	-
padrão (ms)	-	187-299	209-333	-	-

15 O grupo **VCTap**, com 41 ocorrências e duração média de 204 ms (CV = 0,34), apresenta padrão entre 135 e 273 ms e mediana de 190 ms. Aparece em todos os grupos de TE e, exceto pelo G2, diminui conforme a TE aumenta. O grupo 3 é aquele cujos valores estão mais próximos aos do total de ocorrências:

VCtap	G1	G2	G3	G4	G5
média	366	201	211	173	170
mediana	366	194	199	178	169
DP	161	39	68	29	26
CV	0.44	0.19	0.32	0.16	0.15
moda	-	-	-	178	-
padrão (ms)	309-422	162-240	143-279	144-202	144-196

O grupo **VCctap** foi medido 37 vezes: sua duração média foi de 261 ms, um pouco maior do que o outro grupo com 4 elementos (VVctap) e igualmente estável (CV = 0,24). O padrão ficou entre 197 e 325 ms e a mediana com 261, todos os três valores ligeiramente mais altos do que o grupo citado, com duas vogais e uma consoante além do tap. Os valores do total de ocorrências estão próximos dos valores encontrados para o G4, com TE entre 5,9 e 7,2 sil/s:

VCctap	G1	G2	G3	G4	G5
média	-	338	242	274	188
mediana	-	324	228	274	188
DP	-	66	42	59	72
CV	-	0.19	0.17	0.21	0.38
moda	-	-	292	-	-
padrão (ms)	-	272-404	200-284	215-333	116-260

O **VtapC** foi medido 17 vezes e teve duração média de 217 ms (CV = 0,21). A mediana é de 218 ms e o padrão está entre 170 e 264 ms. No entanto, ao observar o padrão obtido em cada grupo de TE, vemos que essa estabilidade é aparente e, ao menos com relação à TE, o grupo silábico **VtapC** não mantém uma relação regular:

VtapC	G1	G2	G3	G4	G5
média	-	194	240	213	-
mediana	-	198	246	211	-
DP	-	35	59	18	-
CV	-	0.18	0.24	0.09	-
moda	-	-	285	218	-
padrão (ms)	-	159-229	181-299	195-231	-

Além destes, foram observados outros dois grupos silábicos GIPC com poucas ocorrências:

VVtapC:

- ocorrências: 3
- duração média: 325 ms
- desvio padrão: 68
- coeficiente de variação: 0,20
- mediana: 328
- padrão: $257 \leq VVtapC \leq 393$

VtapCC:

- ocorrências: 2
- duração média: 208 ms
- desvio padrão: 28
- coeficiente de variação: 0,13
- mediana: 208
- padrão: $180 \leq VtapCC \leq 236$

4.2.3 Duração do GIPC em relação ao tipo de consoante contida em cada tipo de grupo:

Se considerarmos como padrão os valores do GIPC baseado na TE, podemos analisar as ocorrências dos tipos de consoantes conforme descrito abaixo:

VCctap	referência total	fricativa + oclusiva	nasal + oclusiva
ocorrências	37	17	19
média	262	262	251
DP	64	44	65
CV	0,24	0,17	0,26
mediana	261	267	260
padrão (ms)	198-326	218-306	186-316

5 A presença da nasal diminuiu levemente a duração média do GIPC, enquanto os grupos com fricativas mantiveram o padrão de referência total.

VCtap	referência total	fricativa	oclusiva
ocorrências	41	3	38
média	204	309	196
DP	69	147	55
CV	0,33	0,47	0,28
mediana	190	229	186
padrão (ms)	135-273	162-456	141-251

10 Percebe-se que a duração média do GIPC contendo tap aumenta consideravelmente em caso de VCtap contendo fricativa. No entanto, a mediana do grupo, melhor referência do que a média nesse caso, está mais próxima do valor de referência total, embora continue aumentada. No caso da oclusiva, os valores permanecem semelhantes, e pouco dependem do caráter de sonoridade da consoante oclusiva, surda ou sonora:

VCtap	oclusiva	sonora	surda
ocorrências	38	12	26
média	196	201	193
DP	55	62	52
CV	0,28	0,31	0,27
mediana	186	191	178
padrão (ms)	141-251	139-263	141-245

Nos casos em que o grupo VCtap com oclusiva teve uma vogal acrescentada no início, a duração do grupo aumentou sensivelmente (257 ms, CV = 0,24), com padrão entre 195 e 319 ms.

Observemos agora os grupos em que o tap aparece no meio:

VtapC	referência total	fricativa	nasal	oclusiva
ocorrências	17	8	2	6
média	217	227	222	197
DP	47	37	6	65
CV	0,22	0,16	0,03	0,33
mediana	218	216	222	178
padrão	170-264	190-264	216-228	132-262

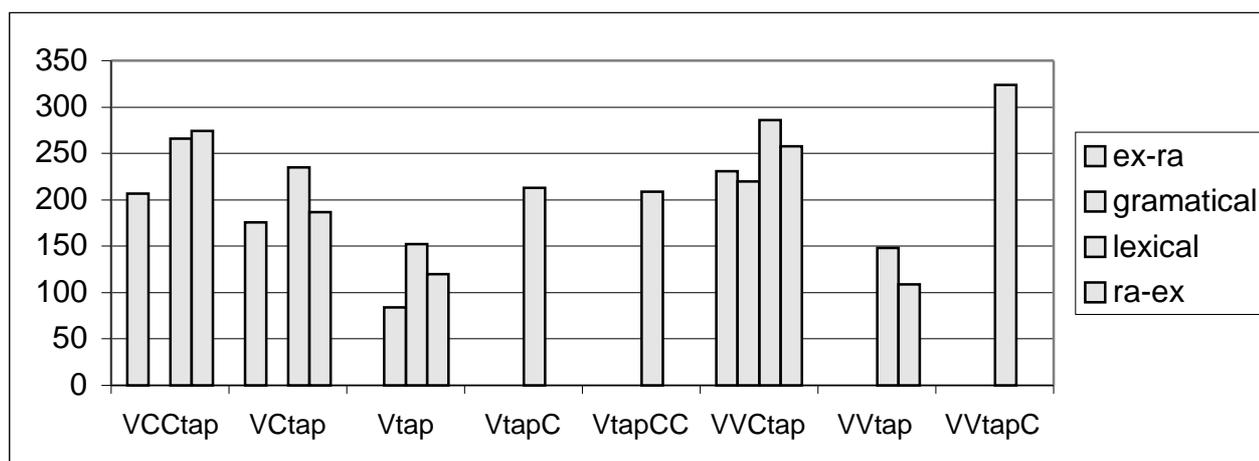
A presença de fricativas e nasais implicou em um leve aumento na duração dos grupos, enquanto a presença de oclusivas determinou sua diminuição.

5 Nos casos em que ocorreram duas consoantes após o tap ([tʃ]), a duração do grupo foi um pouco menor (média = 208, padrão = 180 a 236).

Já no caso em que ao grupo foi acrescentada uma vogal (**VVtapC**) e a consoante era uma fricativa, o aumento foi significativo, a média do grupo passando a 325 ms (CV = 0,21) e o padrão ficando entre 257 e 393 ms.

4.2.4 Duração do GIPC em relação ao tipo de palavra:

10 Os GIPCs em palavras gramaticais tendem a ser de menor duração do que os que aparecem em palavras lexicais.



15 No gráfico acima, [ex-ra] corresponde a GIPC em transição de palavra lexical para gramatical, enquanto [ra-ex] é o contrário, GIPC em transição de palavra gramatical para lexical. Observando-se esses dados, percebe-se que os GIPCs iniciados em palavra lexical e terminados em gramaticais tiveram sua duração diminuída em relação àqueles iniciados em palavras gramaticais e terminados em palavras lexicais. Apesar de a vogal estar no início do

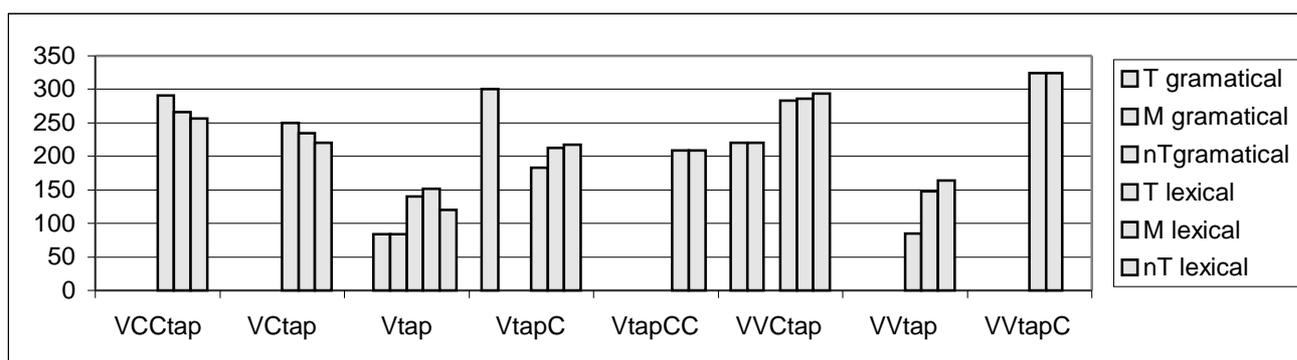
grupo e, portanto, pertencer à primeira palavra, esses dados indicam que há uma relação entre a duração do GIPC e o segundo tipo de palavras nos casos em que se trata de transição entre tipos diferentes de palavras.

O gráfico abaixo relaciona a duração média de GIPCs em transições entre palavras de mesmo tipo e a duração média de GIPCs pertencentes a uma única palavra:

T gramatical/lexical = duração média do GIPC em transição entre duas palavras gramaticais ou lexicais.

M gramatical/lexical = duração média do GIPC em transição ou não, mas único tipo de palavra.

nT gramatical/lexical = duração média do GIPC dentro de uma única palavra gramatical ou lexical.

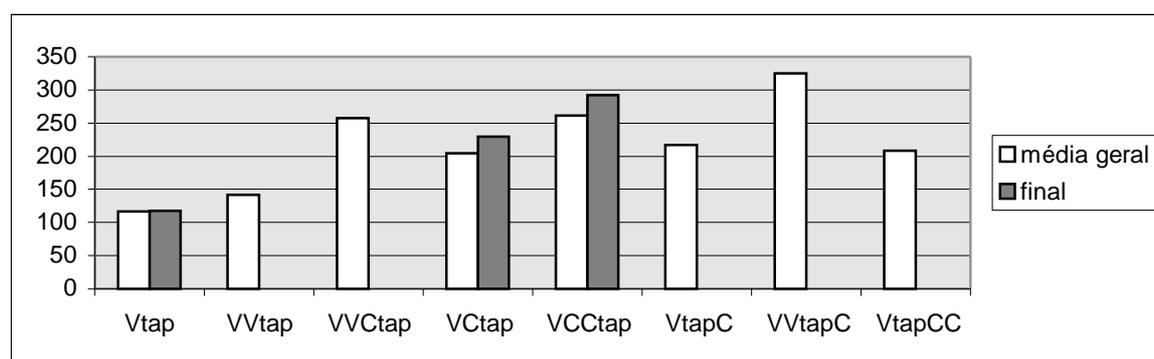


1. LEXICAIS: O GIPC em Transição tende a ser maior que dentro de uma única palavra (nT) nos casos em que o tap é precedido de Consoante;
2. LEXICAIS: O GIPC em Transição tende a ser menor do que dentro de uma única palavra (nT) nos casos em que o tap é seguido de consoante
3. LEXICAIS: O GIPC sem consoantes além do tap é maior em Transição que em nT
4. LEXICAIS: Nos casos em que há duas vogais, o GIPC em Transição é menor do que em nT
5. GRAMATICAIS: a tendência em qualquer caso é a duração do GIPC manter-se na média.

4.2.5 Duração do GIPC em relação à posição na palavra:

5 As posições da sílaba na palavra foram *início*, se a vogal do GIPC estava na primeira sílaba, *final* se estava na última e *meio* caso se encontrava entre estas. Além disso, como já foi comentado, muitos GIPCs encontram-se em *transição* de palavra, geralmente a vogal no final de uma palavra e a(s) consoantes no início da *palavra seguinte* (em meio de frase).

Foram observadas os seguintes efeitos da posição da sílaba na palavra na duração do GIPC:

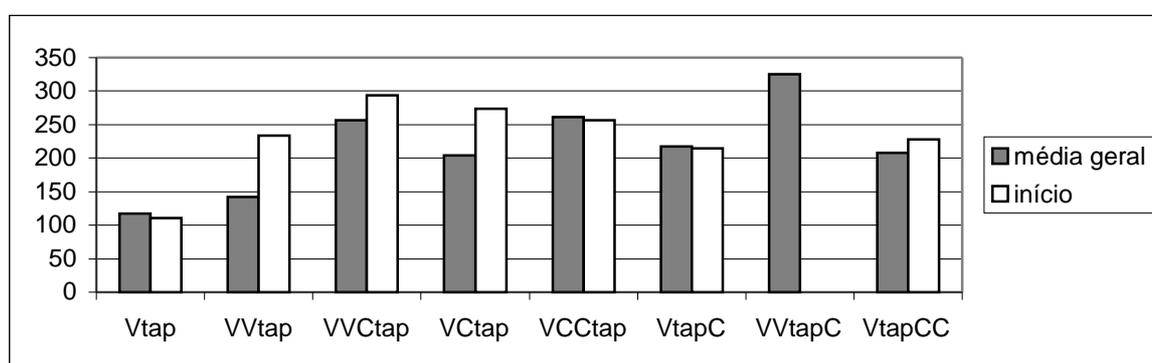


10 a) *final*:

Se aparece em *final* de palavra, a duração tende a permanecer igual à média no caso de Vtap, mas tende a aumentar se há uma consoante entre a única vogal e o tap. No entanto, o VCtap e o VCCtap têm somente uma ocorrência nessa posição em todas as medidas do *corpus*, portanto, devemos considerar apenas:

15 • **Vtap** em *final* de palavra tende a manter a duração média geral.

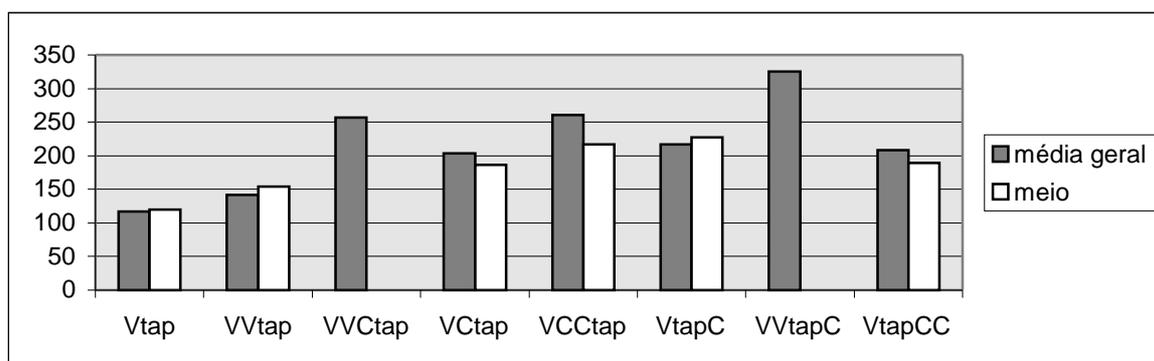
b) *início*



Se aparece em *início* de palavra, a dupla vogal tende a aumentar a duração do grupo na presença ou não de consoante. Também há um aumento em relação à média geral nos grupos VCtap e VtapCC. O grupo Vtap e VCctap apresentam ligeira diminuição se aparecem em *início* de palavra, enquanto o grupo VtapC permanece igual à média. Devemos, no entanto, 5 desconsiderar os resultados de VtapCC e VVtap por apresentarem uma única ocorrência nessa posição:

- **Vtap** e **VCctap** em *início* de palavra tendem a uma ligeira diminuição em relação à média geral;
- **VVctap** e **VCtap** em *início* de palavra tendem a um aumento em relação à média geral;
- 10 • **VtapC** em *início* de palavra tende a manter a média geral.

c) *meio*

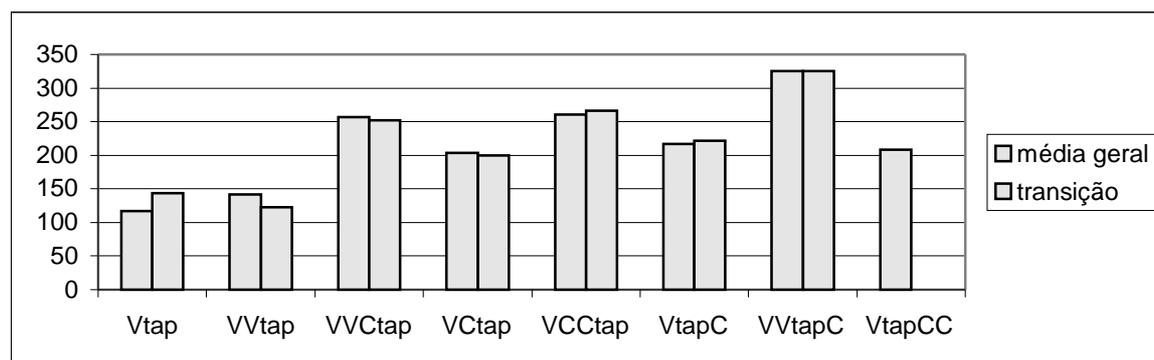


No *meio* da palavra, os grupos sem outra consoante além do tap e o grupo **VtapC** apresentam ligeiro aumento na duração, enquanto a consoante precedendo o tap ou no grupo **VtapCC** apresentam redução na duração média. No entanto, somente os grupos **Vtap**, **VVtap** e 15 **VCtap** apresentam múltiplas ocorrências nessa posição:

- **Vtap** e **VVtap** em *meio* de palavra tendem a um ligeiro aumento em relação à média geral;
- **VCtap** em *meio* de palavra tende a uma ligeira diminuição em relação à média geral.

d) *transição*

Observa-se por este gráfico que a presença de dupla vogal em *transição* entre palavras provoca diminuição da duração do grupo, enquanto a presença de uma consoante no final leva a um ligeiro aumento da duração, o que explica que no grupo **VVtapC** haja tendência a manter a duração média geral. Por outro lado, a presença de uma ou duas vogais não modifica a



tendência em diminuir a duração de grupos com uma única consoante, enquanto a presença de duas consoantes implica em ligeiro aumento da duração em relação à média. O Vtap apresenta importante aumento na sua duração se estão em posição de *transição* entre palavras.

Todos os valores que aparecem neste gráfico referem-se a múltiplas ocorrências de cada grupo:

- a *transição* implica em aumento em relação à média geral nos grupos **Vtap**, **VCctap** e **VtapC**;
- a *transição* implica em manutenção da média geral no grupo **VVtapC**;
- a *transição* implica em diminuição em relação à média geral nos grupos **VVtap**, **VVCtap** e **VCtap**.

A consideração da TE coloca outros parâmetros a considerar. O valor que aparece junto com os títulos na primeira coluna e na primeira linha são as médias do grupo na posição ou com aquela TE. Os valores que aparecem cruzados correspondem aos dados daquele grupo sob tal TE e em tal posição.

Vtap 117	final 118	início 111	meio 120	transição 144
G1 (101)	101	-	-	-
G2 (130)	142	109	149	-
G3 (119)	121	112	122	183
G4 (114)	116	109	116	125
G5 (98)	77	94	104	-

Exceto pelo cruzamento G3/transição, em que há um aumento maior do que o desvio padrão, os valores tendem a manter a média de cada grupo de TE.

VVtap 142	final -	início 234	meio 154	transição 123
G1 (-)	-	-	-	-
G2 (157)	-	-	157	-
G3 (148)	-	234	156	117
G4 (139)	-	-	139	139
G5 (79)	-	-	-	79

5 A dupla vogal em **VVtap** implicou em real aumento de duração se apareceu em início de palavra. Em outras posições tende a manter a média de cada grupo de TE.

VVCtap 257	final -	início 294	meio -	transição 252
G1 (-)	-	-	-	-
G2 (243)	-	253	-	241
G3 (271)	-	-	-	271
G4 (168)	-	-	-	168
G5 (334)	-	334	-	-

Este grupo GIPC tende a manter a média em todas as posições na palavra em qualquer grupo de TE.

VCtap 204	final 229	início 274	meio 186	transição 200
G1 (366)	-	-	-	366
G2 (201)	-	211	-	199
G3 (211)	229	306	187	199
G4 (173)	-	-	185	170
G5 (170)	-	-	-	170

10 O **VCtap** apresenta aumento de duração no início das palavras, tendendo à média dos grupos de TE nas outras posições.

VCctap 261	final 292	início 257	meio 217	transição 266
G1 (-)	-	-	-	-
G2 (338)	-	368	-	326
G3 (242)	292	229	217	250
G4 (274)	-	271	-	286
G5 (188)	-	239	-	137

O **VCctap** implicou em aumento da duração se apareceu em final de palavra, tendendo à média de cada grupo de TE nas outras posições.

VtapC 217	final -	início 215	meio 227	transição 222
G1 (-)	-	-	-	-
G2 (194)	-	178	277	-
G3 (240)	-	230	-	300
G4 (213)	-	212	-	218
G5 (148)	-	-	-	148

5 Mais instável que os outros grupos, o **VtapC** apresenta aumento real da duração nos cruzamentos G2/meio e G3/transição, não podendo falar-se em tendências.

VVtapC 325	final -	início -	meio -	transição 325
G1 (-)	-	-	-	-
G2 (-)	-	-	-	-
G3 (360)	-	-	-	360
G4 (256)	-	-	-	256
G5 (-)	-	-	-	-

Os poucos exemplos não permitem tirar conclusões, mas indicam tendência a manter a média dos grupos de TE.

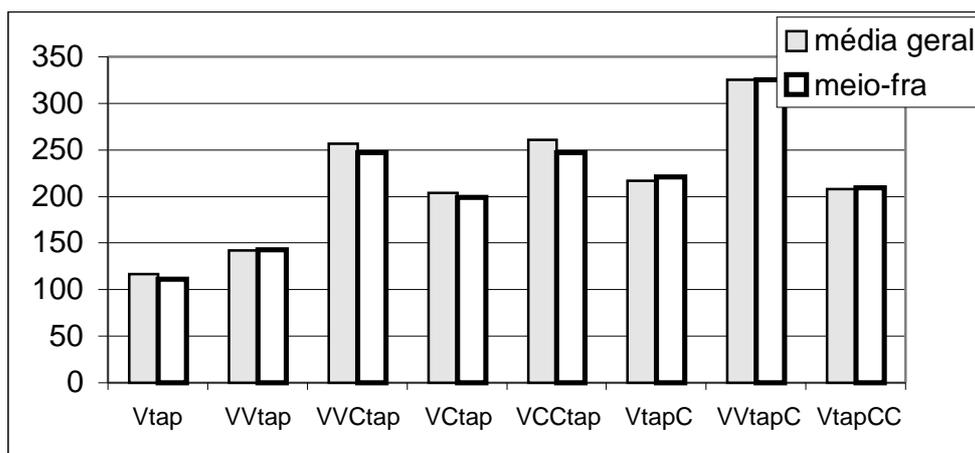
VtapCC 208	final -	início 228	meio 189	transição -
G1 (-)	-	-	-	-
G2 (-)	-	-	-	-
G3 (189)	-	-	189	-
G4 (228)	-	228	-	-
G5 (-)	-	-	-	-

Também aqui poucos exemplos para produzir conclusões.

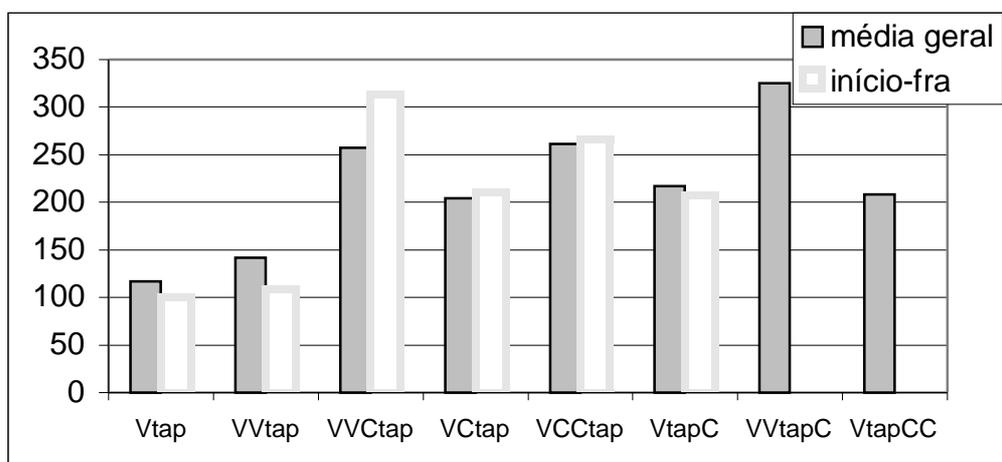
10 Já no que concerne à média do grupo GIPC em dada posição na palavra, o que se observa é que o aumento e a diminuição da duração do grupo tem forte relação com a TE, pois os grupos geralmente aumentam sua duração nas faixas mais baixas de TE e diminuem sua duração nas TEs mais altas. Portanto, concluímos que a posição na palavra é um fator secundário de variação de duração do GIPC contendo tap, sendo a TE um fator primário.

4.2.6 Duração do GIPC em relação à posição na frase:

A análise da duração dos GIPC contendo tap em relação à posição da palavra na frase mostrou que, se o grupo aparece no meio da frase, se confirma a duração média geral:

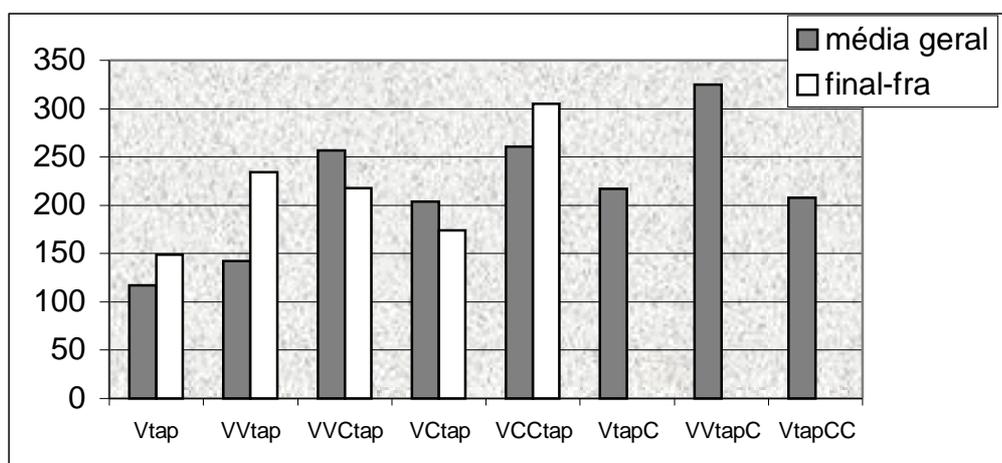


5 O comportamento dos grupos no início das frases varia:



Pode-se notar no gráfico acima que há uma diminuição significativa na duração dos grupos que não contêm outras consoantes além do tap, enquanto o grupo **VVCtap** tem significativo aumento de duração nessa posição na frase. Os outros grupos tendem a manter a média geral.

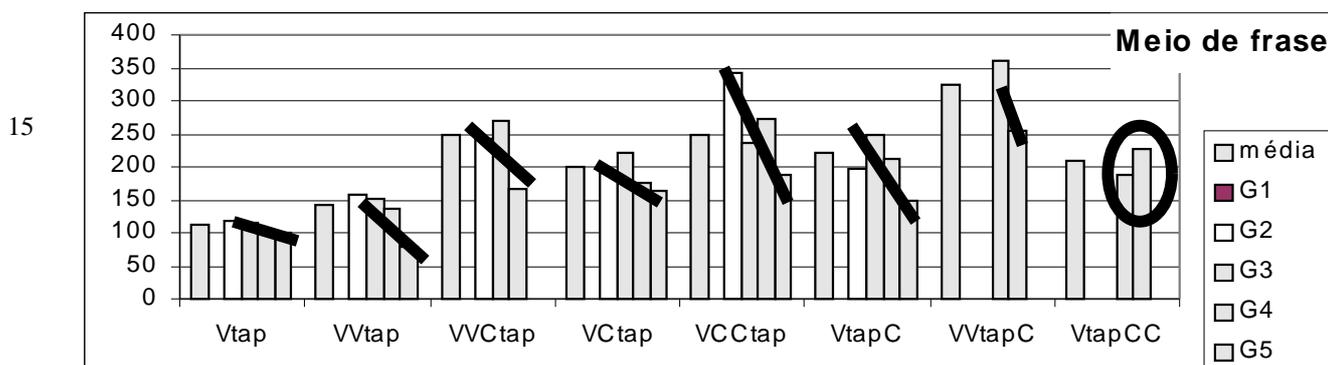
10 Já em final de frase todos os grupos apresentam variação significativa na duração:



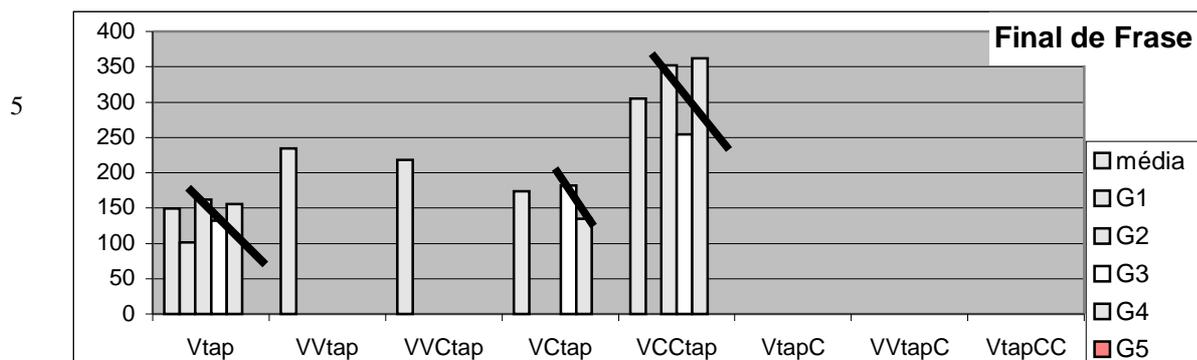
Há aumento de duração nos grupos **Vtap**, **VVtap** e **VCCTap**, enquanto os grupos com apenas uma consoante entre a vogal e o tap (**VCtap** e **VVCtap**) apresentam diminuição de duração.

Portanto, (i) nos grupos em que o tap é a única consoante há diminuição da duração média no *início da frase*, tendência a manter a média no *meio da frase* e aumento da duração no *final da frase*, (ii) nos grupos com uma consoante entre a vogal e o tap, pelo contrário, há aumento da duração média no *início da frase*, tendência a manter a média no *meio da frase* e diminuição da duração no *final da frase* e (iii) o **VCCTap** apresenta maior instabilidade, com ligeira diminuição na posição de *meio de frase*, tendência a manter a média geral no *início da frase* e a aumentar no *final da frase*.

A consideração da TE mostra que no meio da frase há uma considerável correspondência entre a duração e a TE (relação indireta, linhas retas), com poucas exceções:

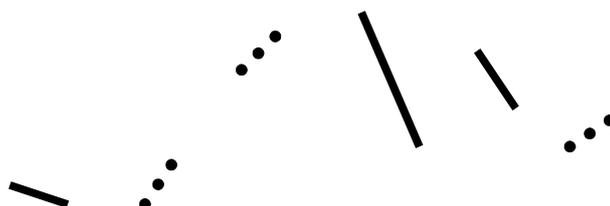


No final da frase, os poucos exemplos observáveis seguem a mesma tendência, mas com menor rigor (G4 em **Vtap** e **VCctap** contrariam o padrão), prevalecendo a tendência ao aumento da duração em relação à média:



10 Como em outras análises, o G1, com baixas TEs, aparece quebrando o padrão (Vtap, gráfico acima).

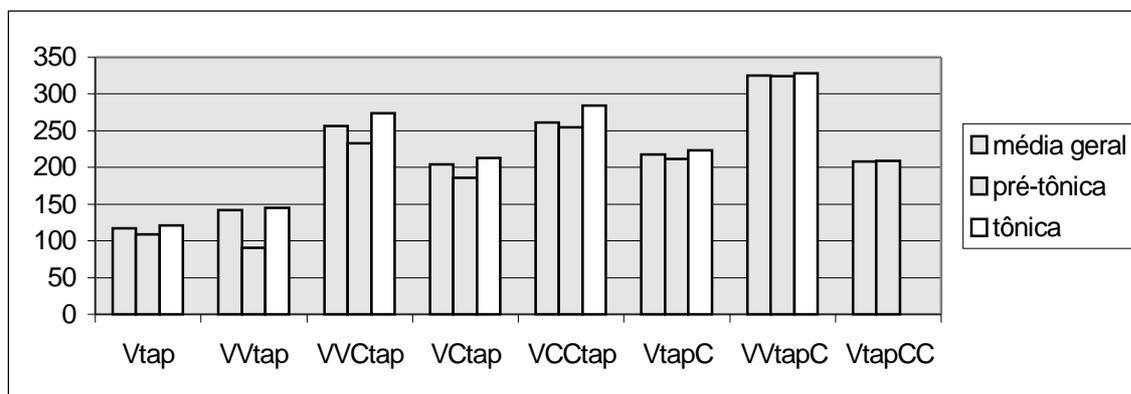
Aumentam as exceções se considerarmos a duração dos grupos no início das frases:



15 Nesse caso, a presença de dupla vogal (**VVtap** e **VVCtap**) e a presença de tap precedendo consoante (**VtapC**) implicaram numa relação direta com a TE, contrariando a regra da relação indireta que é seguida nos outros casos.

4.2.7 Duração do GIPC em relação à tonicidade:

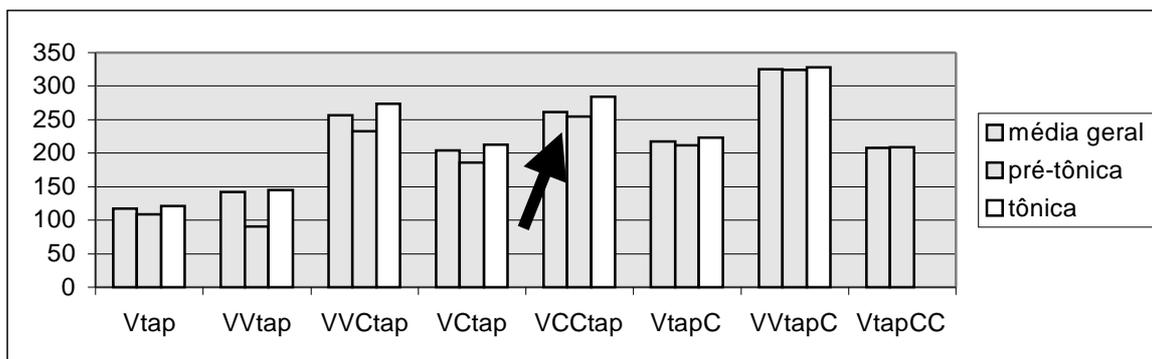
20 A primeira constatação ao observar-se os dados referentes à tonicidade corrobora a regra conhecida: sílabas tônicas têm maior duração do que sílabas não tônicas. Consideramos aqui as sílabas não-tônicas como sendo sempre pré-tônicas, pois sempre estão dentro de frases e precedendo uma sílaba tônica da mesma ou de outra palavra. O gráfico abaixo, relacionando a média geral dos tipos de GIPC com a sua média restrita às tônicas e às não-tônicas torna visível a constatação citada:



Neste gráfico, a média geral sempre aparece entre a média das pré-tônicas (ou não-tônicas), com duração inferior, e a média das tônicas, com duração superior.

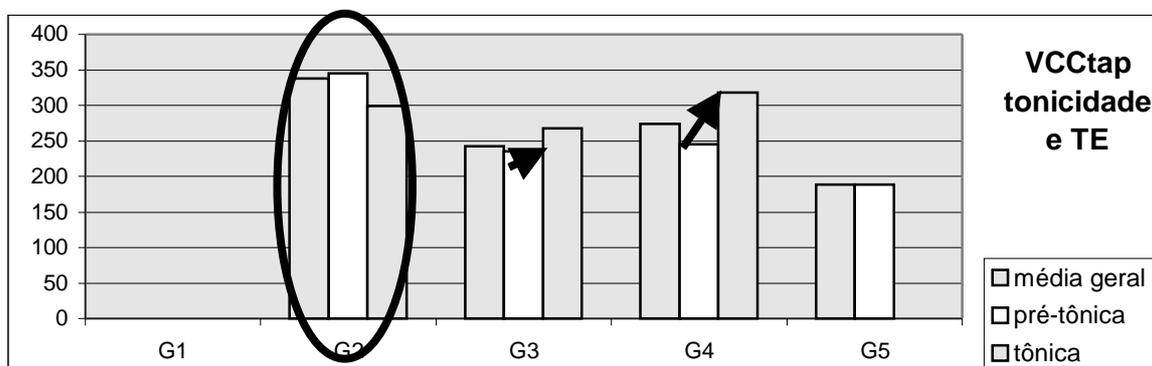
5 Levando-se em conta os grupos de TE, aparecem algumas discrepâncias, mas a regra de duração em relação à tonicidade é em geral seguida. Em todas as médias de grupos contendo somente vogal mais tap (**Vtap** G2 a G5 e **VVtap** G3) a regra é seguida:



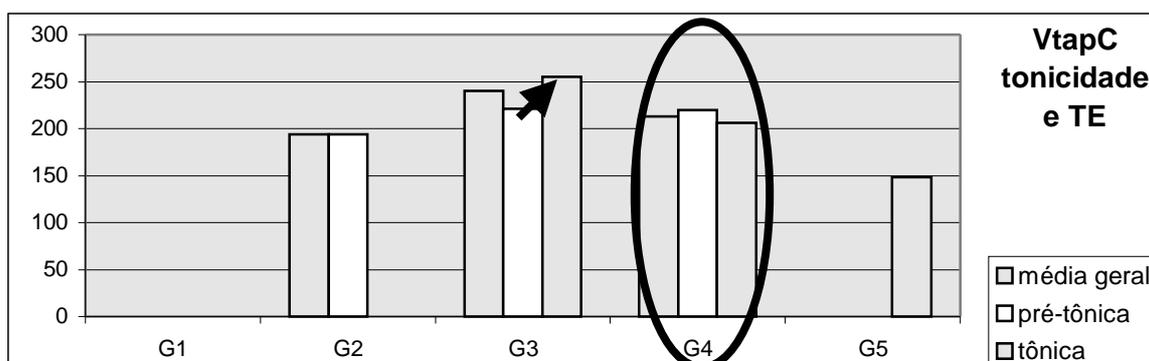


As contradições, portanto, só aparecem em grupos que contêm ao menos uma consoante além do tap. No entanto, observando-se os exemplos mais contundentes, sejam eles **VCCTap** no G2, **VVtapC** no G3 e **VtapC** no G4, pode-se concluir que não há um tipo exato de GIPC que é mais ou menos estável, tratando-se de grupos que contêm ao menos uma consoante além do tap.

- 5 Usando-se os mesmos exemplos, **VCCTap** é discrepante no G2 mas segue a regra no G3 e no G4:



VtapC por sua vez é discrepante no G4 mas segue o padrão no G3:



(**VVtapC** não possui dados suficientes nos outros grupos para instruir uma análise).

Assim, a única constatação possível é que a presença de outra consoante além do tap abre espaço para uma desestabilização do grupo e que o GIPC em que a única consoante é o tap é bastante estável em relação à TE e à tonicidade. Provavelmente isso se deve à curta Duração Intrínseca desse segmento consonantal [r].

Outros dados que corroboram essa análise são: (i) o fato de que nos casos de exemplificação forte, ou seja, nos quais todas as médias foram significativas (baixo valor de coeficiente de variação), apareceu uma exceção para cada três relações padrão e (ii) nos casos em que houve dados suficientes tanto nas tônicas quanto nas pré-tônicas tivemos uma exceção para cada quatro e meia relações padrão entre duração de tônicas e não-tônicas.

Nos casos em que os dados de tônica eram suficientes mas apenas um caso de não-tônica foi averiguado, a relação entre a média da duração das tônicas, a média geral e o valor da não-tônica mantiveram a esperada diminuição progressiva. Já nos casos contrários, a relação entre o valor da única tônica medida, a média geral e a média da duração das não-tônicas inesperadamente se mostrou inversa à regra citada, ou seja, apresentou um aumento progressivo. Isso leva a crer que a duração das tônicas deve ser mais estável do que a duração das não-tônicas.

4.3 Cachinhos de Ouro – análise semiótica

Cachinhos de Ouro é um texto cuja principal paixão{ XE "paixão" } se desenvolve na dimensão enunciativa. A narrativa basicamente opõe S1 (Ursos) a S2 (Cachinhos) na disputa pelo O (casa). Claramente sob a égide de diferentes destinadores, cada um dos actantes vai

entrar em conjunção com o objeto em momentos e maneiras diferentes. O único momento em que ambos os actantes se confrontam é aquele em que os ursos encontram a menina dormindo em uma das camas. Ela foge: desiste do objeto? É, talvez quiséssemos descrever sua fuga como uma vitória dos ursos, cuja figura assustadora se constituiu num poder que S2 não possuía. No entanto, o quadro de valores no qual se insere Cachinhos – S2 e aquele outro no qual se inserem os Ursos – S1 são tão diferentes que nem mesmo se trata do mesmo objeto-valor desejado. Pode-se afirmar que não há comunicação entre eles, cada qual imerso em mundos diferentes.

A introdução do texto apresenta S1 conjunto com um objeto descritivo, “*uma casa própria de 2 andares*”. O objeto fora construído pelos ursos e financiado pelo seu trabalho de vender mel. Por outro lado, não era uma casa qualquer, pois havia sido construída “*com o que havia de melhor em material de obra e de decoração*”. A descrição do objeto qualifica S1: trabalhadores, dedicados e esmerados. Ao mesmo tempo, a descrição modaliza os Ursos com o direito ao objeto: um dever-ser sobremodaliza um poder-ser e a conjunção converte esse Sujeito atualizado em Sujeito realizado.

É a voz do narrador que sobredetermina euforicamente esse sistema de valores, descrito com satisfação. O narrador é um observador externo à cena (não atua em nenhum outro papel actancial) e corporifica (voz e verbo) o actante coletivo que cumpre o papel de moralizador da ação de Cachinhos, assim passionalizada.

Cachinhos seria movida pela curiosidade: querer saber o gosto, o cheiro, a dureza, o som e as cores do lugar. Essa curiosidade não passaria de uma modalização momentânea não fosse a atuação moralizante do narrador, que transforma-a em um modo de agir que determinaria todas as ações de Cachinhos, aliás, segundo o narrador, marcadas pela disforia. Em que residiria a disforia num fazer curioso? Seria simplesmente um excesso? Ou seria outra a paixão com que o narrador define Cachinhos?

Observemos os sistemas de valores implicados na narrativa: o sistema 1, que diz respeito à relação ursos/casa, e o sistema 2, que refere-se à relação Cachinhos/casa.

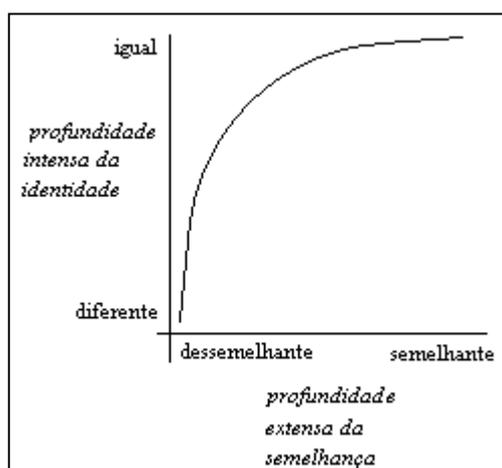
No sistema 1, a propriedade individual é definida pelo tamanho numa relação direta: todas as coisas de tamanho pequeno são de uso exclusivo de Ursinho Fininho, todas as coisas de tamanho médio são de uso exclusivo de Urso Discurso e todas as coisas de tamanho grande são de uso exclusivo de Ursão Pimpão:

A casa dos três ursos era super-incrementada, com tudo dividido entre os três e para os três de acordo com os seus tamanhos.

O espaço, por sua vez, era sempre de uso comum: uma só casa, um só quarto, um só estúdio, uma só cozinha. Todos gostavam de ouvir música, todos se alimentavam da mesma
5 coisas e a decoração, como a própria casa, fora idealizada e realizada coletivamente.

A harmonia decorre, nesse ambiente, de um equilíbrio entre a identidade e a diferença. Contudo, pode-se dizer que havia uma hierarquização da identidade sobre a diferença: o pequeno é usado pelo pequeno, o médio pelo médio e o grande pelo grande.

Observa-se que a diferença somente aparece em objetos de uso, da ordem do fazer:
10 poder comer, poder sentar, poder ouvir música, poder dormir. O actante S^{URSOS} é figurativizado por atores da mesma qualidade e tamanhos diferentes. Mesmo animal, mesmo sexo, mesma casa, mesma comida, mesmos hábitos: identidade. Diferentes indivíduos, diferentes tamanhos, diferentes nomes, diferentes músicas: diferença. Como identidade e diferença são ambos
15 sobredeterminados euforicamente pelo texto, não podem constituir-se termos de uma dicotomia do nível fundamental. É a diferença (a regra do tamanho) que garante aos ursos partilharem espaços e costumes sem privilégios para nenhum deles, ou seja, com igualdade de direitos, ou seja, parecer diferente propicia-lhes direitos iguais ao espaço coletivo.



O ser-diferente garante uma existência individual, enquanto o parecer-igual garante uma existência coletiva. O coletivo é o espaço, a casa, o quarto, o estúdio; o individual é o tamanho, ou seja, o modo de preencher esse espaço. O espaço é igual, o tamanho é diferente mas faz o modo de preencher o espaço parecer igual. Nesse caso, a dimensão do ser pode ser tomada como um gradiente da profundidade intensa da identidade (igual/diferente), no qual as forças coesivas residem no igual, enquanto a dimensão do
parecer constituiria um gradiente da profundidade extensa da semelhança (semelhante/dessemelhante). Nessa primeira hipótese tensiva, o ser diferente é
30 sobredeterminado pelo parecer igual e acaba conotando ser-igual.

O sistema de valores 2, referente a Cachinhos de Ouro, não é especificado no discurso, ou seja, aparece mais pelo não dito do que pelo dito. Cachinhos é diferente porque é um sujeito

feminino e humano. Além disso, tem gostos muito específicos, semelhantes ao de Ursinho Fininho, assim como possui gostos menos específicos como os compartilhados pelos ursos (gosta do estilo, não gosta de mingau quente, gosta do tipo do mingau, concorda que haja uma medida certa para cada indivíduo). Assim, liga-se a aspectos de dessemelhança e de igualdade
5 aceitos pela coletividade, mas também liga-se a aspectos de diferença e semelhança que não são aceitos pela mesma coletividade.

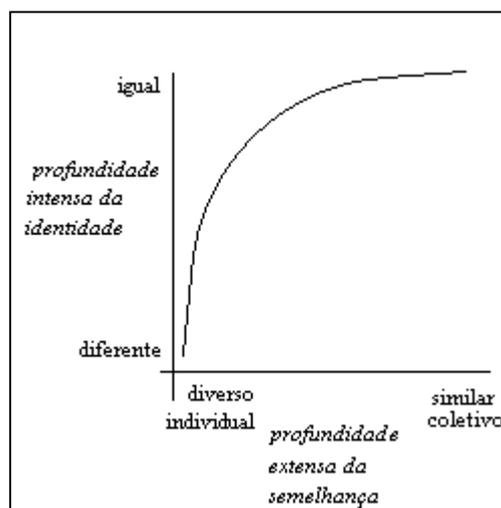
O sistema de valores que rege o fazer dos ursos, sistema 1, separa objetos exclusivos e objetos partilháveis, sendo que estes últimos pertencem a um sistema fechado de circulação que exclui todo e qualquer sujeito que não pertença a essa coletividade fechada. O primeiro
10 ponto levantado para circunscrever a coletividade é a autoria da construção do objeto.

Assim, o sistema 1 é calcado no respeito à propriedade. Caberia recorrer ao Dicionário Aurélio, no qual respeitar é “reconhecer” (definição 6) e “não causar dano a” (definição 5), enquanto propriedade é o “direito de usar, gozar e dispor de bens e de reavê-los do poder de quem quer que injustamente os possua”. O sujeito enquadrado nessas regras tolera o não-
15 poder: ele só poderá usar aquilo que lhe pertença e, portanto, não pode usar o que não lhe pertence. Esse texto constrói o lugar da propriedade, “direito legítimo” (definição 4), com duas regras básicas:

- a) o objeto coletivo pertence a quem o construiu: todos os objetos coletivos foram idealizados e realizados pelo actante coletivo (S1) e são de uso coletivo exclusivo
20 de S1;
- b) o objeto individual pertence ao ator cujo tamanho é definido pelo mesmo grau da escala de tamanhos fornecida pelo texto (grande, médio, pequeno).

As qualidades dos objetos, se de outra natureza, corroboram a construção das identidades dos indivíduos, fortalecendo as diferenças entre eles, mas essas outras qualidades
25 (macio, duro, alto, etc.) só aparecem na avaliação de Cachinhos: somente o tamanho tem valor no sistema 1.

No nível narrativo{ XE "nível narrativo" }, a junção permitida pelo Destinator (valores sociais do respeito à propriedade) sempre será $S1 \cap O$, $S2 \cup O$. S1 será figurativizado pelos ursos coletiva ou individualmente; o O abrange tanto objetos coletivos quanto individuais. A diferença coletivo/individual, portanto, aparece no nível discursivo, mas pode ser relacionada ao nível do parecer e à profundidade extensa da semelhança: o diverso é individual, o semelhante é coletivo.



S2 sempre será figurativizada por Cachinhos, portanto sempre um indivíduo, sempre um não-coletivo. Cachinhos é anti-S porque lhe falta direito legítimo: ela não idealizou nem realizou os objetos, ou seja, não participou do percurso de construção do O_{VALOR} nem do percurso pressuposto por ele de obtenção do O_{MODAL} (trabalhar para poder comprar o material); tampouco era um urso que pudesse entrar na escala de ursos pequenos, médios ou grandes.

Do ponto de vista do sistema 1, S2 é um sujeito marcado por um dever-não-fazer. A moralização do fazer de Cachinhos pelo narrador recai exatamente sobre esse ponto.

Todos os atores que participaram figurativamente do percurso de obtenção do O tem legitimado seu direito sobre ele. Desses atores, somente os que efetivamente entram em conjunção com o O tornam-se S1. Pelo contrário, todos os atores que não participaram da construção do O estão excluídos da regra de direito legítimo imposta por D^{or1} . No entanto, só ocupará narrativamente a posição de S2 aquele sujeito que, desrespeitando a regra, entrar em conjunção com esse objeto.

Além disso, à regra do direito legítimo devemos acrescentar outra, pois esse texto explora por duas vias o respeito à propriedade: por um lado, a legitimidade do proprietário; por outro, o cuidado com a propriedade, pois respeitar é também "não causar dano a" (definição 5). Essa segunda regra aplica-se a todo e qualquer ator e, no nível narrativo, será outro constituinte do actante S2. podemos chamá-la de regra de preservação.

A regra do direito legítimo é uma regra da incoatividade, enquanto a regra de preservação é uma regra de duratividade. O desrespeito a alguma das regras seria caracterizado pela terminatividade.

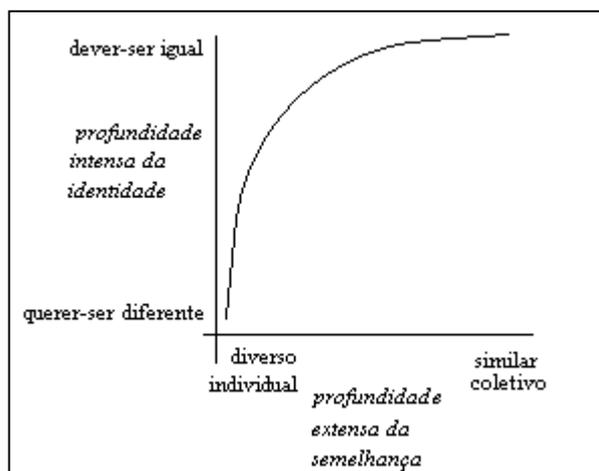
Para S1, a regra de manutenção tem um caráter retroativo, pois é uma reativação do valor moralizado da incoatividade, a euforia da construção do O vitalizada pela preservação do O construído, a regra de preservação revalidando constantemente a regra do direito legítimo.

5 Para os atores desprovidos do direito legítimo, o cumprimento da regra de preservação absorveria a definição 4 fornecida pelo Aurélio para a palavra “respeitar”: “seguir as determinações de, cumprir, observar, acatar”. Ou seja, é o caso em que aceitar um sistema de valores afasta proto-sujeitos do devir que os tornaria sujeitos, ou ainda, aceitar os valores impostos por D^{or}1 implica em desaparecer da narrativa.

10 Nesse quadro, o fazer de S2 deve ser analisado conforme sua posição no sistema 1 proposto por D^{or}1. Caso o texto explicitasse um D^{or}2 cuja influência criasse um S2 na conjunção com um objeto exclusivo pertencente a outrém, poder-se-ia falar, por exemplo, em desobediência civil.

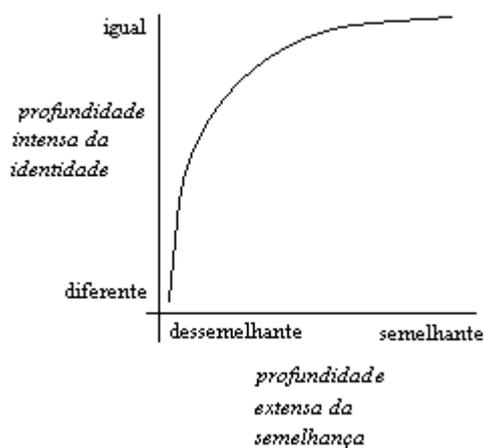
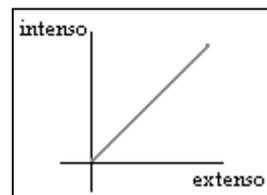
15 No entanto, a ausência de figurativização{ XE "figurativização" } de D^{or}2 e a ênfase dada pelo narrador aos valores de D^{or}1, a quem o narrador em si corporifica com sua voz e enuncia em seus comentários moralizantes, tiram dos ombros de Cachinhos a responsabilidade moral por seu fazer “desrespeitoso”.

20 Cachinhos parece agir sem consciência, parece ou um ser patologicamente destinado a agir na posição de S2 ou um ser imaturo, sujeito volitivo incapaz de ações deônticas. Essa oposição entre o volitivo e o deôntico serão enquadradas na profundidade intensa da identidade: o igual será modalizado por um dever-ser, enquanto o diferente será modalizado por um querer-ser.



4.4 Modelo “tensional{ XE "Modelo \“tensional" }”

Comparando-se o gráfico tensivo utilizado para a análise de *O nome da fruta* com o aqui proposto para a análise de *Cachinhos de Ouro*, observa-se que ambos delimitam relações conversas, mas enquanto a curva do primeiro é uma reta (ao lado), a curva do segundo é abaulada para cima:



A análise de *O nome da fruta* relacionou a tensividade com a temporalidade profunda. Já à maneira do *Tensão e Significação*¹⁸², a análise de *Cachinhos de Ouro* descreveu profundidades extensas e intensas como sendo a própria tensividade do texto.

A busca pela tensividade do texto focalizou em *Cachinhos não paixões – O nome da fruta* buscou a relação entre a lentidão e o desejo – mas os sistemas de valores que justificam a moralização concretizada na voz da narradora sobre o fazer (e o jeito de fazer) da protagonista.

Evidentemente, sendo a moralização um elemento do processo passional, mantém-se a preocupação com o desenrolar e a expressão das paixões no texto, que seriam dadas por emoções perceptíveis na voz da locutora. Como fora comentado em relação a *O nome da fruta*, o modelo tensional dá conta da dinâmica do texto como um todo e, sendo assim, não poderia imediatamente fornecer elementos para a análise das emoções pontuais expressas em cada momento da narrativa. Continuamos a pensar que a tensividade flui desigual durante o texto e por isso, tendo como forte referência o modelo tensional do texto como um todo, torna-se necessário propor um método de avaliação do fluxo tensional pontualmente, em trechos e frases marcados por diferentes expressões de emoções.

Cabe notar que a tal expressão de emoções não será abordada como um pacote de emoções que podem ser identificadas a cada momento do texto. A emoção, segundo Greimas, é um momento do percurso passional e varia conforme a paixão em questão. Então a

determinação de trechos marcados por diferentes expressões de emoções não será baseada nas emoções, mas na análise da narrativa e do percurso passional, enquanto a avaliação do fluxo tensional será baseada em elementos contínuos do nível discursivo (aspectualizações). Chegaremos às emoções, portanto, indiretamente.

5 Isso condiz com a nossa avaliação de que as emoções em si são extremamente marcadas culturalmente e que a escala de variações é infinita, determinando nuances que impossibilitariam um pacote fechado de emoções a serem investigadas. Além disso, ao trabalharmos com a noção de caricatura vocal, estamos enfatizando não a figura como réplica do real, mas a figura como réplica de traços importantes. Nesse caso, diminuem as nuances,
10 apesar de continuarmos com um pacote aberto. A solução encontrada para esse estudo procura focalizar as emoções como tensões do plano da expressão. Tensões contínuas, mudanças no fluxo, exatamente a mesma idéia da tensividade no plano do conteúdo. Uma relação semi-simbólica que permitiria, num segundo momento da pesquisa, reconstruir caricaturas de emoções na voz a partir do conteúdo verbal.

15 A análise “pontual” do fluxo tensivo vai partir da proposta discutida em 1998 com Ignácio Assis Silva, proposta de hierarquização dos sentidos temporais no texto, quase uma proposta de percurso gerativo do efeito de sentido de tempo no texto. A base da discussão foi uma hierarquia proposta para a análise da voz da locutora de *Bambi*, realizada na mesma época, e o resultado da discussão foi um melhoramento da “árvore hierárquica”, que então tomou a
20 forma exposta no tópico “Hierarquias temporais – discussão em processo” da presente tese.

Cada trecho de *Cachinhos* foi analisado conforme essa árvore, a fim de verificar sua aplicabilidade e modificá-la conforme a necessidade, num processo indutivo-dedutivo.

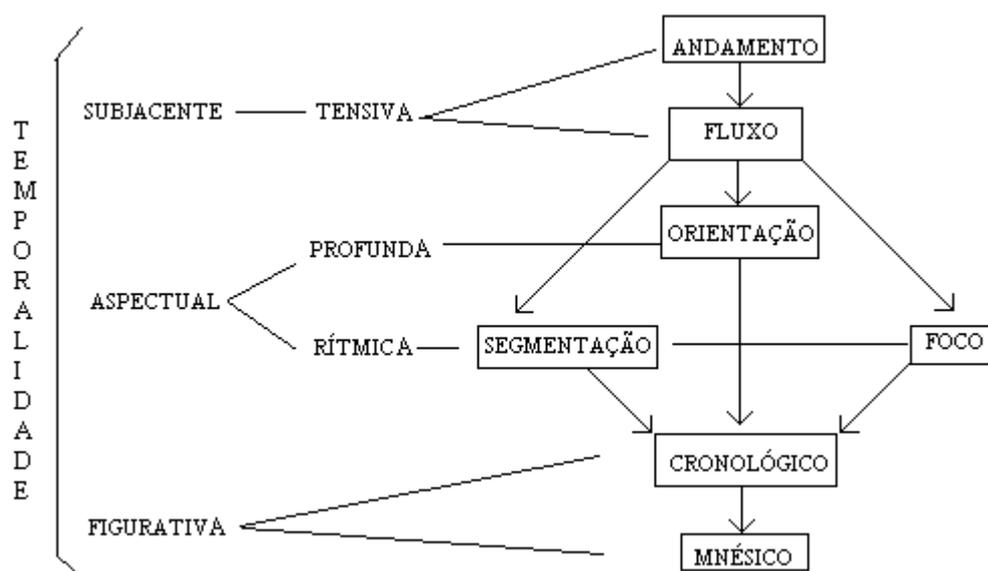
A colocação em prática de tal hierarquia levou-nos a uma pequena modificação nas relações. Pareceu-nos que a subcategoria rítmico e a subcategoria profundo deveriam
25 pertencer à mesma dimensão aspectual, pois haveria uma espécie de “escolha” de um dos três “aspectos”(quadrados da gradação/salto, da duração/pontualidade e da prospectividade/retrospectividade), o qual seria fortemente predominante. Já na dimensão subjacente, os dois elementos apareceriam sempre, aquele do andamento (aceleração/desaceleração) e aquele do fluxo (continuação/parada), concomitantemente, um
30 agindo sobre o outro.

¹⁸² Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 24.

Assim, teríamos uma hierarquização de quadrados com uma única tripartição: todo trecho pode ser avaliado (i) pelo andamento{ XE "andamento" } (aceleração/desaceleração) e pelo fluxo{ XE "fluxo" } (parada/continuação), ambos pertencente a uma dimensão subjacente, ou seja, nível fundamental; (ii) pela orientação{ XE "orientação" } (prospectividade/retrospectividade) **ou** pela segmentação{ XE "segmentação" } (gradação/salto) **ou** pelo foco{ XE "foco" } (duração/pontualidade), sendo a primeira pertencente ao nível fundamental e portanto sendo considerada uma dimensão profunda da aspectualização e as outras duas pertencentes ao nível discursivo e portanto consideradas dimensão rítmica da aspectualização, e (iii) pela temporalidade cronológica{ XE "tempo cronológico" } (antes/depois) e pela temporalidade mnésica{ XE "tempo mnésico" } (passado/futuro), ambos elementos figurativos do nível discursivo.

O agora (cronológico) e o presente (mnésico) foram sugeridos na análise do texto de *Cachinhos* como sempre orientados, em oposição à sua teórica posição neutra no quadrado{ XE "posição neutra no quadrado" } (agora = nem depois, nem antes, presente = nem passado nem futuro). Isso significa que o agora sempre apareceu com uma tendência seja para antes (não-depois), seja para depois (não-antes), assim como o presente sempre se caracterizou como a negação do passado (então tendendo ao futuro) ou negação do futuro (e então tendendo ao passado). Isso não implica necessariamente na inexistência do termo neutro, mas parece que essa orientação acaba sobredeterminando a figura do neutro (agora e presente) na temporalidade desse texto. A própria concepção de tempo como algo fluído e incontrolável aparece fortalecida por essa sugestão.

A atual árvore da temporalidade{ XE "temporalidade" }, portanto, seria a seguinte:

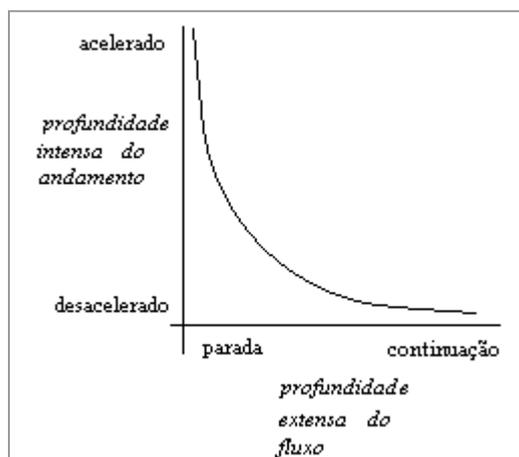


Cada trecho do texto, portanto, recebeu cinco designações temporais: duas subjacentes, uma aspectual e duas figurativas. O andamento modula o fluxo, que por sua vez determina uma aspectualização profunda ou rítmica. Por fim, são aspectualizados os elementos figurativos da temporalidade, cronológico e mnésico. A análise segue o caminho oposto da hierarquia. Por exemplo, vejamos o seguinte trecho de *Cachinhos*, a primeira descrição dos ursos que corresponde ao segundo trecho de voz acusticamente analisável:

*Eram três ursos muito simpáticos: um deles era pequeno, o outro era do tamanho médio e o outro era grande.*¹⁸³

Na dimensão figurativa temos a temporalidade do *passado* expresso no tempo verbal, regido por um *não-antes* pois o trecho anterior postulava um *antes* de caráter incoativo não mais presente neste trecho. A dimensão aspectual é marcada pela gradação, como qualquer texto de caráter informativo-explicativo: o tempo da informação/explicação é um tempo gradual que na dimensão subjacente caracteriza a desaceleração. Ainda na dimensão subjacente, a continuação toma o lugar da já citada incoatividade do trecho anterior (que foi analisado como parada-da-parada).

Na mesma linha do que foi dito na proposta de análise tensiva de *O nome da fruta*, o andamento seria uma modulação do fluxo em termos extensos, ou seja, abrangendo vários enunciados, raramente apenas um. O efeito produzido na voz pela modulação do fluxo do texto continua sendo visto como ora acentuação, ora atenuação do efeito de tensão/relaxamento causado pelo fluxo temporal profundo. No gráfico de tensividade teríamos a seguinte relação:



A análise independente de cada parâmetro implica na localização em diferentes pontos do gráfico: por exemplo, a parada sobredeterminada pela desaceleração seria um ponto menos intenso do que a parada sobredeterminada pela aceleração. O efeito do andamento sobre o
5 fluxo seria cumulativo, ou seja, quanto mais tempo ele permanece atuando no mesmo sentido da desaceleração ou da aceleração, maior seu efeito sobre o fluxo.

Discordamos parcialmente da noção de que o tipo tensivo converso seria necessariamente tranqüilo, enquanto o tipo tensivo inverso seria necessariamente inquieto, como nos dizem Fontanille e Zilberberg¹⁸⁴. A tal inquietude/tranqüilidade, nos parece, está
10 ligada ao tipo de curva, uma curva explosiva e portanto inquieta, marcada por uma terminatividade, à qual denominei acelerada, tanto poderia ser conversa quanto inversa, assim como uma curva atenuante e portanto tranqüila, marcada pela infinitude ou incoatividade, à qual denominei desacelerada. Assim, estamos aplicando à curva da tensividade essa idéia de
15 produção de efeitos tensivos no texto.

Cabe notar, no entanto, que todas as considerações aqui realizadas colocam a questão da tensividade em relação direta com a emoção passível de aparecer no plano da expressão, emoção visível, audível, ou seja, emoção corpórea perceptível. Sendo assim, o nosso estudo da tensividade está limitado a esse campo do sentido, tendo profunda ligação com as paixões,
20 pois a emoção é, num sentido greimasiano do termo, a parte corporalmente expressa da paixão.

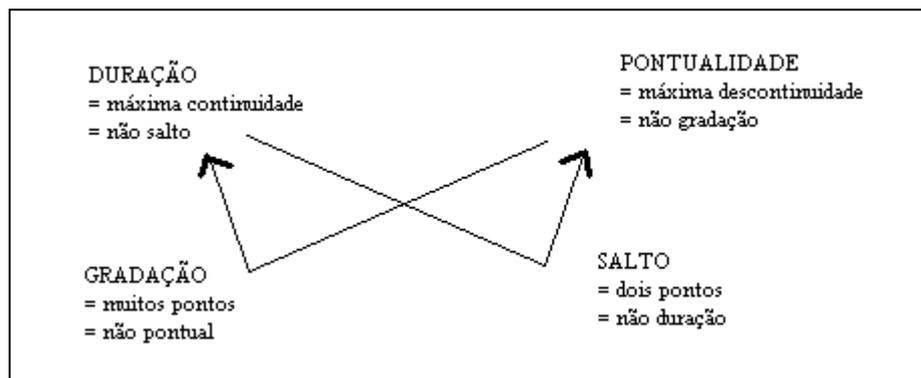
Em virtude do nível do conteúdo a que pertencem os diferentes elementos aspectuais temporais aqui estudados (orientação no nível profundo e segmentação e foco, ambos aspectos rítmicos, no nível discursivo), sua aparição vai ter diferentes resultados na
25 tensividade. Estamos trabalhando com a hipótese de que somente um dos três aparece em destaque em cada trecho do texto. Os efeitos rítmicos trabalham a divisibilidade/indivisibilidade da temporalidade no nível discursivo e aparecem como reflexo das flutuações do nível subjacente tensivo. A orientação pertence ao mesmo nível discursivo, mas por seu caráter contínuo evoca o nível profundo.

¹⁸³ Faixa 24 do CD que acompanha a tese.

¹⁸⁴ Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 44.

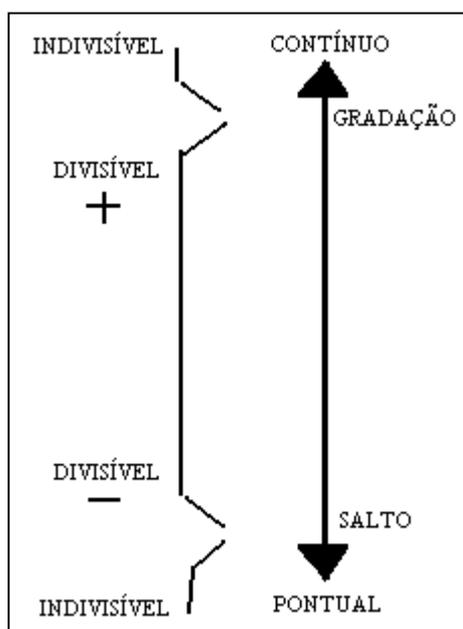
Analisando-se a idéia da segmentação e do foco conforme sua natureza num gradiente de divisibilidade/indivisibilidade, pode-se associar ambas as idéias, invertendo-se o quadrado da gradação/salto:

5



A

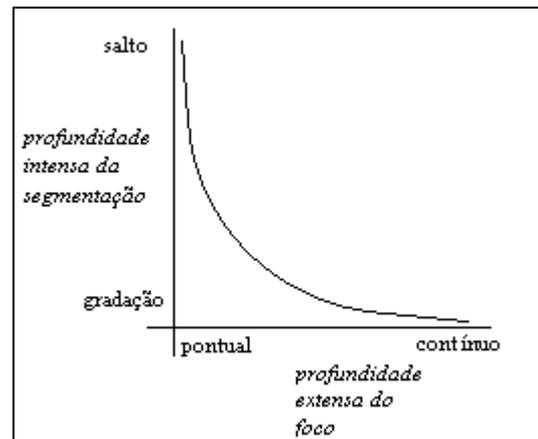
- 10 Duração é máxima continuidade pois implica em infinitos pontos; já a Gradação implica em finitos mas múltiplos pontos. A Pontualidade é máxima descontinuidade pois exclui o todo; o Salto implica na relação de um ponto com outro. Sendo assim, teríamos um gradiente de



divisível/indivisível que une as duas espécies de aspectualizações rítmicas:

- 15 A tensividade{ XE "tensividade" } máxima e mínima estaria nos pontos de menor divisibilidade. Por outro lado, a maior divisão diminui a intensidade em cada ponto, e vice-versa. Portanto, usando-se a título de hipótese os valores arbitrários conferidos por nós ao quadrado semiótico em *O nome da fruta*, teríamos 1 para o contínuo, 2 para a gradação, 3 para o salto e 4 para o pontual.

A relação entre os aspectos rítmicos divisíveis (segmentação: gradação/salto) e os indivisíveis (foco: pontual/contínuo) caracterizam um modelo que, a título de hipótese, seria sempre o mesmo, independente do tipo de modelo tensivo do texto. De um lado, temos a profundidade extensa do foco, com seus extremos pontual (-) e contínuo (+); de outro lado, a profundidade intensa da segmentação, com seus extremos gradação (-) e salto (+). A gradação tem menor intensidade do que o salto pois o reduzido número de divisões no salto acentua a descontinuidade, enquanto na gradação, o aumento do número de divisões implica em uma maior proximidade entre trechos vizinhos que atenua a descontinuidade. Nesse caso, o comportamento dos elementos aspectuais rítmicos sempre seguiria o modelo de tensividade do gráfico ao lado:



De certa forma, o que temos aqui é muito semelhante ao quadrado semiótico antes apresentado, com a gradação tendendo à continuação e o salto tendendo à pontualidade, mas acrescenta aos dois gradientes uma dependência mútua. De qualquer maneira, nosso esquema de temporalidade vai continuar escolhendo um dos eixos somente no que concerne à análise da temporalidade aspectual em cada ponto do texto.

Relembrando a fórmula testada para *O Nome da fruta*, em primeira análise passível de uso em *Cachinhos* pois esta também apresenta tensividade conversa, no nível tensivo subjacente tínhamos:

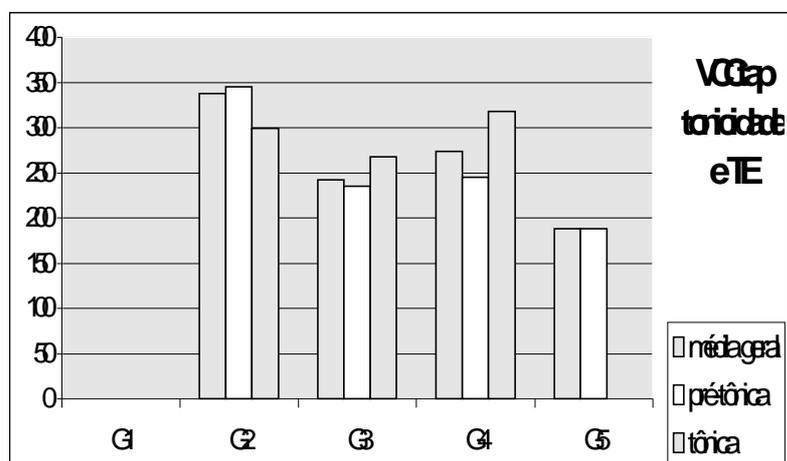
$$M = f + \{ a [1 + 0,2 (n - 1)] \}$$

- **M** = modulação tensiva do fluxo temporal profundo ;
- **f** = fluxo temporal profundo
- **a** = andamento;
- **n** = número do enunciado dentro da seqüência de mesmo andamento.

A modulação do fluxo temporal profundo (M) atuaria sobre o fluxo aspectual rítmico pois o aumento de tensão seria produzido por uma intensificação da divisibilidade.

O nome da fruta é um texto no qual a demora implica em aumento de tensão, sendo a demora um arrastar do texto não em termos de taxa de elocução, mas em termos de descrições repletas de sinônimos, jogos de palavras, truques que atrasam a efetiva comunicação do que está sendo dito. Isso, portanto, ocorre na interface conteúdo/expressão e implica que um maior número de enunciados com o mesmo andamento acentua o efeito deste sobre o fluxo na medida em que cresce o número do enunciado na seqüência. Isso está na base das relações lógicas dessa função apresentada para a grafia bidimensional da tensividade do texto.

Por exemplo, um texto hipotético no qual aparecesse uma seqüência descritiva (continuação + desaceleração) de 4 enunciados, teria a seguinte modulação:

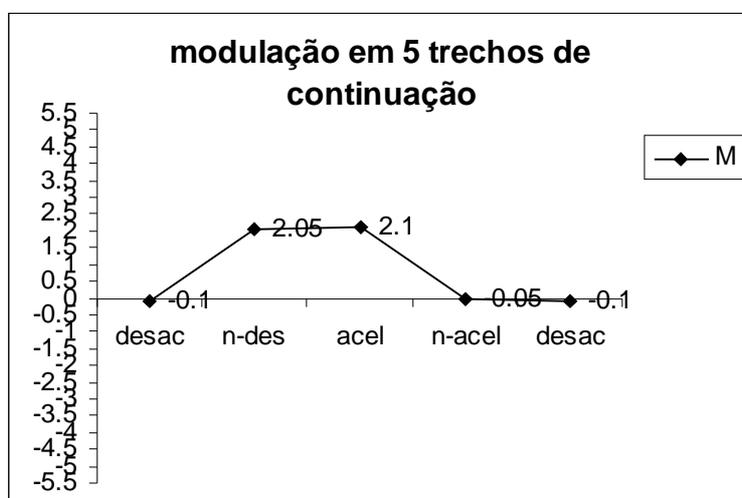


Caso a descrição, com caráter de continuidade, apresentasse uma relação de aceleração na temporalidade subjacente (por exemplo, introduzindo figuras inesperadas sem mudar o rumo da narrativa, tal como a queda de Alice no buraco da árvore), teríamos a seguinte modulação:

Por outro lado, a modulação do fluxo seguiu as idéias de negação e implicação contidas no quadrado semiótico. Numa seqüência de 5 enunciados de continuação no qual aparecem uma seqüência canônica do quadrado aceleração/desaceleração teríamos as seguintes relações:

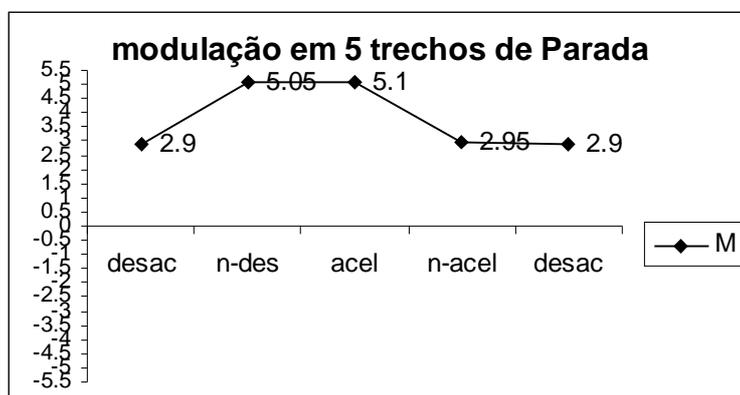
- 5
- desacelerado ^[negação] ⇒ não-desacelerado
 - não-desacelerado ^[implicação] ⇒ acelerado
 - acelerado ^[negação] ⇒ não-acelerado
 - não-acelerado ^[implicação] ⇒ desacelerado

10 No gráfico, a negação aparece como uma distância grande entre um ponto e outro, enquanto a implicação aparece como uma proximidade:



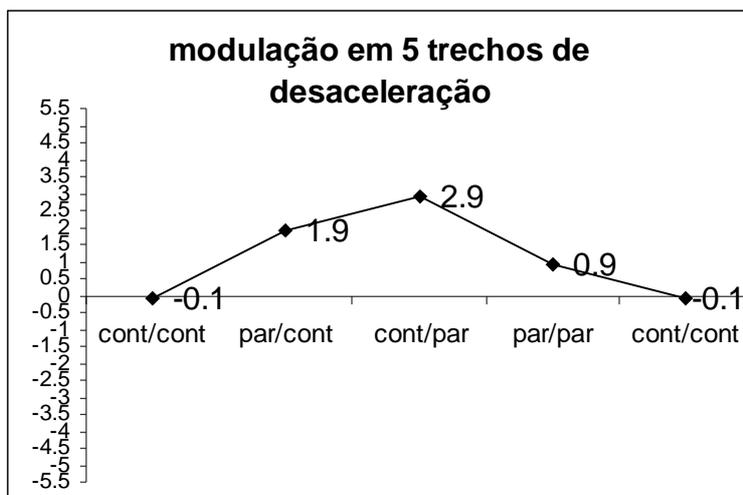
Caso a mesma seqüência de andamentos ocorresse sobre cinco enunciados de parada da continuação (máxima tensão do fluxo), a única diferença seria um aumento uniforme da tensão, subindo a linha no gráfico (ao lado). A diferença entre os respectivos pontos das duas linhas (gráficos acima e abaixo) é sempre 3, portanto são exatamente paralelas:

15



20

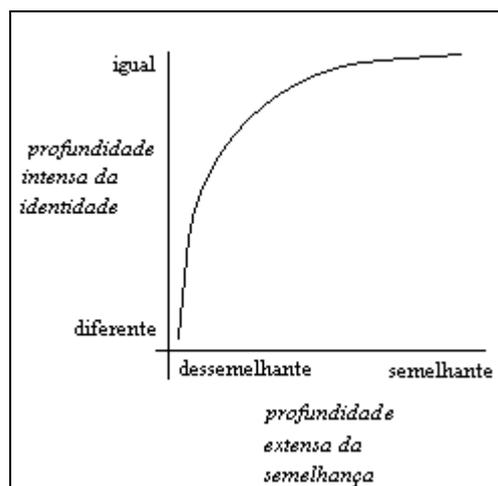
Se observarmos um gráfico (ao lado) no qual o andamento permanece e o fluxo varia em seqüência canônica, teremos uma atenuação da implicação, o que decorre dos valores arbitrários dados aos elementos do quadrados semiótico (números inteiros de 1 a 4).



Sendo assim, no modelo adotado, a modulação do andamento sobre o fluxo propiciaria uma espécie de “correção” tensiva do fluxo, tornando-se peça chave na detecção da variação da tensividade no decorrer do texto.

Cabe ressaltar que essa variação de tensividade não significa variação no tipo tensivo do texto: um texto é sempre caracterizado globalmente por um tipo de tensividade, conversa ou inversa nos moldes de Fontanille e Zilberberg, ao que estamos propondo acrescentar acelerada ou desacelerada.

Voltemos às diferenças apresentadas entre as análises do tipo tensivo de *O nome da fruta* e *Cachinhos de Ouro*: ao tipo tensivo converso, que aparece em ambos os textos segundo nossa análise, acrescentamos em *Cachinhos* a desaceleração da curva, um abaulamento para cima que leva o extremo máximo do eixo horizontal ao infinito, enquanto o eixo vertical aponta para um limite (gráfico ao lado):



No caso desse gráfico, o igual, que aparece como extremo máximo da identidade, é uma

intensidade limite, enquanto o semelhante, extremo máximo da semelhança, é uma extensidade cujo limite é o infinito. A idéia de desaceleração no modelo tensivo foi por nós atribuída à ilimitação da extensidade.

A resultante da função proposta por *O nome da fruta* é uma reta. Não se aplica, portanto à análise de *Cachinhos* que estamos realizando agora. E, poderíamos acrescentar, uma

análise de *O nome da fruta* que levasse em consideração o tipo de curva converso (acelerado ou desacelerado) também descartaria a hipótese de uma reta, o que não caberia realizar nesse momento.

Além disso, em *Cachinhos* a demora não é um fator de intensificação. As longas descrições desaceleram o texto sem criar expectativas, pois enquanto em *O nome da fruta* as descrições atrasavam o que estava para ser dito, em *Cachinhos* as descrições simplesmente o diziam, sem atrasos ou saltos de qualquer espécie. Caberia, nesse caso, uma função na qual o número de enunciados acentuasse o efeito da aceleração ou da desaceleração sobre o fluxo temporal? Nossa hipótese é a de que sempre haveria um efeito cumulativo do andamento sobre o fluxo e portanto a resposta é sim. O efeito do andamento sobre o fluxo modifica a tensão que estamos relacionando ao fluxo em si e que, portanto, apesar de ser afetada pelo tipo tensivo do texto, não seria dependente do mesmo.

As fórmulas obtidas para relacionar esses elementos de temporalidade do texto **em textos de tensividade converso/inversa desacelerada** foram as seguintes:

15 Tensividade CONVERSA:

$$M = af - 8a^{1/n} + \frac{A-1}{A} + 8a$$

e

20 Tensividade INVERSA:

$$M = af - 8a^{-1/n} + \frac{A-1}{A} + \frac{8}{a}$$

25 As diferenças entre elas estão marcadas com setas. A constante adotada (8) tem a única função de aumentar visualmente as diferenças entre diferentes configurações tensivas (ajuste de escala).

Essas funções que procedem à modulação da tensividade nos textos seguem os seguintes princípios básicos:

30 a) **f** = fluxo temporal profundo{ XE "f = fluxo temporal profundo" }: principal elemento tensivo, pois apresenta a dinâmica geral do texto de continuações e paradas, que será modulada por outros elementos dinâmicos, sejam eles o

andamento, que tal como o fluxo pertence ao nível fundamental, e a temporalidade aspectual, que pertence ao nível discursivo. Como o fluxo é o elemento de maior impacto na curva de tensividade do texto frase a frase, modificamos seus valores arbitrários tendo em vista uma maior diferenciação visual da implicação e da negação:

- continuação da continuação = 1 (relaxamento)
- parada da parada = 2, pois tende à continuação da continuação
- parada da continuação = 4, pois tende à continuação da parada
- continuação da parada = 5 (tensão)

b) **a** = andamento{ XE "a = andamento" }: influencia o fluxo temporal profundo e é o principal elemento de determinação do tipo tensivo do texto. Nos textos de tensividade conversa, a relação entre a intensidade e a extensidade do andamento é direta, portanto quanto maior o número de enunciados em seqüências de mesmo andamento, maior o efeito gradual do andamento sobre o fluxo, relaxando-o no caso da desaceleração e tensionando-o no caso da aceleração. Nos textos de tensividade inversa teremos exatamente o efeito contrário. Os valores dados à aceleração e à desaceleração foram também modificados para atender à nova função:

- aceleração: $\alpha = 1,10$
- não-desaceleração: $\alpha = 1,05$
- não-aceleração: $\alpha = 0,95$
- desaceleração: $\alpha = 0,90$

c) **A** = temporalidade aspectual{ XE "A = temporalidade aspectual" }: notou-se que afeta a tensividade se sua posição não é relaxada, por isso foi incluída na função. Para **A**, a implicação e a negação têm importância secundária para a curva tensiva visual. Foi mantida a coerência com o quadrado semiótico, mas a fim de que a temporalidade aspectual não sobrepujasse visualmente o efeito do andamento no gráfico, os valores arbitrariamente atribuídos a ela variam apenas de 1 a 3. Outro dado importante é a decisão de desvincular sua influência do tipo tensivo do texto: a tensividade sempre será maior em presença de A mais tenso (valores mais altos),

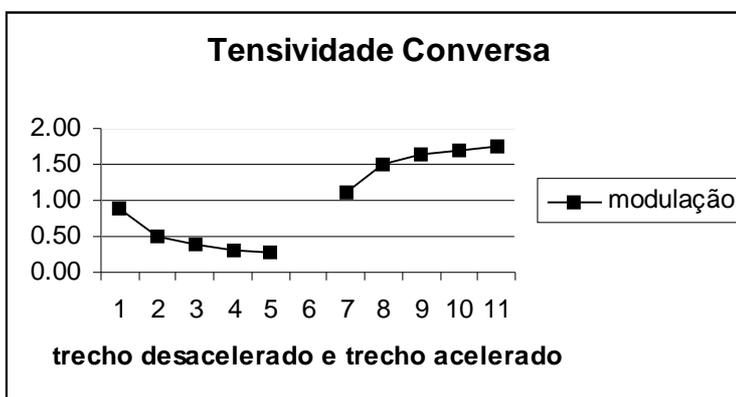
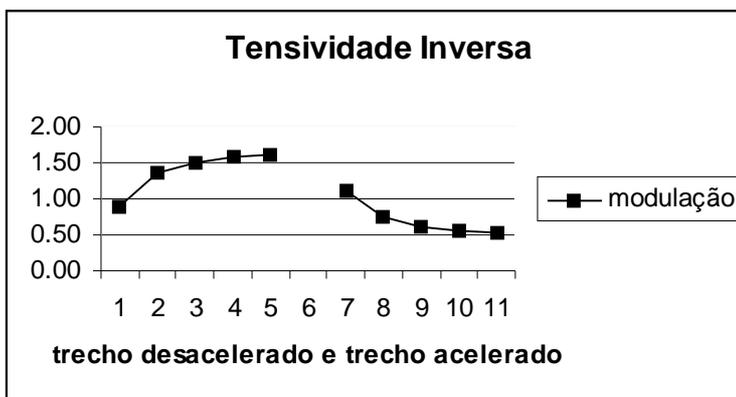
5 tanto em textos de tensividade conversa quanto de tensividade inversa. A aparente arbitrariedade de tal decisão deve-se ao fato de que a tensividade é um elemento do nível profundo do texto, enquanto a temporalidade aspectual é um elemento do nível discursivo; assim, não haveria efeito do aspectual sobre a modulação tensiva, mas o contrário. Optamos por manter o aspectual na função, no entanto, porque entendemos que a temporalidade aspectual seria um efeito de sentido produzido pela modulação do fluxo temporal profundo e, sendo assim, seria indicativa dessa tensividade. Como foi comentado anteriormente, o aspectual está dividido em três possíveis ocorrências: a prospectividade/retrospectividade (orientação), a gradação/salto (segmentação) e a duração/pontualidade (foco) que receberão valores arbitrários conforme sua posição no quadrado semiótico e, no caso da orientação, conforme a timia. Apresento aqui, por economia de espaço, a orientação com retrospectividade disfórica e prospectividade eufórica:

- prospectividade, gradação ou duração: $A = 1$
- 15 • não-retrospectividade, não-salto ou não-pontualidade: $A = 1,5$
- não-prospectividade, não-gradação ou não-duração: $A = 2,5$
- retrospectividade, salto ou pontualidade: $A = 3$

20 d) n = número do enunciado em seqüência de mesmo andamento: este fator afeta somente o andamento e será usado na determinação do tipo tensivo do texto, tal como comentado acima. Quanto maior o n , maior o efeito do andamento sobre o fluxo. Esse elemento será numerado com números inteiros positivos, sem limite, determinado pela análise do texto.

25 A determinação do tamanho do enunciado dependerá da análise semiótica do texto. Se a análise acústica solicitar uma divisão do enunciado em partes menores, n dependerá da análise semiótica dos subtrechos: se for mantido o andamento, a subdivisão não implicará em aumento de número de enunciados, mas se houver mudança no andamento, isso implicará na reavaliação de n .

A função obtida para a visualização gráfica da tensividade desacelerada trecho a trecho possui pequenas diferenças entre a fórmula para tensividade conversa e aquela para tensividade inversa. O efeito é o esperado: na conversa, a relação entre a extensidade e a intensidade de α é direta, enquanto na inversa, é indireta:



Nestes gráficos temos:

- $f = 1$
- $A = 1$

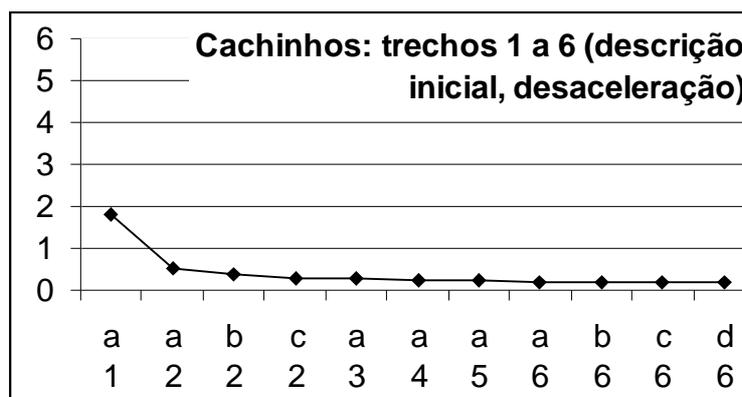
Se $n = 1$, pode-se notar um efeito de α sobre f , efeito esse que será aumentado à medida em que n aumenta.

Com as fórmulas em mãos, qual seria o trabalho do analista? Em primeiro lugar, determinar o tipo tensivo do texto, crucial para determinar a fórmula a ser utilizada. Em segundo lugar, dividir o texto em enunciados e analisar o conteúdo de cada um no que se refere a andamento, fluxo e aspectualização temporal (orientação, segmentação ou foco). Note-se que os elementos temporais figurativos (tempo cronológico e tempo mnésico) foram deixados de lado por sua participação superficial no conteúdo temporal. Finalmente, para visualizar a curva tensiva do texto, o analista precisará unicamente aplicar a fórmula adequada a este texto (conversa ou inversa). Qual a utilidade dessa visualização? No nosso caso, foi a melhor opção para contrapor a dinâmica dos dados da expressão e à dos dados do conteúdo.

Para exemplificar, observemos o trecho inicial de *Cachinhos*, que inicia com uma parada da parada (distensão comum em início de texto) e segue com continuação da continuação (relaxamento) no que concerne ao aspectual. O trecho é todo marcado pela desaceleração (11 enunciados) e pela gradação:

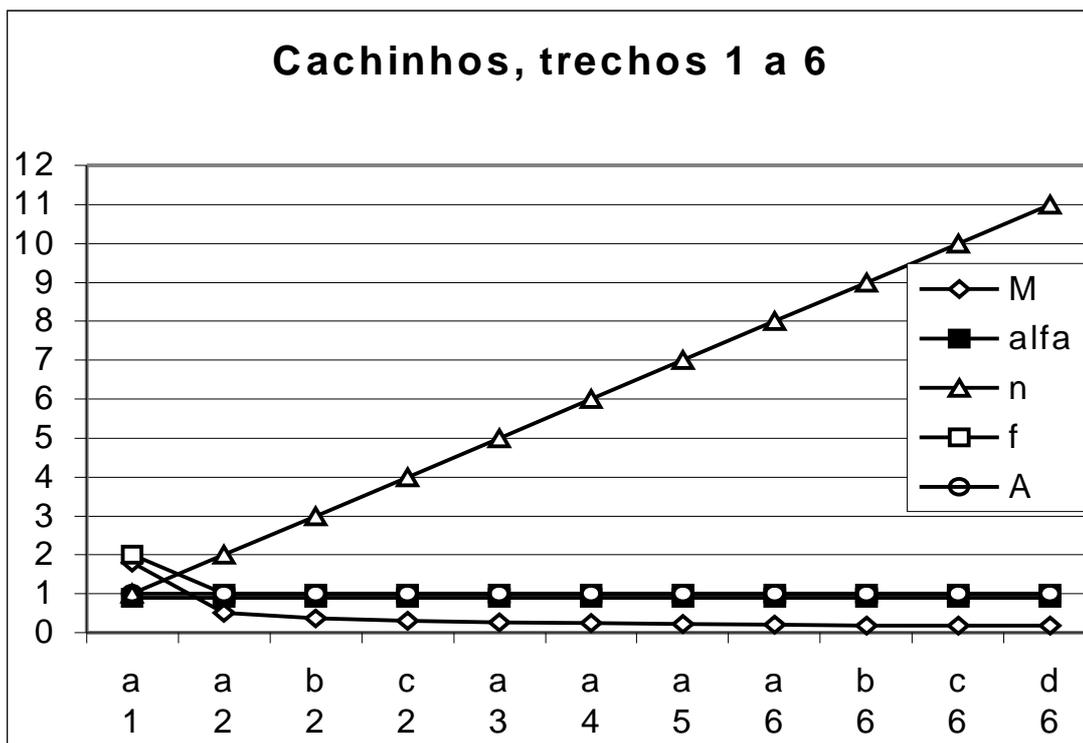
- 5
1. Era uma vez três ursos que viviam na floresta em uma casa própria de dois andares. Eles mesmos a construíram, ganhando dinheiro com a venda de mel de abelhas. Fabricavam mel com a ajuda das abelhas no terreno que havia nos fundos da casa e vendiam para diversas lojas de produtos naturais. Eles compraram tijolo por tijolo e construíram uma
- 10
- a) de melhor em material de obra e de decoração.
2. a) Eram três ursos muito simpáticos.
 - b) Um deles era pequeno,
 - c) o outro era do tamanho médio
 - d) e o outro era grande.
- 15
3. a) O pequeno chamava-se Ursinho Fininho porque era o menor de todos e não era tão gordinho quanto os outros.
 4. a) O médio chamava-se Urso Discurso porque, no tempo de colégio, quando alguém tinha que fazer alguma reclamação em nome da turma, era ele quem sempre tomava a frente.
- 20
5. a) O grande chamava-se Ursão Pimpão porque, além de ser grandão, gostava de se arrumar e passear na floresta todo pimpão.
 6. a) A casa dos três Ursos era super incrementada.
 - b) Com tudo dividido entre os três e para os três de acordo com os seus tamanhos.
 - c) Na sala principal, além dos móveis e das peles de ursos herdadas de parentes, havia três cadeiras coloridíssimas, com estamparias de muito bom gosto, em três tamanhos:
 - d) a cadeira grande para Ursão Pimpão, a cadeira média para Urso Discurso e a cadeira pequena para Ursinho Fininho.
- 25
- 30

A linha tensiva{ XE "linha tensiva" } deste trecho é descendente, pois a desaceleração relaxa o fluxo mais e mais à medida em que aumenta o número do enunciado na seqüência de mesmo andamento:



O pequeno salto descendente notado no início da linha deve-se à mudança do trecho de parada da parada para a seqüência de continuação da continuação.

Observemos agora o mesmo gráfico em relação aos outros elementos do conteúdo:



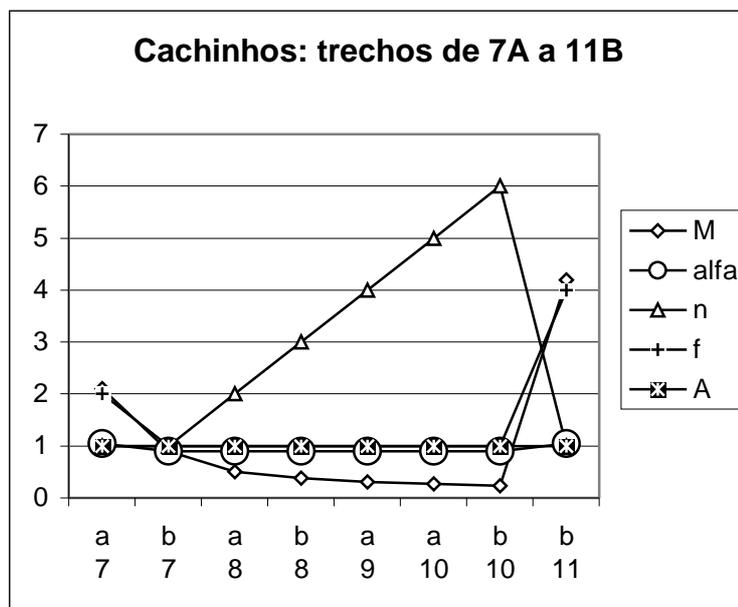
O andamento (α) é constante, assim como o aspectual (A); em outras palavras, todos os enunciados são marcados por desaceleração e gradação. Em virtude da repetição do andamento, n aumenta em linha reta, enquanto o efeito da desaceleração vai acentuando-se

sobre a linha da modulação, cada vez mais próxima de zero. Isso porque o fluxo só é um pouco mais tenso no primeiro enunciado (valor de $f = 2$), uma parada da parada típica de enunciados que iniciam textos; depois ele sempre será relaxado (valor de $f = 1$).

Observemos os trechos que se seguem, 7a a 11b:

- 5 7. a) No segundo andar, junto ao quarto de dormir, os três ursos mandaram instalar um estúdio para ouvir música e relaxar.
- b) O estúdio era todo equipado e preparado especialmente para não se ouvir barulho lá de fora, de maneira que todos pudessem curtir o som em paz.
- 10 8. a) Como sempre, o tamanho de tudo seguia o tamanho dos ursos.
- b) Até mesmo os CDs. Havia três aparelhos de CDs, um pra cada um; o pequeno CD era pra Ursinho Fininho, o CD médio pra Urso Discurso e o CD grande para Ursão Pimpão.
- 15 9. a) É claro que cada um também tinha uma cama pra dormir, a cama pequena para o pequeno, a média para o médio e a grande para o grande.
10. a) Em matéria de alimentação, eles seguiam a última palavra da moda, com dieta balanceada, pratos naturais e as imprescindíveis tigelas, onde eles botavam seu mingau preferido:
- 20 b) açaí com granola, nutritivo e saboroso, dava energia pra todo mundo.
11. a) Só não gostavam de mingau quente.
- b) Tinham sempre que esperar um pouco, pois se tomassem pelando queimavam a boca.¹⁸⁵
- 25

¹⁸⁵ Faixa 25 do CD que acompanha a tese.



Esses trechos (7a a 11b) apresentam variação de f, (parada da parada em 7a, passa a continuação da continuação em 7b e a parada da continuação em 11b), de α (não-desacelerado em 7a, passa a desacelerado em 7b e retorna a não-desacelerado em 11b). Apesar de haver uma mudança no aspectual, a tensividade permanece relaxada: gradação e prospectividade são elementos aspectuais relaxados nesse texto e têm o mesmo valor 1. O gráfico ilustra essas relações:

Pode-se perceber, no gráfico acima, o efeito do aumento de n acentuando o efeito de α sobre f nos trechos 7b a 10b (por enquanto omitimos os trechos não passíveis de análise acústica, tais como 11a). Além disso, a não-desaceleração provoca uma elevação da linha de modulação em relação ao fluxo (7a e 11b), contrariamente ao que ocorre se o andamento é desacelerado (7b a 10b). Não há qualquer influência do aspectual, como esperado pela análise semiótica que vinculou prospectividade eufórica e gradação aos trechos analisados.

4.5 Análise “tensional” de Cachinhos de Ouro

Cachinhos é um texto de tensividade conversa desacelerada. Ser um texto de tensividade conversa{ XE "tensividade conversa" } significa que se os valores de extensidade aumentam, também aumentam os valores de intensidade. Ser um texto de tensividade desacelerada{ XE "tensividade desacelerada" }, como estamos propondo, significa que há um limite no aumento da intensidade: quanto maior a extensidade, numa tensividade conversa, mais próxima fica a intensidade desse limite, mas não o atinge. Isso implica que a extensidade

é infinita. No caso de um texto acelerado{ XE "tensividade acelerada" }, como a intensidade não teria limite, a limitação aplicar-se-ia ao campo da extensividade e o aumento da intensidade, acelerando-se cada vez mais, implicaria numa explosão do extenso, um limite dramático, um fim.

5 A linha gráfica da modulação do fluxo temporal profundo em *Cachinhos* foi, portanto, obtida a partir da fórmula da tensividade conversada desacelerada. O texto pode ser dividido em quatro grandes partes:

A) A descrição da vida dos ursos antes da chegada de Cachinhos (trechos 1 a 13);

10 B) A descrição da invasão da casa por Cachinhos antes do retorno dos ursos (trechos 14 a 46b);

C) A descrição do retorno dos ursos até a fuga de Cachinhos (trechos 47 a 79) e

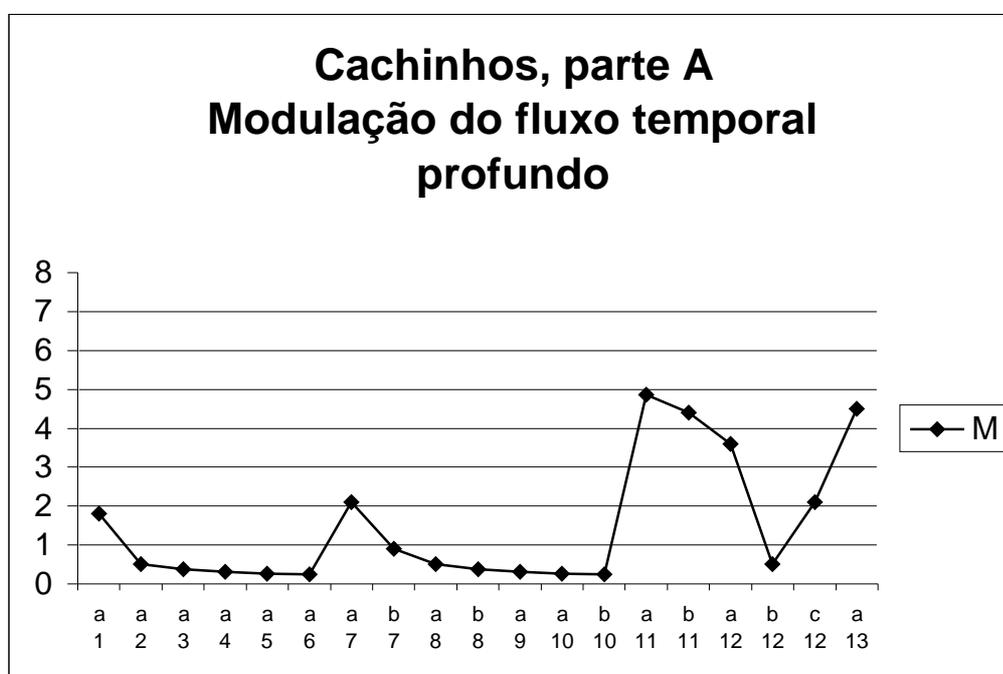
D) A descrição da vida dos ursos após a fuga de Cachinhos.

15 Antes da chegada de Cachinhos à casa, tudo é harmonia. 80% dos enunciados são desacelerados e 20% são não-desacelerados, não havendo nenhum momento de aceleração propriamente dita. Somente o último enunciado apresenta fluxo de tensão máxima (continuação da parada), além de uma seqüência de três enunciados de parada da continuação relativos à primeira referência negativa do texto e à aparição do tempo presente; a
20 maioria dos enunciados (63%) são de relaxamento máximo do fluxo (continuação da continuação). A aspectualização é praticamente toda relaxada (gradação, prospectividade eufórica e duração), com um único enunciado tenso (pontualidade).

O gráfico abaixo representa visualmente a modulação tensiva{ XE "modulação tensiva" } da parte **A**. O início (1a a 10b) é relaxado. Observa-se duas longas seqüências de
25 desaceleração sobre continuação da continuação relaxando ainda mais a modulação tensiva (2a a 6a e 7b a 10b). Ambos os enunciados finais dessas seqüências (6a e 10b) apresentam tensividade próxima de zero (0,24). Os enunciados que precedem essas seqüências (1a e 7a) são ambos parada da parada, sendo o primeiro modulado por andamento desacelerado e o segundo por andamento não-desacelerado, o que explica que o segundo é um pouco mais
30 tenso que o primeiro. Os três enunciados de parada da continuação citados no parágrafo anterior podem ser facilmente visualizados no gráfico abaixo, (11a, 11b e 12a); trata-se de uma seqüência tensa cujo primeiro ponto é também marcado por uma aspectualização tensa, assim

como os dois primeiros são afetados por uma não-desaceleração e por isso o fluxo, que é de mesma tensão, é modulado numa curva descendente (11a é mais tenso que 12a). Outro elemento importante de nota é que o ponto final (13a), apesar de ser o único que apresenta fluxo com tensão máxima (continuação da parada), é menos tenso do que 11a; isso ocorre porque tanto o andamento quanto a aspectualização são mais tensos em 11a (não-desaceleração e pontualidade) do que em 13a (desaceleração e duração). É a relação de implicação entre parada da continuação e continuação da parada que permite, pela proximidade, que haja essa inversão de tensividade no que concerne à curva da modulação tensiva.

10 O valor máximo da modulação tensiva nessa parte de *Cachinhos de Ouro* é 4,87.

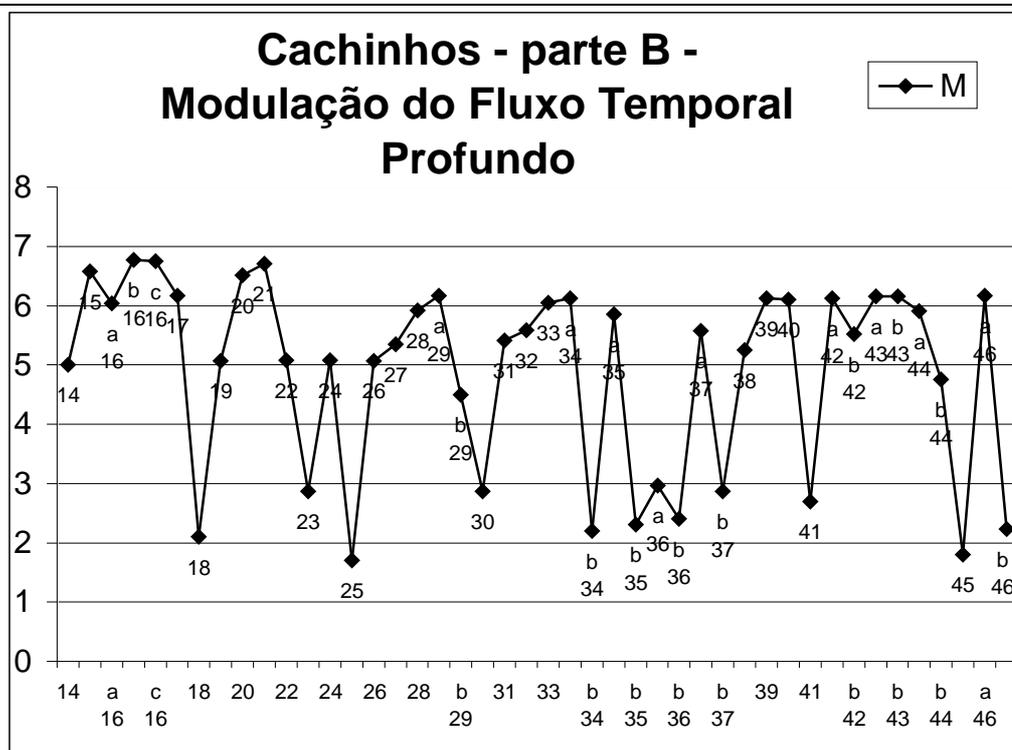


A segunda parte de *Cachinhos*, que se refere ao período de invasão da casa dos ursos pela menina antes do retorno dos proprietários (parte **B**) tem comportamento tensivo muito diverso. 41% dos enunciados são acelerados e 41% são de não-desaceleração, afetando a curva com maior intensidade em, portanto, 82% dos enunciados. Além disso, todas as seqüências de mesmo andamento são aceleradas ou não-desaceleradas. Não há nenhum enunciado cujo fluxo corresponda a continuação da continuação (relaxamento), sendo 63%

deles de tensão máxima (continuação da parada). O aspectual é bastante variado, mas pende para a tensão: 41% são relaxados ou não-tensos e 59% são tensos ou não-relaxados.

Observando-se o gráfico abaixo, nota-se uma grande variação no fluxo: 18a, 23a, 25b, 30a, 34b, 35b a 36b, 37b, 41, 45b e 46b são enunciados de parada da parada (uma negação da tensão máxima). São pontos que entrecortam as seqüências de fluxo tenso, fazendo a linha tensiva muito instável. Mesmo assim, somente dois deles têm valor menor que 2 (nenhum menor que 1): 25 (*“Hum!, lambeu os beiços, Nem quente nem frio. No ponto certo!”*) e 45 (*“Ah, ela se acomodou confortavelmente tomando cuidado pra não amassar os cachos do cabelo.”*). As seqüências de mesmo andamento e mesmo fluxo não são lineares, pois afetadas pela aspectualização. Por exemplo, 15a a 17b, caso não houvesse influência da aspectualização, seria uma curva ascendente, mas o relaxamento aspectual em 16a provoca uma ruptura na curva. Boa parte dessa oscilação tensiva deve-se à intercalação da fala de Cachinhos com a fala da narradora. Por exemplo, 25, que é um ponto relaxado da seqüência (transcrito acima) é precedido por uma fala moralizante (24: *“Bem feito! Mas não desistiu e foi provar o mingau de Ursinho Fininho”*) e seguido por outra (26: *“A abusadinha gostou tanto que comeu até o fim!”*); observe no gráfico esse exemplo da oscilação nos pontos 24 a 26¹⁸⁶.

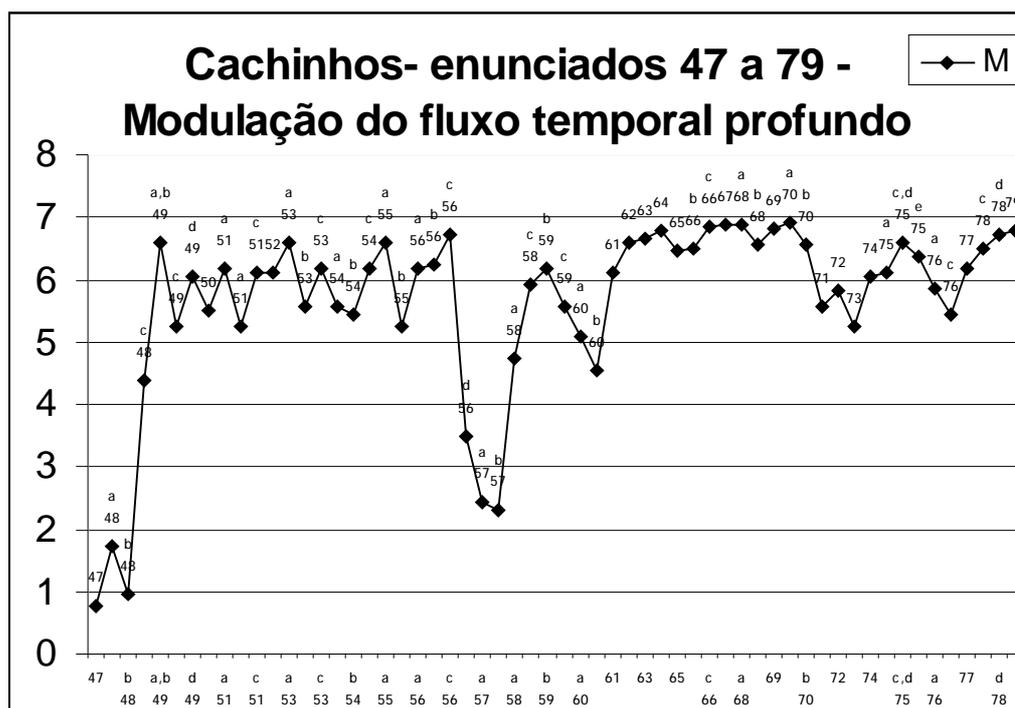
¹⁸⁶ Os números ao lado dos pontos no gráfico correspondem aos enunciados; coloquei-os assim para facilitar a visualização, pois esse trecho tem muitos enunciados.



Essa tensão toda pode ser explicada pelo caráter moralizador da narradora de Cachinhos: se dependesse da opinião da menina, esse seria um momento de “pura curtição”, ou seja, relaxamento. Mas é a voz da narradora quem carrega a tensividade desse texto. Nota-se também que, enquanto o valor máximo da modulação na parte **A** ficou em 4,87, aqui ele chega a 6,77. Ou melhor, enquanto o valor médio da modulação em **A** ficou em 1,5 (próximo da tensão mínima do fluxo), em **B** esse valor médio pula para 4,9 (próximo da tensão máxima do fluxo).

O trecho seguinte não fica atrás em termos de tensão, mas a curva tensiva não sofre tantas oscilações. Trata-se do momento em que ocorre o confronto dos ursos com Cachinhos, primeiramente de forma indireta (pela descoberta dos efeitos da passagem da menina pela casa) e depois de forma direta (pelo encontro com ela no quarto, até a fuga desta pela janela). A parte **C** tem 60% de enunciados acelerados e 33% de enunciados não-desacelerados, o que soma 93% de enunciados tendendo à aceleração. 86% dos enunciados são de tensão máxima do fluxo (continuação da parada), com apenas 10% deles relaxados (3 enunciados de continuação da continuação e 3 de parada da parada). A aspectualização é muito variada, com 45% de enunciados tendendo ao relaxamento e 55% tendendo à tensão; essa variação aparece como uma grande oscilação da aspectualidade. Parece que o fluxo, elemento do nível fundamental, quando tenso “crispa” a superfície aspectual.

O trecho inicia com o retorno dos ursos na expectativa de encontrar tudo como foi deixado, portanto uma expectativa relaxada logo tensionada pela surpresa da mudança. O gráfico abaixo (parte **C**) ilustra bem essa mudança na modulação da tensividade do fluxo:



Observa-se dois momentos em que a tensividade permanece alta: o primeiro é mais estável. Corresponde à investigação dos ursos no primeiro andar da casa (48c a 56c). O fim desta parte da investigação corresponde a um relaxamento, pois remete à retomada da normalidade (o que fazer para consertar as coisas quebradas por Cachinhos). No entanto, ainda falta investigar o segundo andar. De 58a a 61 temos a transição entre o confronto indireto ursos/Cachinhos e o confronto direto, que corresponde a uma intensificação na modulação do fluxo. A partir desse momento, que é a entrada dos ursos no quarto onde está a menina, não há mais relaxamento nesse trecho: todos os pontos estão acima da tensão máxima do fluxo (5 = continuação da parada). A desaceleração verificada nos primeiros enunciados faz com que o trecho inicie com um grande relaxamento ($M = 0,75$) e, em virtude da aceleração praticamente constante verificada a partir da entrada no quarto (enunciado 61) o trecho termina com uma grande tensão ($M = 6,77$).

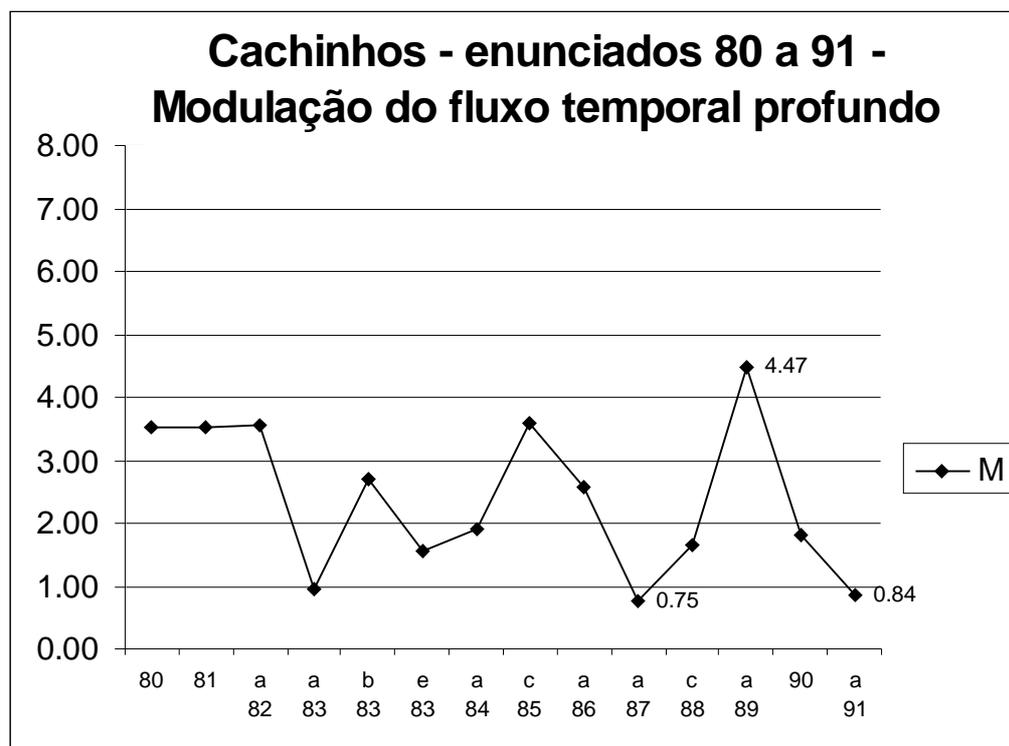
Também no trecho **C** nota-se uma grande variação do aspectual{ XE "aspectual" }, corroborando a hipótese de que o fluxo tenso “crispa a superfície” aspectual, idéia que está perfeitamente de acordo com a teoria semiótica no que concerne à relação entre os níveis. Por outro lado, a oscilação da linha de modulação é bem atenuada em relação ao percebido na

ilustração da parte **B**. Isso ocorre porque em **C** o fluxo é mais estável: Ursos, Cachinhos estão num momento de tensão e a voz da narradora deverá refletir isso; seu papel moralizante também a coloca em um momento de tensão. O fluxo, portanto, é praticamente o tempo todo de continuação da parada, uma espécie de suspensão temporal que tensiona o discurso.

5 O valor de tensão máxima observado nesse trecho é o mais alto de todo o texto: $M = 6,90$ (70a); a média da tensividade também é alta, inclusive mais alta do que na parte **B**: M médio de **C** = 5,6 (acima do valor arbitrado para tensão máxima do fluxo, 5).

10 Evidentemente, sendo este o auge do texto, espera-se para a parte **D** um relaxamento (modelo clássico de texto: relaxamento \Rightarrow não-relaxamento \Rightarrow tensão \Rightarrow relaxamento). E é exatamente o que ocorre em **D**: 64% dos enunciados são desacelerados ou não-acelerados, enquanto somente 21% são acelerados. Quanto ao fluxo, 86% dos enunciados são relaxados (50% parada da parada e 36% continuação da continuação) e nenhum possui tensividade máxima (continuação da parada). A aspectualização varia, mas privilegia os extremos de máximo (43%) e mínimo (36%), podendo-se quase sempre vincular seus picos aos picos do
15 fluxo.

O gráfico abaixo (parte **D**) mostra bem o relaxamento: o máximo de tensão é 4,47 (89a) e o mínimo é 0,75 (87a), ficando a média dos valores de modulação em 2,4. Esse valor só não é mais baixo porque há referências a Cachinhos, mostrando que sua passagem pela casa deixou marcas negativas na vida dos ursos, marcas de rejeição completa ao “novo”. A tensão máxima observada no trecho é devido à possibilidade de retorno da menina pelo conhecimento sobre uma nova compositora pop cuja descrição lembrava Cachinhos (trecho 89). Esse retorno,



no entanto, fica apenas como uma possibilidade remota que não chega a afetar a retomada da continuidade pelos ursos.

O leve aumento no valor do último ponto em relação ao enunciado 87a deve-se às “reticências aspectuais” do último enunciado: “Só se sabe que Cachinhos de Ouro fugiu.” Ou seja, não se sabe se voltará, não se sabe se está viva, não se sabe se é a sua voz na “música horrível” (segundo os ursos) que chega pelo rádio. E é esse não-saber o que mantém a presença de Cachinhos viva na memória dos ursos.

4.6 *Análise sêmio-fonética de Cachinhos de Ouro* - [r]

4.6.1 TE

A primeira providência após a aplicação da fórmula para visualização das análises da temporalidade em *Cachinhos* foi observar a relação dos gráficos visuais com a taxa de elocução de cada enunciado. Isso foi feito levando-se em consideração as quatro grandes partes em que o texto foi dividido no tópico “Análise tensional de Cachinhos de Ouro”. O foco da análise foram as TEs cujo valor não coincidiu com o padrão da TE em frases com aquele número de sílabas. Observou-se qual a relação entre o aumento/diminuição da TE com o valor relativo da modulação tensiva (M){ XE "modulação tensiva (M)" } e cada um dos parâmetros envolvidos no cálculo de M (fluxo, andamento e aspectualização).

Comparando-se os resultados entre as partes, observamos que o maior número de TEs não explicada pelo número de sílabas da frase correspondente tampouco por M ou por qualquer um dos parâmetros estudados (f, α e A), ou seja, nem expressão nem conteúdo, estava na parte **B**.

A parte **A** é um trecho essencialmente relaxado e bastante estável (pouca variação de tensividade). Ali as TEs sem explicação no que concerne ao número de sílabas seguiram a mesma orientação de M e de f em todos os casos. Quanto ao andamento e à aspectualização, apenas 17% apresentaram desacordo com a orientação de ambos os parâmetros. Nenhuma TE não explicada pelo número de sílabas ficou igualmente sem explicação no que se refere a M e todos os seus parâmetros.

A parte **B** é essencialmente tensa, mas muito variada, oscilando constantemente entre tensão e relaxamento. Das TEs sem explicação pelo número de sílabas na frase, 25% continuaram sem explicação no que concerne ao conteúdo temporal. Foi possível observar uma menor correlação entre a TE e a orientação de M e seus parâmetros do que em **A**: M explicou 56% dos casos, f explicou 50%. O andamento e a aspectualização, menos importantes em **A**, aqui explicaram respectivamente 69 e 63% dos casos.

A parte **C** é tensa como **B**, mas ao contrário desta, é bastante estável, apresentando pouca variação de tensividade. A porcentagem de TEs em **C** não explicadas pelo número de sílabas nem pelos parâmetros temporais estudados na expressão caiu para 15% em **B**, enquanto a orientação de M, f e α passou a explicar 75% dos casos. A aspectualização, pelo contrário, caiu para 55% de casos que explica.

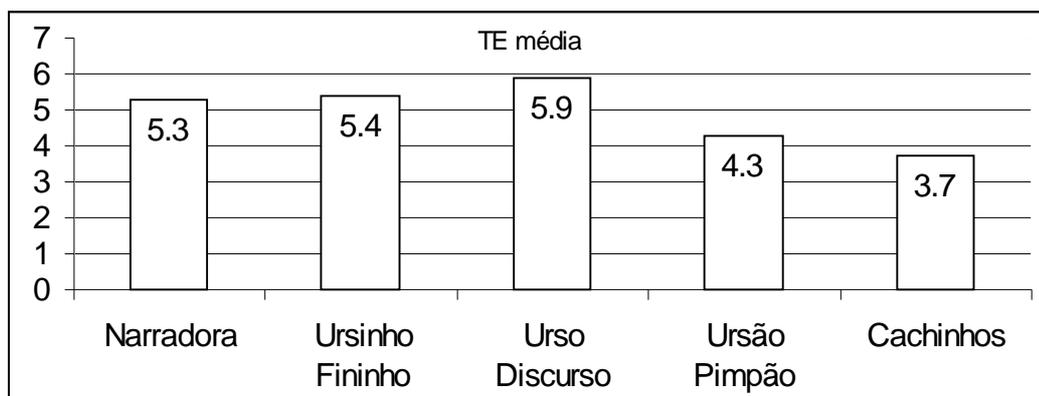
Finalmente, a parte **D**, que retoma o relaxamento de **A** somado à variação oscilatória de **B**, também alcançou o patamar de 25% de TEs sem explicação, seja pelo número de sílabas na frase (expressão), seja por M, f, α ou A (conteúdo). Cada um desses valores do conteúdo temporal explicou 50% das TEs não explicadas pelo número de sílabas, exceto pelo fluxo, que só explicou 25% dos casos.

Portanto, M orientou a variação da TE principalmente em trechos de tensividade estável (100% em **A** e 75% em **C**), assim como f (também 100% em **A** e 75% em **C**). Nos trechos instáveis sua participação na variação da TE diminuiu: M cai 56% em **B** e 50% em **D**, enquanto f cai para 50% em **B** e 25% em **D**.

A importância do andamento e da aspectualização na orientação da variação da TE não teve importante relação com a caracterização da parte: em tensividade instável, α explicou 69% e 50% e A explicou 63% e 50% (partes **B** e **D** respectivamente), enquanto em tensividade estável α explicou 83% e 75% e A explicou 83% e 55% (partes **A** e **C** respectivamente), apresentando leve aumento na sua importância para explicar essa variação em tensividade estável. Já no que concerne à tensividade em si, em relaxamento, α explicou 83% e 50% e A explicou 83% e 50% (partes **A** e **D** respectivamente), enquanto em tensão, α explicou 69% e 75% e A explicou 63% e 55% (partes **B** e **C** respectivamente), não apresentando uma tendência clara.

A observação da relação entre as TEs não explicadas pelo número de sílabas na frase com M e seus parâmetros mostrou que 12% dos enunciados não teve sua variação de TE explicada nem pelo número de sílabas na frase nem por M. Passamos a observar então a TE segundo a personagem encarnada pela voz em cada trecho, buscando o padrão de cada uma das cinco vozes interpretadas pela mesma locutora: narradora, Cachinhos, Ursão Pimpão, Urso Discurso e Ursinho Fininho.

O padrão geral da TE ficou entre 3,8 e 6,6 sil/s. A voz da narradora, representada na grande maioria dos enunciados, tem um padrão entre 4,0 e 6,6 sil/s. A voz do Ursinho Fininho é muito semelhante, embora mais aguda e estridente: entre 4,0 e 6,8 sil/s. O padrão da TE de Urso Discurso é mais estreito e rápido, ficando entre 5,4 e 6,6 sil/s, o de Ursão Pimpão é mais lento, entre 3,2 e 5,4 sil/s e, finalmente, o de Cachinhos é o mais lento de todos, entre 2,7 e 4,7 sil/s. Observa-se no gráfico abaixo, com as médias das TEs de cada personagem, que a TE é realmente usada como uma das características que marcam cada personagem na voz da locutora:



A análise da TE que levou em consideração o padrão de cada personagem modificou os pontos de TE sem explicação, aumentando a correlação entre a variação fora do padrão da TE e a orientação de M. Também foi observado que sempre que a orientação do fluxo é coerente com a variação da TE, M também é coerente, o que é desejável e mesmo esperado em virtude da importância dada a f na fórmula de M.

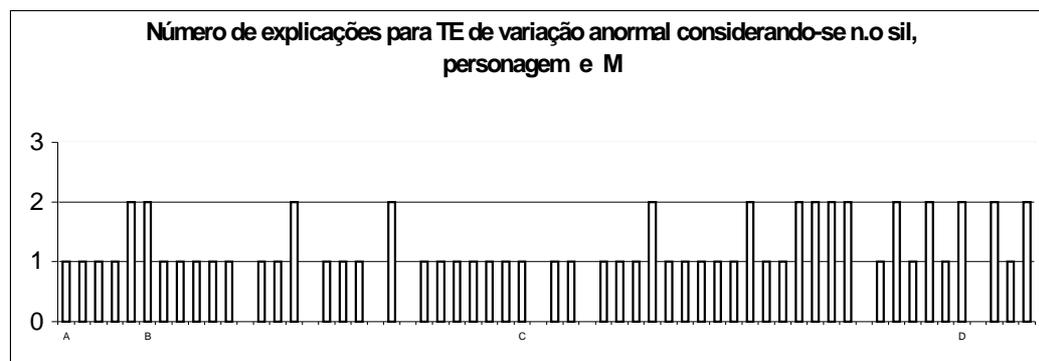
Na tabela abaixo foram resumidas as relações entre os parâmetros da tensividade da parte (tensão/relaxamento, estabilidade/instabilidade) a fim de observar a atuação de M na orientação da variação da TE, se não for explicada pelo padrão da personagem ou pelo padrão segundo o número de sílabas na frase:

	estável	instável
relaxado	personagem: 100% nº de sílabas: 100%	personagem: 67% nº de sílabas: 50%
tenso	personagem: 76% nº de sílabas: 75%	personagem: 63% nº de sílabas: 53%

Esta tabela indica que M seria um excelente parâmetro para analisar textos relaxados estáveis, mas são textos menos emotivos. Assim, no que concerne à TE, a expressão da emoção seria afetada por outros elementos além de M.

De qualquer maneira, cruzando-se os resultados podemos observar que 90% das TEs não explicadas por número de sílabas na frase ou personagem representada naquele momento foram explicadas por um ou dois dos três parâmetros: número de sílabas, personagem e modulação da temporalidade profunda (M) { XE "modulação da temporalidade profunda (M)" }.

5 M explica 70% do total de TEs focalizadas, porcentagem na qual 46% se explica unicamente pela relação direta com M a variação desviada do padrão da TE.



As frases que não foram explicadas por nenhum dos três parâmetros, sejam eles número de sílabas, personagem e modulação da temporalidade profunda, e que correspondem a 10% das TEs focalizadas são:

10 TE aumentada:

- 18. a) Lá dentro, Cachinhos de Ouro ficou felicíssima quando viu que havia mingau na mesa e, se ela fosse uma garota honesta, teria esperado a volta dos donos da casa.. Quem sabe eles a convidassem pro café da manhã, d) já que eles eram ursos bons... O trecho é longo e foi concebido como um único enunciado por razões semióticas. Do ponto de vista prosódico trata-se de dois enunciados. A divisão do trecho em duas frases aponta para uma TE dentro do padrão para tal número de sílabas.
- 48. a) Quando entraram em casa, O aspectual e o andamento explicam a variação da TE: trata-se de uma pontualidade temporal não-desacelerada, que tensiona o subtrecho.
- b) Se Cachinhos de Ouro quebrou a cabeça na queda, c) se correu pra floresta e se perdeu por lá d) ou se encontrou a saída e foi curtir um som pauleira em outro lugar, O trecho é longo e foi concebido como um único enunciado por razões semióticas. Do ponto de vista prosódico trata-se de

25

três enunciados. A observação do trecho aponta para uma TE dentro do padrão para tal número de sílabas.

TE diminuída:

- 24. a) Bem feito! b) Mas não desistiu e foi provar o mingau de Ursinho
5 Fiinho: O trecho é longo e foi concebido como um único enunciado por razões semióticas. Do ponto de vista prosódico trata-se de dois enunciados, cada um com TE dentro do padrão para tal número de sílabas.
- 34. a) Nem tão bárbaro! Exclamação.
- 10 • 53. c) Comeram tudo! Exclamação.

Estudando o comportamento da TE em diferentes exclamações do texto, observou-se que exclamações com, em média, 3 sílabas apresentam TE lenta, considerando-se os limites do padrão da TE para cada personagem. Nesses casos, é comum uma relação inversa entre a orientação da modulação e a variação para menos da TE, pois tais enunciados geralmente possuem M com valores altos (enunciados tensos). Mas mesmo nos casos em que M tende ao relaxamento (valor baixo), a TE manterá em enunciados curtos de exclamação a tendência à lentidão. E vice versa: longas exclamações terão TEs altas, independente do valor de M, que nem sempre é alto em exclamações. Isso poderia ser explicado pelo fato de que exclamações curtas geralmente possuem forte sentido emocional no conteúdo verbal, que seria enfatizado pela lentidão da TE; já exclamações longas geralmente são mais explicativas, ficando o emocional restrito à expressão sonora, a qual seria evidenciada pela TE rápida.

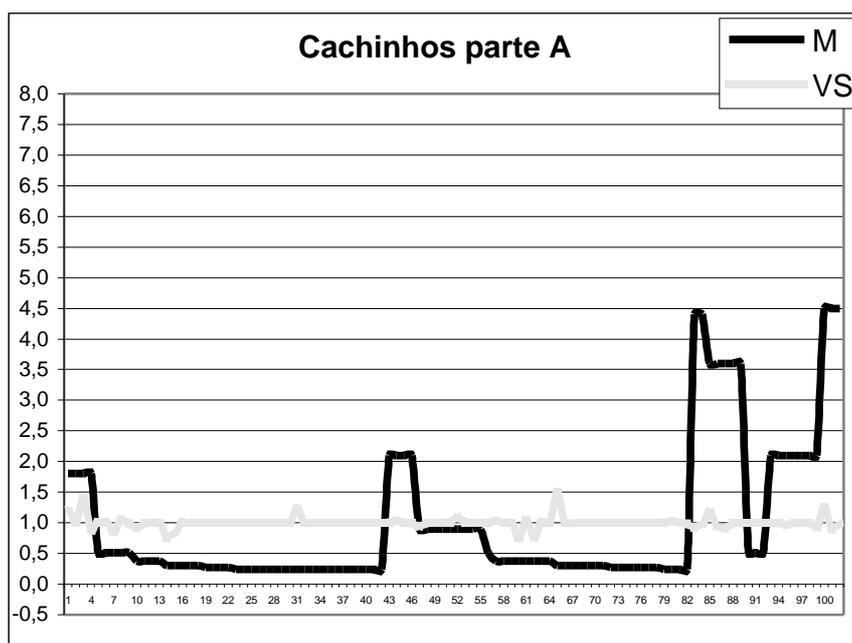
Esse pequeno estudo explicou ambas as TEs das frases transcritas acima, 34a e 53c, que são exclamações curtas com alto valor de M e baixa TE.

Sendo assim, a modulação do fluxo temporal profundo do plano do conteúdo aparece como um bom fator de explicação para TEs que não puderam ser explicadas no plano da expressão nem pelo número de sílabas na frase nem pelo padrão da personagem. No entanto, cabe notar que as exclamações seriam regidas por uma regra específica que tem o número de sílabas na frase como elemento determinante.

4.6.2 Grupo GIPC e Personagem

A análise do GIPC contendo tap iniciou por uma análise dos padrões conforme o tipo de GIPC e o personagem correspondente à fala da qual o grupo segmental foi extraído.

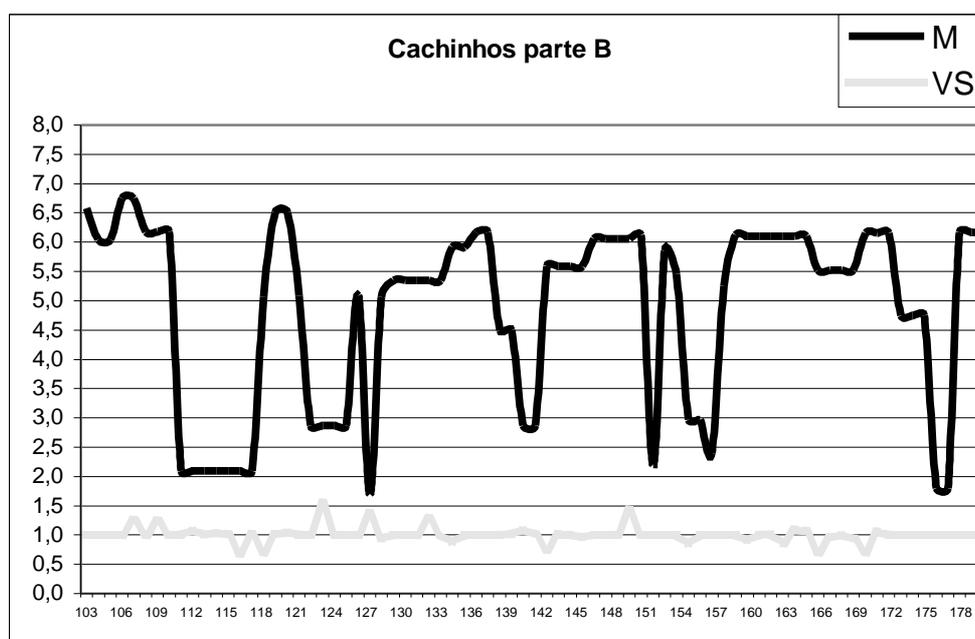
O gráfico abaixo apresenta todos os segmentos da parte **A** (trechos 1 a 13), conforme M



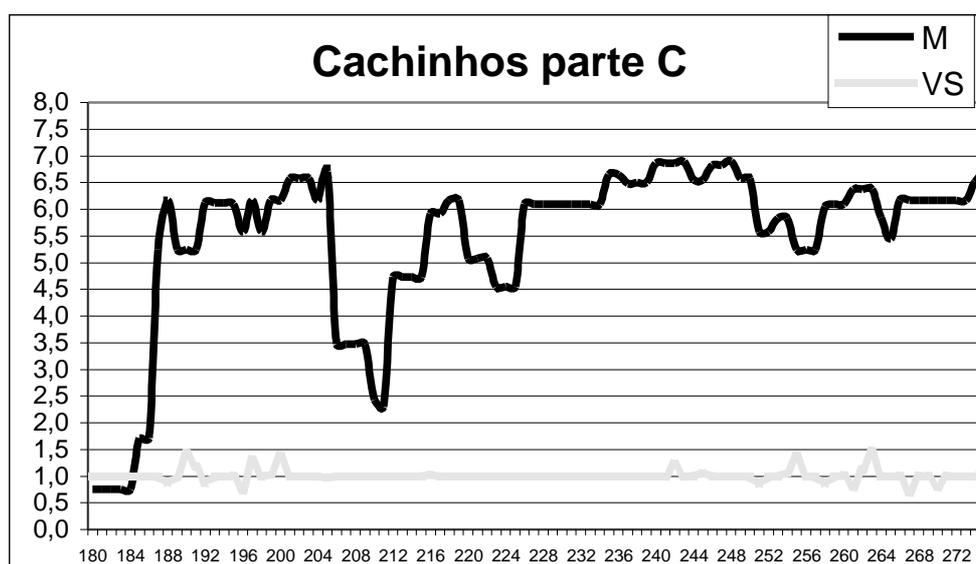
e conforme a variação da duração do segmento (VS) em relação ao padrão do tipo de segmento (se é Vtap, VCtap, etc.) na fala do personagem em questão. Essa variação foi calculada percentualmente a partir dos limites mínimo e máximo do padrão, cuja totalidade foi igualada ao valor 1. Isso significa que a variação para menos do que o limite mínimo do padrão esperado usou esse limite como referência para 100%, e a variação para mais do que o limite máximo considerou esse máximo igual a 100%.

Caracterizamos **A** como uma parte do texto com tensividade (M) relaxada e estável. No gráfico acima é possível perceber uma relação entre as variações da modulação tensiva e as variações na duração do segmento. Não há uma relação direta ou indireta, mas uma tendência da variação da duração do segmento em aparecer nos trechos em que há variação em M.

A parte **B** foi analisada como tensa e instável. Espera-se portanto que haja muito mais variação na duração dos segmentos e é exatamente o que mostra o gráfico abaixo, relacionando M à variação do segmento:

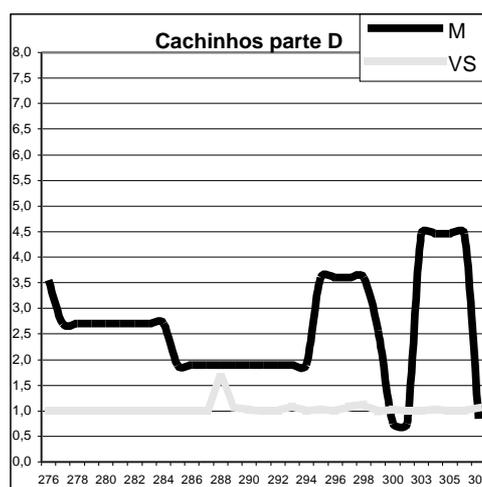


A parte **C** foi caracterizada com tensa e estável. Seria esperado que houvesse pouca variação na duração do segmento, mas o que ocorre é quase uma inversão: a estabilidade somada à tensão (aproximadamente segmentos 190 a 200 e 240 a 275) relaciona-se à grande variação do segmento, enquanto a variação de M observada aproximadamente nos segmentos 205 a 230 é acompanhada por pouca ou nenhuma variação na duração do segmento, considerados personagem e tipo de GIPC na determinação do padrão. Isso pode ser observado no gráfico abaixo:



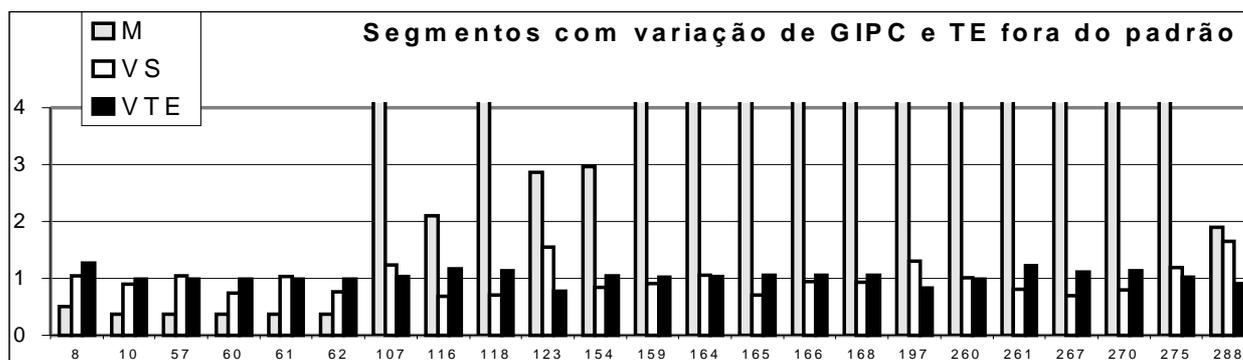
A última parte do texto, instável e relaxada, volta a relacionar a instabilidade, que aparece efetivamente a partir do segmento 294, à variação da duração do segmento.

Portanto, mais uma vez os fatores tensividade e variação de M influenciam a expressão



- 5 prosódica, no caso a duração do segmento, mas há que se considerar um fato importante. Foi observado que M muitas vezes explica diretamente a variação desviada do padrão de TE, ou seja, M alto explica a variação para além do máximo, enquanto M baixo explica a variação para aquém do mínimo. Por outro lado, quanto maior a TE (mais rápida), naturalmente menor a duração do segmento (que será assim também mais rápido). Isso levaria a crer que se M
- 10 explica a variação da TE para mais, por exemplo, explicaria concomitantemente a variação da duração para menos. Em outras palavras, M teria uma relação direta com a TE e indireta com a duração do segmento. Isso, no entanto, não foi comprovado ao confrontar-se os dados de duração de GIPCs que não seguem os padrões esperados para a personagem e para a TE. Esse confronto está descrito nos parágrafos que se seguem.

Estamos sempre trabalhando com os grupos segmentais e TEs cuja variação de duração ou valor não puderam ser explicados por fatores do plano da expressão e por isso são passíveis de explicação pelo plano do conteúdo. Os segmentos que apresentam tanto o valor da TE quanto a duração do GIPC fora dos padrões esperados, se considerados o personagem e o tipo de GIPC, somam apenas 23 segmentos, cujos dados estão expostos no gráfico abaixo:



Desses, 65% apresentaram a orientação da variação (para mais ou para menos) do GIPC oposta à variação da TE, relação esperada, enquanto 35% apresentaram mesma orientação da variação do segmento e da TE, relação inesperada. Dentre os que apresentaram a esperada relação indireta entre duração do GIPC e valor da TE, 80% apresentaram relação também indireta entre a duração do GIPC e M, o que decorre do fato de que M em grande parte explica as variações desviadas do padrão da TE. O fato novo é que 88% das variações de GIPC com relação direta com a TE foram explicadas por M, que nesses casos não explica a TE. Isso significa que pode haver uma importante relação entre a variação da duração do segmento e a variação da tensividade temporal profunda do texto. Desse grupo pequeno de segmentos cuja variação foge aos padrões tanto no que concerne ao valor de TE quanto à duração do GIPC, 48% tiveram sua variação explicada pela relação indireta com a TE, 30% tiveram sua variação explicada pela relação direta com M e 17% foram explicadas por ambas as relações. Somente um caso (segmento 8) não pode ter sua variação explicada por nenhum dos dois parâmetros.

Isso revela uma hierarquia na influência desses parâmetros sobre a duração do GIPC contendo tap: a TE é hierarquicamente superior na determinação da duração do segmento sobre a influência de M. Assim colocado na hierarquia, M ganha a importância de ser um fator secundário na determinação da duração do GIPC.

Acrescentando-se aqueles GIPCs anormais em relação ao personagem e TE normal quanto ao número de sílabas aos 23 GIPCs com variação desviada do padrão para personagem e TE desviada em relação ao número de sílabas, obtivemos 92 GIPCs que foram relacionados ao padrão do grupo conforme TE. A TE explicou 89% desses GIPCs, seja pelo número de sílabas na frase, seja pela relação com o tipo de GIPC. Os outros grupos puderam ser explicados por uma relação direta com M em 90% dos casos.

Esse resultado corrobora o resultado anterior, indicando que se há uma variação da duração do GIPC fora do padrão para personagem, a relação do mesmo com a modulação tensiva será direta caso a variação não possa ser explicada pela TE:

		TE explica	TE não explica
Variação de M		≠ variação do GIPC	= variação do GIPC

Uma outra análise da variação do GIPC e M deve considerar pelo menos três aspectos que caracterizam o grupo: vogal(is), consoante(s) e se a palavra na qual o grupo está inserido é gramatical ou lexical.

No que diz respeito às vogais, foram observadas as ocorrências das doze vogais da língua portuguesa e também a ocorrência de ditongos. As consoantes foram divididas entre nasais, oclusivas e fricativas, incluindo-se aí pares desses tipos de consoantes. O tap, sempre presente nos grupos estudados, não aparece junto com líquidas.

Os parâmetros adotados para esta análise foram cinco: (i) *personagem*, que diz respeito à variação da duração do GIPC conforme o padrão da voz de cada personagem representado pela mesma locutora, (ii) *GIPC e TE*, que analisa o padrão da duração de cada tipo de GIPC (Vtap, VCtap etc.) conforme o valor da TE agrupado em cinco regiões, (iii) *consoante*, considerando o padrão de cada grupo consonantal encontrado no GIPC, (iv) *vogal*, conforme o padrão da vogal em termos de duração do GIPC considerando-se o tipo (Vtap, VCtap etc.) e (v) *palavra gramatical/lexical*, que analisa o padrão para a duração de cada tipo de GIPC contido em palavras lexicais, gramaticais ou na transição entre elas. Colocando-se em foco os cinco parâmetros, observou-se em primeiro lugar aqueles GIPCs cuja duração seguia o padrão em quatro desses parâmetros. Consideramos na análise dois aspectos: o tipo de variação (aumento/diminuição do segmento) e o valor de M, tenso se maior ou igual a 3,5 (M alto) e relaxado se menor do que 3,5 (M baixo)¹⁸⁷.

¹⁸⁷ A definição desse valor-limite (3,5) entre M tenso ou alto e M relaxado ou baixo foi dada empiricamente e merece investigações futuras.

A vogal como único parâmetro fora do padrão observado foi o mais expressivo, ou seja, apareceu mais vezes tanto concomitante a $M < 3,5$ quanto a $M > 3,5$. A consoante, por outro lado, foi o menos expressivo, tanto em M relaxado quanto em M tenso.

5 Outro dado importante é que, considerando-se a coerência com M, observou-se que há um certo equilíbrio entre coerência e incoerência se M for relaxado (46% e 54% respectivamente), mas uma coerência bem mais expressiva se M for tenso: 33% de incoerência e 67% de coerência, da variação fora do padrão com a modulação temporal profunda (M). Isso indica que a duração de GIPCs contendo tap será mais afetada por M se este for tenso do que se estiver relaxado.

10 Observando-se todos os parâmetros isoladamente em suas aparições como único parâmetro fora do padrão, percebe-se que todos, exceto o parâmetro voz da personagem, apresentam orientação igual a M em mais de 50% dessas variações que não seguem o padrão. Caso observemos esses dados levando em consideração a orientação (aumentado, diminuído), em todos os casos há uma coerência maior com M alto e duração aumentada do
15 que M baixo e duração diminuída, exceto naqueles parâmetros em que não aparecem exemplos de duração aumentada (consoante e tipo de palavra gramatical/lexical). Esses dados corroboram a indicação apresentada no parágrafo anterior.

20 Tratando-se de incoerência com M, o parâmetro vogal é o mais expressivo tanto em relaxamento quanto em tensão de M, 46 e 42%, respectivamente. Nesses casos de desvio único, a oposição da vogal a M seria explicada pela TE (um parâmetro que segue o padrão), cuja coerência com M leva a uma relação indireta dessa com a duração do segmento.

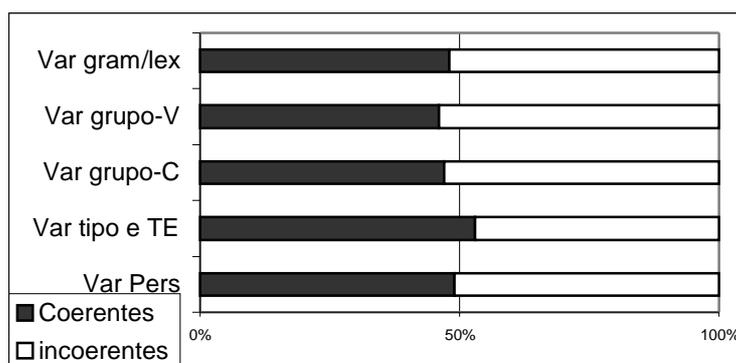
Passemos ao total de GIPCs, excluindo-se somente aqueles de duração dentro do padrão segundo os cinco parâmetros dos quais tratamos no momento: personagem, tipo do GIPC e TE, grupo consonantal, vogal e tipo de palavra lexical/gramatical.

A tabela abaixo apresenta os dados que seguem o padrão:

	M < 3,5	M > 3,5	total
personagem	23%	22%	45%
tipo e TE	23%	25%	48%
grupo consonantal	38%	44%	82%
vogal	24%	27%	51%
gramatical/lexical	19%	25%	44%

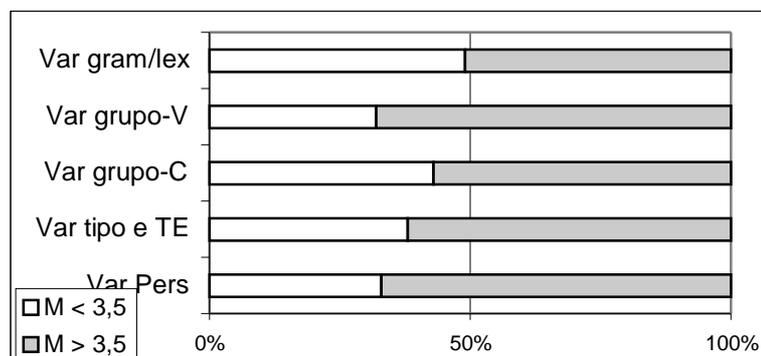
Nessa tabela observa-se dois aspectos importantes: primeiro, que há um certo equilíbrio entre dados fora do padrão com M alto e com M baixo; segundo, que somente os dados de grupo consonantal, tanto com M alto quanto com M baixo, fogem à faixa de 19 a 27%: dados que seguem o padrão atingem 82% do total de GIPCs segundo o tipo de consoante que acompanha o tap. Isso demonstra uma regularidade maior no que concerne à duração das próprias consoantes, influenciando a duração do GIPC.

Considerando somente os GIPCs cuja duração não segue o padrão de, pelo menos, um dos cinco parâmetros (167 grupos), observamos um equilíbrio entre dados coerentes e incoerentes com M. O gráfico abaixo apresenta a porcentagem de coerentes e incoerentes no conjunto de cada parâmetro, considerando apenas os dados fora do padrão para aquele parâmetro:



Todos os parâmetros possuem dados coerentes e dados incoerentes numa proporção por volta de 50%.

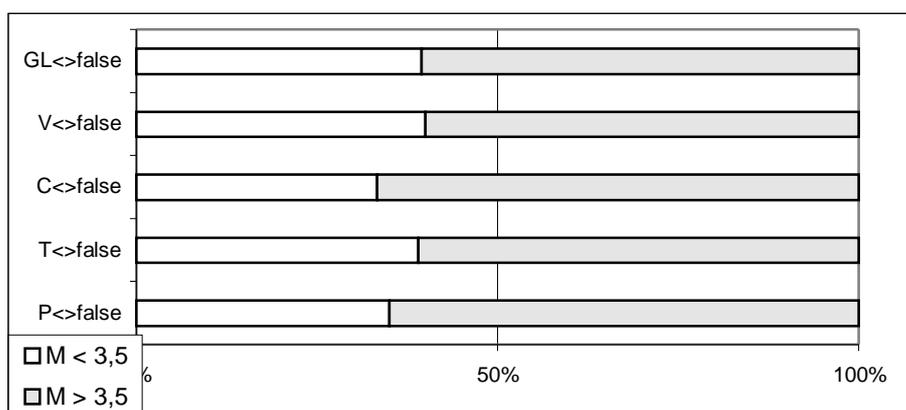
A mesma proporcionalidade é observada se observamos somente os dados incoerentes separados entre M alto e M baixo. Mas no caso dos dados coerentes, esse equilíbrio desaparece. O gráfico abaixo apresenta a porcentagem de dados coerentes com M, no conjunto de dados coerentes e desviados do padrão em cada parâmetro, divididos conforme M baixo ou M alto:



O gráfico acima, exceto no que concerne ao tipo de palavra, cujos dados coerentes com M se equilibram em M alto e baixo, apresenta todos os outros parâmetros concentrando a maior parte dos dados coerentes com M em GIPCs de valor alto para a modulação temporal profunda (M). Novamente corrobora-se a hipótese de que M influencia a duração do GIPC contendo tap principalmente nos casos em que a tensividade é alta.

Caso agrupemos os dados desviados do padrão nos quais um determinado parâmetro sempre aparece desviado junto com ao menos um outro qualquer, essa hipótese é reforçada. O gráfico abaixo representa os dados coerentes com M segundo a condição que acabamos de expor.

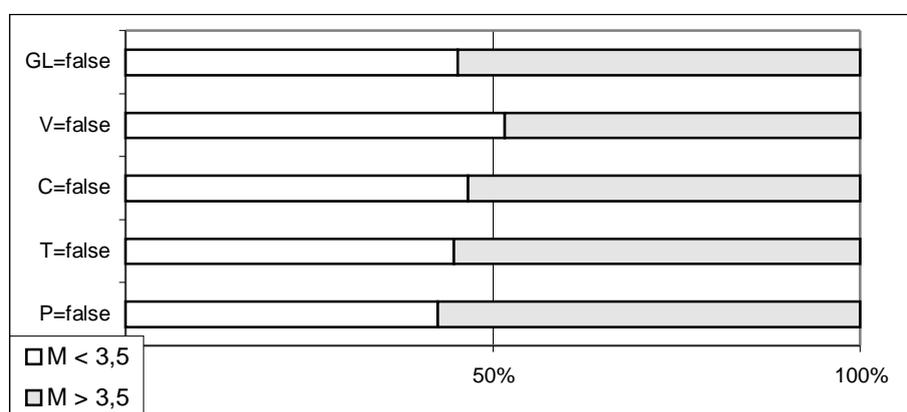
Observa-se, no gráfico acima, que mesmo o parâmetro “tipo da palavra gramatical/lexical”(GL), que apresentara equilíbrio entre dados coerentes de M alto e M baixo



se observado em conjunto com os outros parâmetros, acaba apresentando mais coerência com M alto do que com M baixo.

Observando-se o comportamento das variações relativas ao padrão da duração do GIPC referente ao tipo de palavra lexical ou gramatical, caracterizou-se nova configuração: a mediana das variações com $M < 3,5$ é 1,000, o que significa que há um equilíbrio entre variações coerentes e incoerentes com M baixo (sempre lembrando que aqui a palavra “coerente” significa mesma orientação de aumento ou diminuição do valor); já a mediana das variações com $M > 3,5$ é 0,975, o que significa que há mais variações incoerentes com M alto do que coerentes, embora as variações coerentes se concentrem em M alto.

Outro ponto interessante de nota é que também as variações incoerentes com M se concentram em M alto, exceto se o parâmetro for a vogal, então apresentando equilíbrio:



10

À observação das variações relativas ao padrão em determinada vogal, percebemos que a maior parte dos dados fora do padrão e coerentes com M (67%) se concentram em dados com M alto, enquanto há um equilíbrio entre dados incoerentes com M alto e com M baixo. Por outro lado, os dados de duração diminuída em relação ao padrão esperado também concentram-se em M alto, favorecidos pela relação com a TE (quanto maior M , maior a TE e menor a duração do GIPC), o que já não acontece com os dados de duração aumentada em relação ao padrão do parâmetro vogais. Cabe notar que a média das variações implica em aumento tanto em M alto (6% de aumento) quanto em M baixo, o que provém do equilíbrio entre dados incoerentes em $M < e M > 3,5$.

20

No caso do parâmetro grupo consonantal, M alto concentra tanto a maior parte dos dados coerentes quanto a maior parte dos dados incoerentes. O mesmo ocorre com os dados de duração diminuída, nos quais a coerência se concentra em M alto, também repetindo-se o efeito nos dados de duração aumentada. Os poucos dados coerentes com M no parâmetro

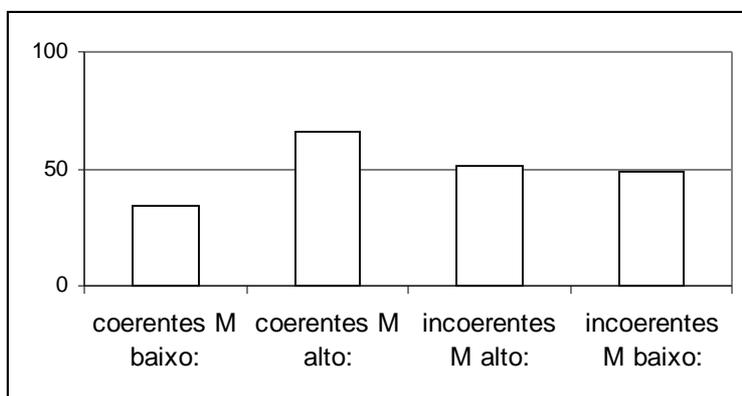
grupo consonantal tendem, na verdade, a um equilíbrio, ficando as porcentagens de cada oposição na faixa de 40 a 60%.

O parâmetro tipo de GIPC e TE trata conjuntamente desses dois parâmetros. São os padrões de cada tipo de GIPC contendo tap (Vtap, VCtap, VCctap, VtapC, etc.) em cada faixa de TE (0 a 2,9 sil/s = grupo 1, 3,0 a 4,3 sil/s = grupo 2, 4,4 a 5,8 sil/s = grupo 3, 5,9 a 7,2 sil/s = grupo 4 e maior do que 7,2 sil/s = grupo 5) que determinam os dados dentro e os dados fora do padrão. Nesse caso, os dados incoerentes com M apresentam equilíbrio entre M alto e M baixo, enquanto os dados coerentes com M concentram-se em M alto, novamente sugerindo a influência de M sobre a duração do segmento e também a maior influência de M alto sobre a duração do que de M baixo.

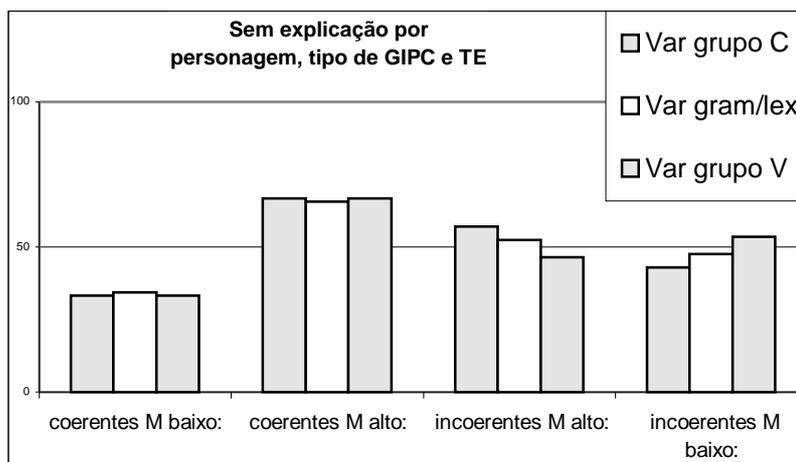
Se o parâmetro é voz da personagem, a indicação de que a hipótese está correta repete-se: os dados coerentes concentram-se em M alto, enquanto os incoerentes apresentam equilíbrio. Os dados de duração diminuída em relação ao padrão da personagem também concentram-se em M alto, enquanto os de duração aumentada apresentam equilíbrio, embora haja um certo equilíbrio entre dados de duração aumentada e duração diminuída.

Em todos os cinco parâmetros a oposição do número de dados de M baixo e de dados de M alto resulta em uma proporcionalidade quase perfeita. Para analisar o efeito de M sobre os dados fora do padrão em relação aos parâmetros do GIPC, adotamos como verdade a hipótese de que os parâmetros personagem, tipo de GIPC e TE são preponderantes. Por isso nesse momento foram eliminados da análise todos os dados cujo desvio era explicado pelo padrão correspondente na voz da personagem e/ou no tipo de GIPC e valor da TE, bem como dados que seguiam o padrão em ambos os grupos de parâmetros preponderantes e submissos.

O gráfico ao lado, obtido dos dados cujo desvio não foi explicado pelo padrão dos parâmetros personagem, tipo de GIPC e TE, indica novamente a tendência de maior concentração de dados coerentes entre aqueles com M alto, e simultânea proporcionalidade entre M alto e M baixo dentre os dados incoerentes com M.



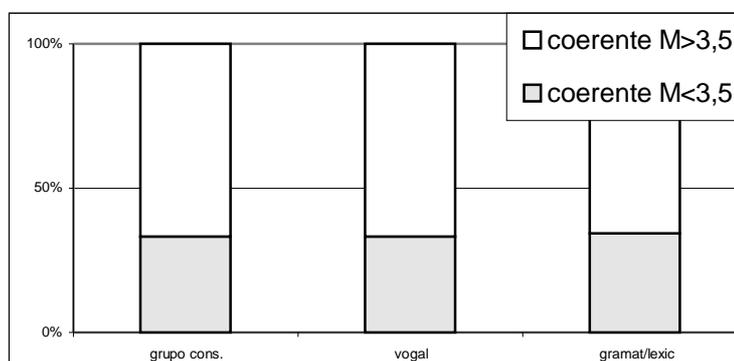
O gráfico ao lado representa os dados não explicados pelos padrões da personagem, do tipo de GIPC e da TE, divididos conforme aparecem ou não nos parâmetros do grupo consonantal, do tipo de palavra gramatical/lexical e da vogal. Os dados coerentes com M apresentam o mesmo padrão

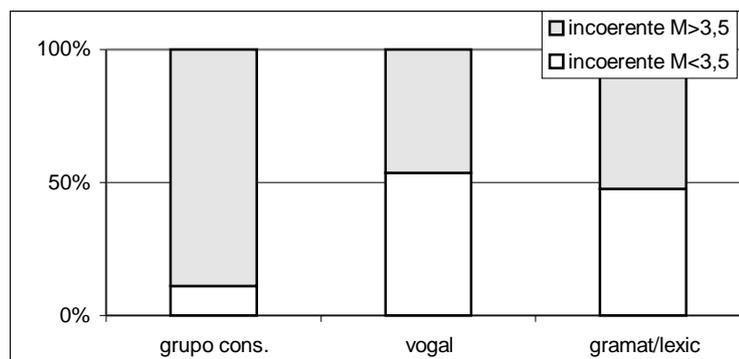


notado anteriormente: concentram-se em M alto em todos os três parâmetros de GIPC. Já os dados incoerentes apresentam uma certa variação: somente o parâmetro tipo de palavra apresenta equilíbrio, enquanto o parâmetro grupo consonantal tende a concentrar os dados incoerentes em M alto e o parâmetro vogal a concentrá-los em M baixo.

Outra análise do mesmo grupo de dados cuja variação da duração não é explicada pelo padrão dos dois parâmetros, sejam eles (i) personagem e (ii) tipo de GIPC e TE, diz respeito à quantidade de dados coerentes e incoerentes com M dentro de cada parâmetro de GIPC (grupo consonantal, vogal e tipo de palavra).

Os gráficos abaixo relacionam os dados coerentes com M alto e M baixo e os dados incoerentes com M alto e M baixo. Os dados com o parâmetro grupo consonantal alterado e coerente correspondem a 8% do total, enquanto os incoerentes correspondem a 6% do total. Como podemos verificar em cada gráfico abaixo, em qualquer dos dois casos a concentração maior de dados corresponde a M alto:

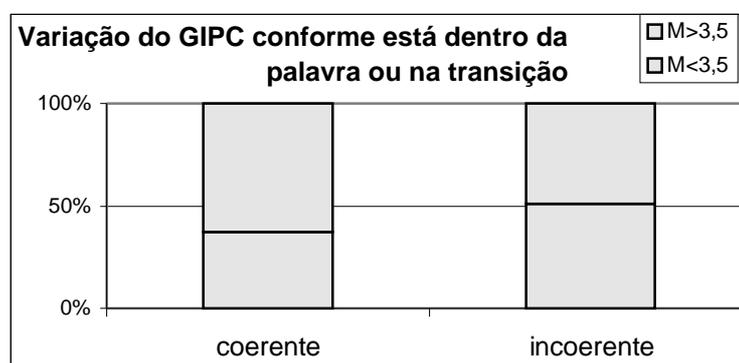




O mesmo não ocorre com o parâmetro vogal (coerentes = 13% e incoerentes = 20% do total) e com o parâmetro tipo de palavra (coerentes = 25% e incoerentes = 28% do total), cujos dados incoerentes (gráfico imediatamente acima) apresentam equilíbrio entre M alto e M baixo.

5 Sendo assim, a hipótese da influência de M alto sobre a duração do segmento é fortalecida, mas permanecem sem explicação os dados incoerentes com M. Já foram analisados os parâmetros extensivos ao texto – personagem e tipo de GIPC e TE –, bem como o grupo de parâmetros localizados no âmbito do tipo de GIPC – grupo consonantal, vogal e tipo de palavra.

10 Caberia agora passar ao terceiro momento da análise que corresponde aos parâmetros relativos à posição do segmento: (i) posição na palavra, (ii) posição na frase e (iii) tonicidade (ou relação com a posição da tônica na palavra). Antes disso, porém, vamos nos deter num parâmetro híbrido: o tipo de palavra gramatical/lexical conforme o grupo GIPC esteja no interior de uma única palavra ou na transição entre duas, as quais podem ser do mesmo tipo ou de
15 diferentes tipos de palavra (gramatical/lexical).

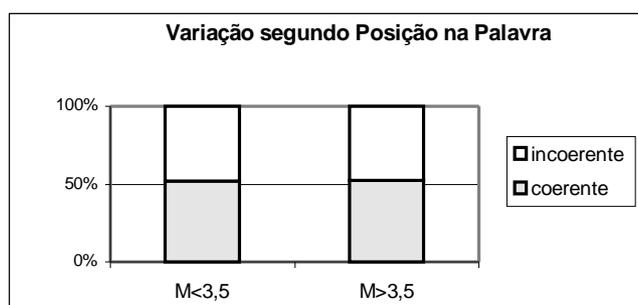


Os dados representados no gráfico acima são exclusivamente aqueles que apresentam variação da duração em relação ao (1) padrão dado pela posição dentro/transição de palavras e pelo tipo gramatical/lexical da(s) palavra(s) envolvida(s). Mais uma vez os dados coerentes concentram-se em regiões de M alto, enquanto os dados incoerentes apresentam-se equilibradamente entre regiões de M alto e de M baixo.

Os dados acima são muito semelhantes aos que refletem exclusivamente a variação referente ao (2) tipo de palavra lexical/gramatical. Os poucos dados que seguem o padrão em relação a um dos dois parâmetros assinalados acima como (1) e (2) e não seguem o padrão em relação ao outro, indicam uma hierarquia na relação entre eles e M: caso o GIPC se encontre em transição de palavra, independentemente do tipo de palavra envolvido, a tendência é encurtar a duração do grupo. Em todos os casos de M baixo a duração na transição foi diminuída; em apenas 33% dos casos de M alto a duração na transição foi aumentada. Por outro lado, em M baixo o único GIPC desse grupo cuja variação não foi explicada pela TE, é coerente com M (duração diminuída), ao passo que todos os dados com M alto nesse grupo são explicados pela TE.

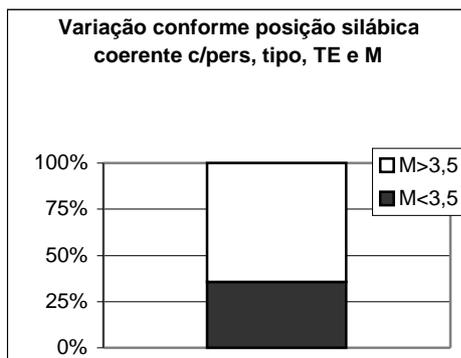
Os parâmetros exclusivamente relativos à posição do GIPC, como citados acima (i) posição na palavra, (ii) posição na frase e (iii) tonicidade, formam o terceiro fator de influência da duração que será confrontado a M nesse nosso estudo.

A primeira observação diz respeito à relação com M:



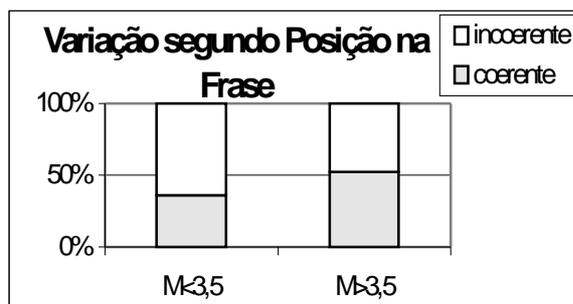
No que se refere à *posição da sílaba na palavra* há um equilíbrio entre os dados incoerentes e coerentes tanto em M alto quanto em M baixo, como podemos ver no gráfico acima. No entanto, diferente do padrão observado nos parâmetros de GIPC, personagem e TE, os dados coerentes apresentam-se equilibradamente distribuídos entre M baixo e M alto, assim como os incoerentes.

Restringindo-se a análise aos dados cuja variação referente à posição silábica segue a mesma orientação da variação segundo personagem, tipo de GIPC e TE, obtemos os seguintes dados coerentes com M:

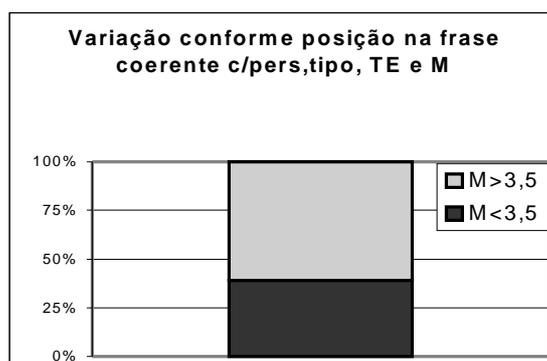


5 A maioria das durações de GIPC cuja variação segue a mesma orientação se analisada pela posição silábica, pela personagem e pelo tipo de GIPC e TE e cuja orientação é coerente com M concentra-se na região de M alto, fortalecendo a hipótese de maior influência de M alto do que M baixo sobre a duração do GIPC.

10 No que se refere à *posição da sílaba na frase*, 70% dos dados coerentes concentram-se em M alto, apesar do equilíbrio entre dados incoerentes e coerentes nessa região de M alto, como se pode ver no gráfico abaixo. Este gráfico também nos deixa ver a maior concentração de dados incoerentes em M baixo do que em M alto:

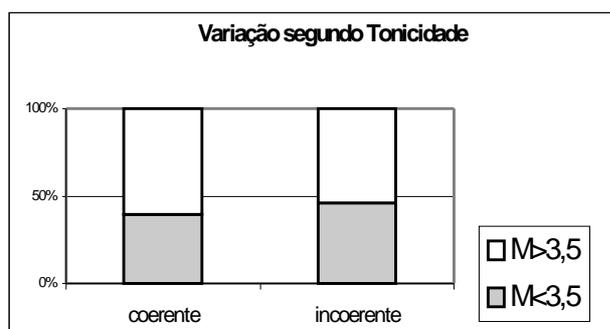


Assim, o comportamento dos dados analisados conforme a posição da sílaba na frase é semelhante aos dados analisados conforme os parâmetros de características do GIPC (grupo consonantal, vogal e tipo de palavra), bem como o tipo do GIPC, a voz da personagem e a TE. Restringindo-se a análise aos dados não explicados seja pela relação duração TE, seja pela relação duração/personagem, obtém-se o gráfico abaixo para os dados coerentes com M da variação segundo posição na frase:



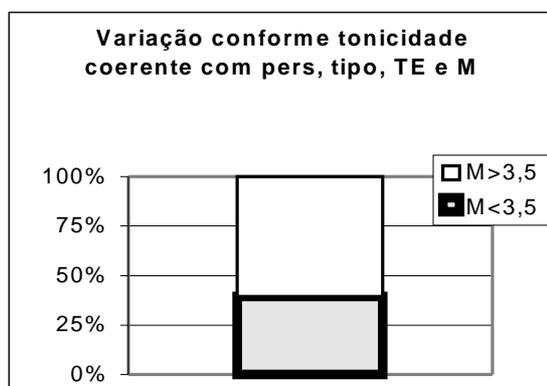
Mais uma vez reforça-se a hipótese da maior influência de M alto sobre a duração do GIPC do que de M baixo, pois há maior concentração de dados coerentes com M em $M > 3,5$.

O mesmo pode ser parcialmente dito dos dados analisados *segundo a tonicidade*, cuja relação com M está representada no gráfico abaixo:



Note-se que este gráfico representa a porcentagem de M alto e baixo nos dados incoerentes e nos dados coerentes. O gráfico acima nos diz que a maior parte dos dados coerentes aparece em M alto, notando-se que em cada região de M há um equilíbrio entre dados coerentes e incoerentes.

Repetindo-se a restrição dos dados que exclui aqueles que opõem as variações segundo personagem, tipo e TE à variação segundo a Tonicidade, a qual é coerente com M, repete-se a concentração dos dados coerentes em M alto:



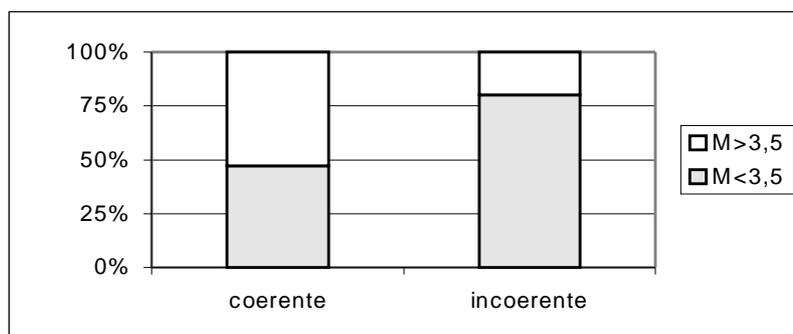
4.6.3 Em suma...

A análise desses 9 parâmetros que podem afetar a variação do GIPC (personagem, tipo de GIPC e TE, grupo consonantal, vogal, tipo de palavra, posição dentro da palavra ou na transição, posição silábica, posição na frase e tonicidade) mostrou que $M > 3,5$ (modulação tensa da temporalidade profunda do plano do conteúdo) afeta a duração do segmento, podendo mesmo sobrepor elementos do plano da expressão. Já $M < 3,5$ (modulação relaxada) teria menor efeito sobre a duração.

Do total de 306 segmentos medidos, 28% seguem o padrão em relação a todos esses parâmetros incluindo-se o padrão da TE segundo a personagem na frase em que se encontra o GIPC. Menos de 1% desse total refere-se a GIPCs com duração que não segue o padrão sob nenhum dos 10 parâmetros. Esses dados desviados do padrão apresentam a TE coerente com M baixo explicando a variação incoerente do GIPC sob todos os aspectos (duração aumentada).

Assumindo-se que a TE é um fator preponderante na determinação da duração do segmento, observou-se os dados que apresentam TE seguindo o padrão e duração não seguindo o padrão sob todos os outros 9 aspectos e, por outro lado, os dados cuja duração segue o padrão em todos os aspectos exceto a TE segundo a personagem na frase em que se encontra o GIPC. O primeiro grupo mostrou-se irrelevante, menos de 1% do total de GIPCs medidos. Metade desses dados têm TE coerente com M alto e a outra metade apresenta M baixo coerente com a variação desviada do padrão do GIPC, o qual é explicado pelo padrão da TE.

O segundo grupo alcançou 9% do total de dados. Ou seja, 9% da duração dos GIPCs medidos segue o padrão em todos os 9 aspectos, ao mesmo tempo em que aparece numa frase de TE desviada do padrão para aquela personagem. Nesse grupo de dados temos equilíbrio entre dados coerentes e incoerentes na região de M baixo, mas 82% dos dados na região de M alto são coerentes. O gráfico abaixo representa a distribuição dos dados coerentes e incoerentes em M baixo e M alto:



É significativa a concentração de dados incoerentes com M nos casos em que seu valor é abaixo de 3,5. Outra vez reforça-se a hipótese segundo a qual a influência de M é significativa se M for alto, e de menor importância se M for baixo.

4.6.4 Modulação tensiva e GIPC conforme intensidade e estabilidade de M

Quando analisávamos o comportamento da TE e de M em cada uma das quatro partes do texto, concluímos que a intensidade (relaxado/tenso) e a estabilidade (estável/instável) que caracteriza M em cada parte do texto tinha grande importância na relação com a TE. Neste tópico verificaremos a relação dessas características da linha tensiva com a variação do grupo.

Foram medidos nesse texto 306 GIPCs contendo tap, dos quais 63% apresentaram-se fora do padrão relativo a algum dos 9 parâmetros estudados. A fim de estudar o comportamento da variação na duração do GIPC em cada uma das partes estudadas, optamos inicialmente por utilizar a média da variação de cada um dos parâmetros nos GIPCs que denominaremos doravante desviados em virtude da presença de pelo menos um parâmetro de análise da duração fora do padrão esperado.

A presença ou não de GIPCs desviados não é muito diferente se considerarmos as quatro grandes partes em que subdividimos o texto, lembrando que elas possuem as seguintes características da modulação temporal tensiva:

Parte A: relaxada e estável;

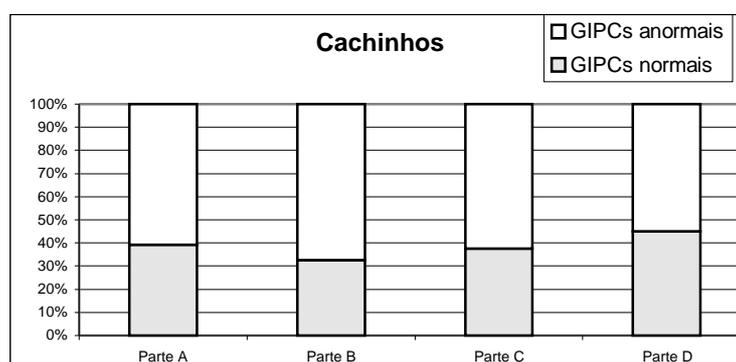
Parte B: tensa e instável;

Parte C: tensa e estável;

5

Parte D: relaxada e instável.

O gráfico abaixo apresenta as relações entre GIPCs padrão (normais) e GIPCs desviados (anormais) em cada uma das partes:

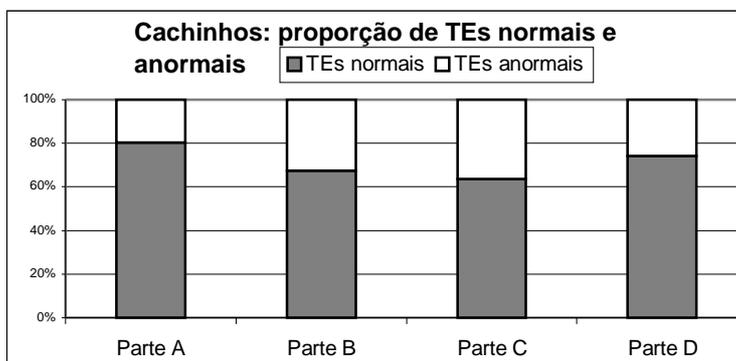


As partes relaxadas **A** e **D** apresentam maior equilíbrio entre GIPCs padrão e desviados. Por outro lado, a parte com maior presença de GIPCs desviados é **B** (68%), tensa e instável, mas **D**, também instável, é a parte com menor porcentagem de GIPCs desviados (55%). Dentre as partes estáveis **A** e **C**, pode-se notar que a tensão introduz um pequeno aumento na proporção do desvio do padrão: **A**, relaxada, apresenta 61% de desvio, enquanto **C**, tensa, apresenta 63% de desvio.

10

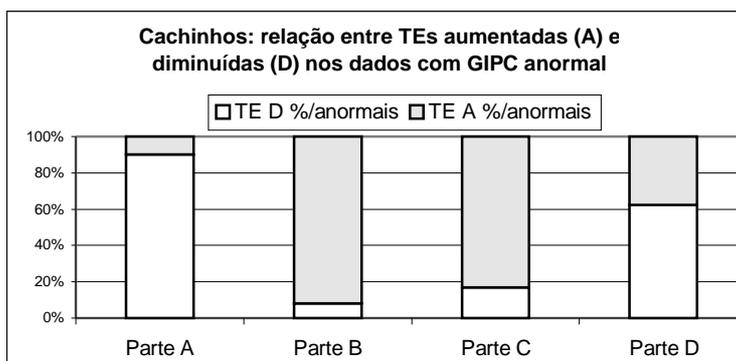
Ao contrário do que ocorre com os GIPCs, a TE apresenta mais dados dentro do padrão do que desviados. No gráfico abaixo podemos observar a distribuição desses dados. Nesse caso, invertendo a relação apresentada nos GIPCs, são as partes tensas **B** e **C** que apresentam maior equilíbrio entre TEs padrão e TEs desviadas. E para completar a inversão das relações do que fora visto no gráfico anterior, agora são as partes estáveis que apresentam o mínimo (parte **A**, 20%) e o máximo (parte **C**, 37%) de dados desviados. Apesar de toda essa oposição, devemos observar que também aqui a tensão introduz um pequeno aumento na proporção de desvio do padrão entre as partes, agora instáveis: **B**, tensa, apresenta 32% de desvio, enquanto **D**, relaxada, apresenta 26% de desvio.

20



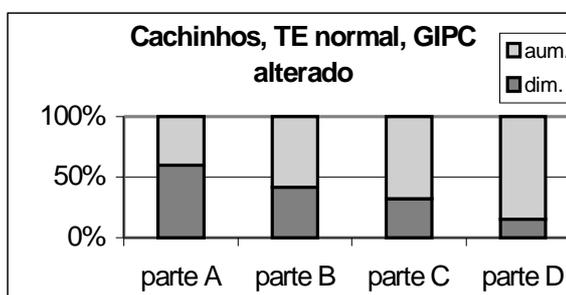
Tanto no que concerne aos GIPCs quanto no que concerne às TEs, a tensão provocou um aumento na proporção de desvio do padrão, acentuando ou atenuando, respectivamente em GIPCs e TEs, o efeito da instabilidade/estabilidade sobre essa proporção.

No que se refere ao comportamento da TE desviada nos dados de GIPC desviada em cada uma das quatro partes do texto, o gráfico abaixo ilustra a relação entre TEs aumentadas e TEs diminuídas influenciada tanto pela estabilidade/instabilidade quanto pela tensão/relaxamento de cada parte.



Podemos, a partir do estudo desse gráfico, supor que o aumento da TE está diretamente relacionado com a tensão e, em menor escala, com a instabilidade.

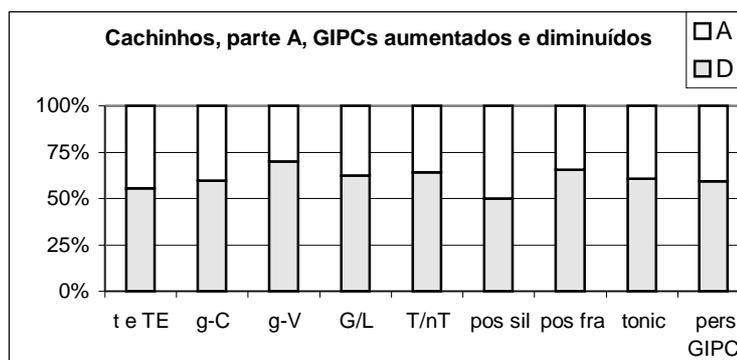
No que diz respeito à porcentagem de GIPCs aumentados e diminuídos em dados com TE dentro do padrão, observamos uma relação semelhante. No conjunto dos dados há um aumento na participação de dados aumentados em restrição dos diminuídos. O gráfico ao lado mostra que na estabilidade da modulação



profunda, o relaxamento privilegia durações diminuídas (parte **A**) e a tensão privilegia durações aumentadas (partes **B e C**). A presença da instabilidade implica em aumento das durações, o que na parte **D** significa inclusive inversão do que ocorrerá em **A**.

5

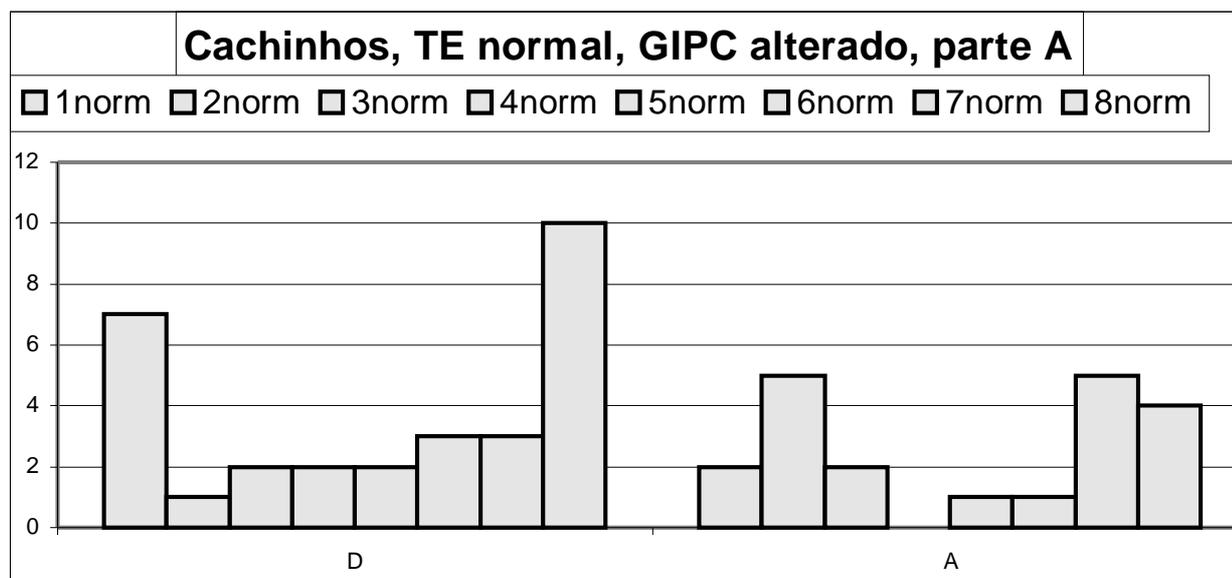
- Na parte **A**, relaxada e estável, todos os parâmetros apresentam-se diminuídos em 50% ou mais dados:



Nessa parte **A** boa porcentagem dos dados aumentados e diminuídos segue o padrão em 7 ou 8 parâmetros¹⁸⁸ do GIPC: 43% nos dados de duração média aumentada e 45% nos dados de duração média diminuída. De certa forma, o grande número de dados que seguem o padrão explica a variação segundo um ou dois parâmetros. A distribuição de parâmetros dentro do padrão nos dados da parte **A** está representada no gráfico abaixo:

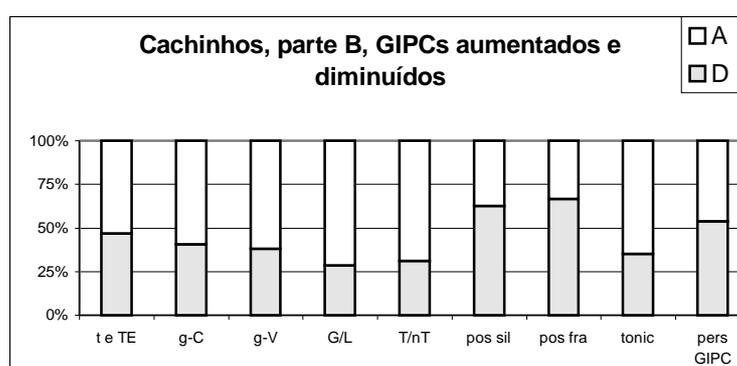
10

¹⁸⁸ Cada GIPC é analisado por 9 parâmetros. O conjunto de dados que analisamos nessa etapa contém GIPC anormal, ou seja, sua duração está fora da normalidade em ao menos 1 parâmetro. Portanto, são GIPCs normais em no máximo 8 parâmetros. NOTA: nessa etapa estamos tratando de TE normal.



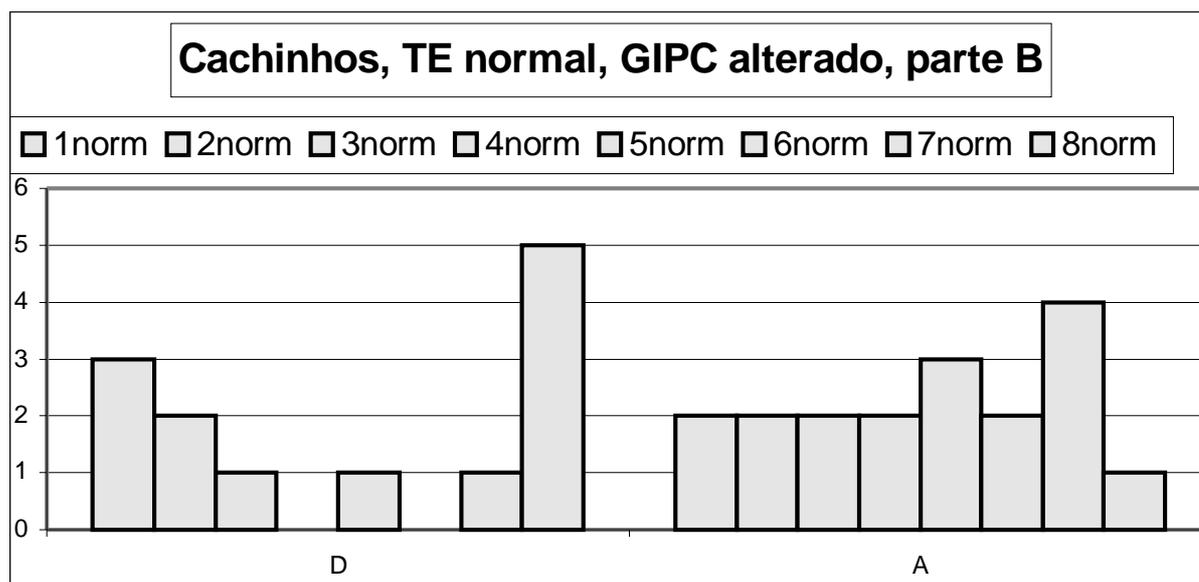
Nos dados aumentados da parte **A** há 27% de dados que seguem o padrão em somente 1 ou dois parâmetros, enquanto nos dados aumentados eles atingem 35% do conjunto.

- Na parte **B**, tensa e instável, 50% ou mais dos dados alterados segundo posição silábica, posição na frase e voz da personagem apresentam-se diminuídos, enquanto 50% ou mais dos dados alterados segundo tipo do GIPC e TE, grupo consonantal, vogal, posição na transição ou não e tonicidade apresentam-se aumentados:



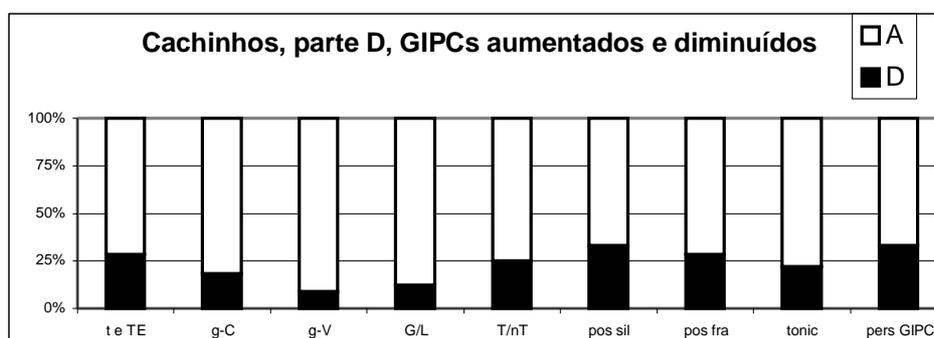
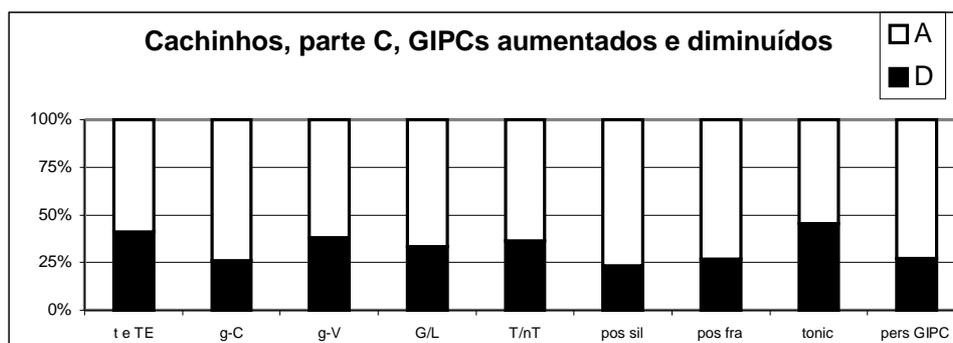
Na parte **B** podemos observar uma diminuição de dados aumentados claramente bem explicados (28% contém 7 ou 8 parâmetros que seguem o padrão) e claramente mal explicados (22% contém 1 ou 2 parâmetros dentro do padrão).

Os dados diminuídos apresentam 39% seguindo o padrão em apenas 1 ou 2 parâmetros, mas continua com alto número de parâmetros bem explicados (46% dos dados contém 7 ou 8 parâmetros dentro dos padrões) (gráfico abaixo).



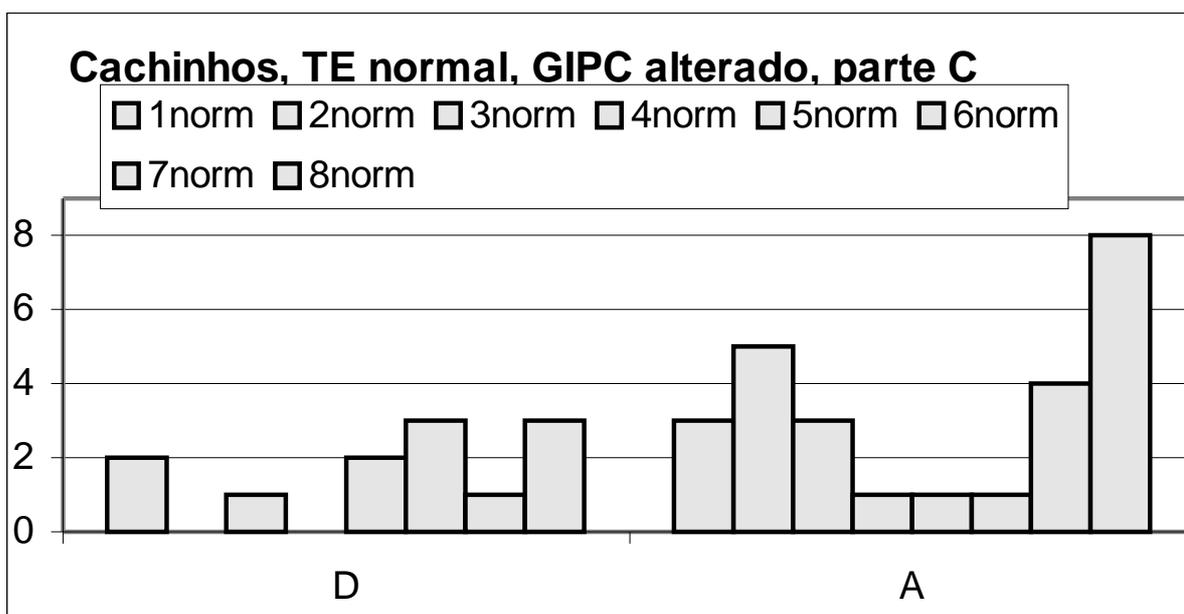
5 Cabe notar que os dados intermediários (com 3 a 6 parâmetros desviados) atingem na parte B 50% dos dados aumentados, enquanto na parte A alcançam apenas 20%.

- A parte **C** é tensa mas estável e no grupo dos GIPCs desviados todos os parâmetros são aumentados em 50% ou mais dados. O mesmo ocorre na parte **D**, relaxada mas instável (gráficos abaixo):

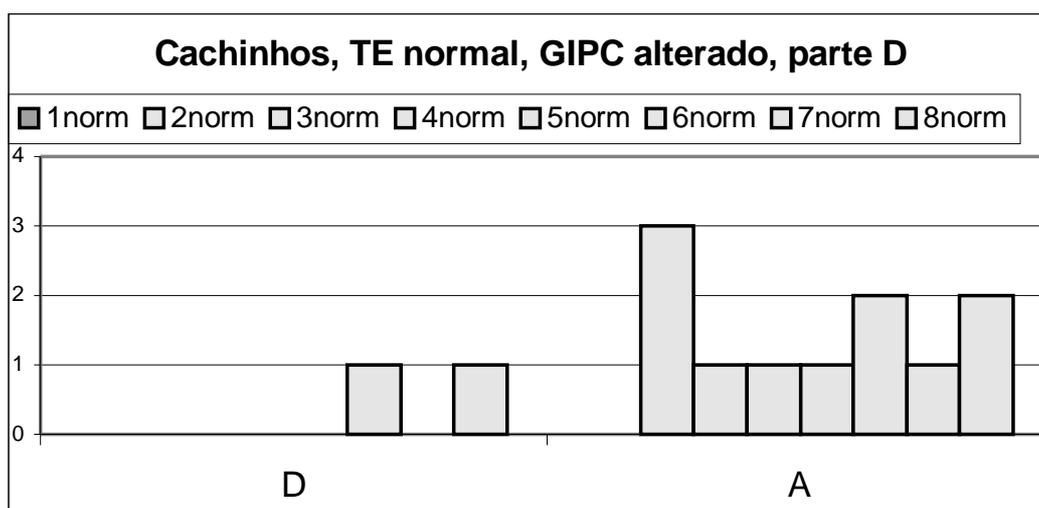


5

A parte **C** mostra nos dados aumentados um comportamento semelhante na presença de parâmetros que seguem o padrão ao dos dados diminuídos das partes **A** e **B** (gráfico abaixo):



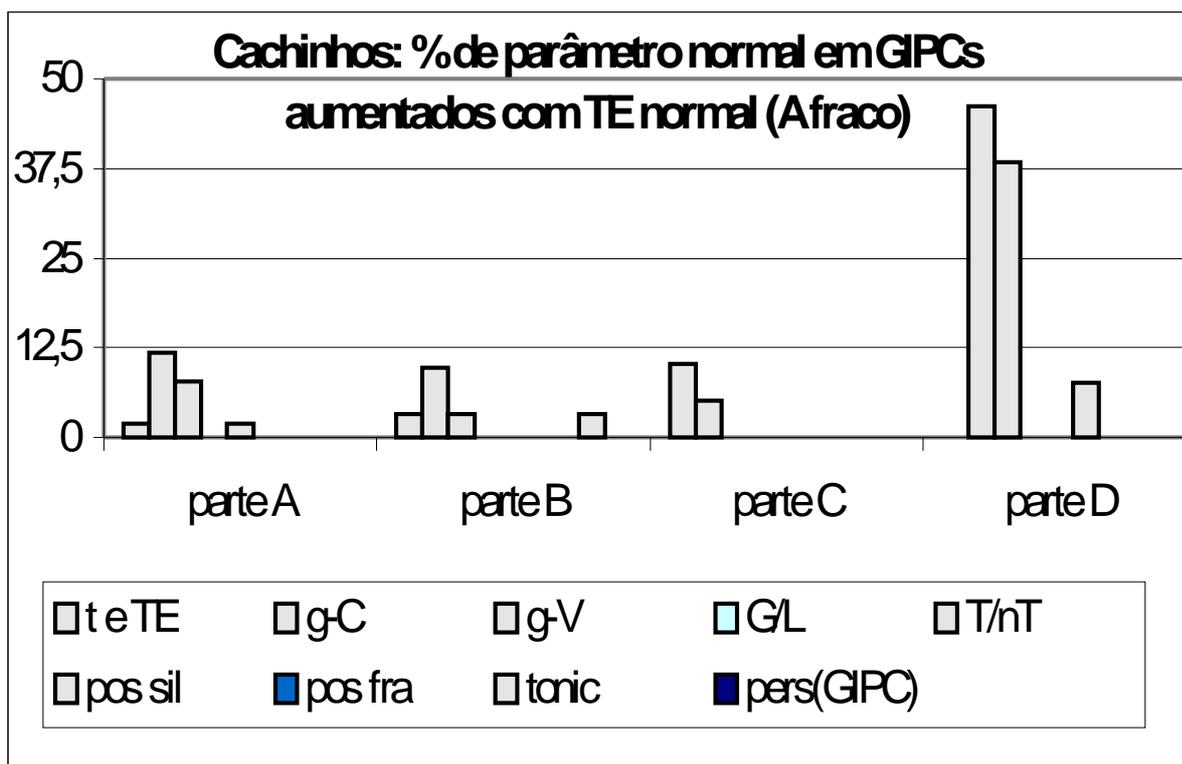
31% com 1 ou 2 e 46% com 7 ou 8 parâmetros dentro do padrão. Já os dados diminuídos, em maior número, aparecem com 45% de dados dentro do padrão em 6 ou mais parâmetros e apenas 17% em 1 a 2.



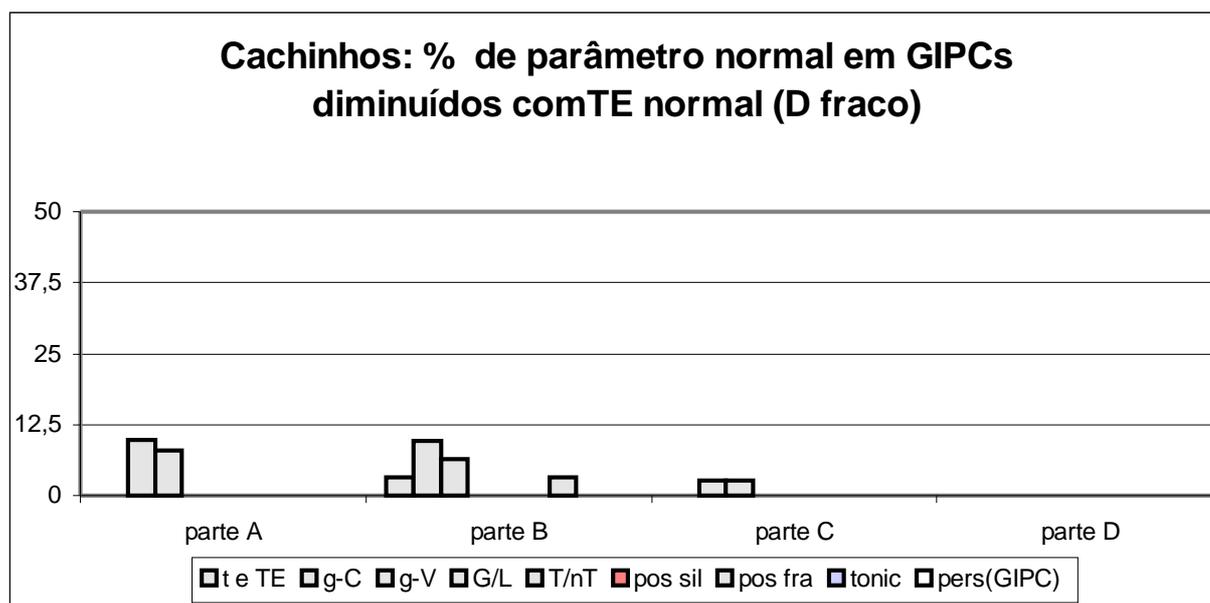
Essa redução de GIPCs diminuídos com Te dentro do padrão é mais sensível na parte **D**, na qual 100% deles é explicada por 6 a 8 parâmetros. Como pode ser observado no gráfico à esquerda, à maneira do que ocorre com os dados aumentados da parte **B**, 45% dos dados aumentados estão numa faixa intermediária no que concerne ao padrão dos parâmetros com que foram analisados (com 3 a 6 parâmetros dentro do padrão) .

Dentre os dados fortemente explicados (7 ou 8 parâmetros dentro do padrão além da TE) quais os parâmetros mais e menos presentes? E dentre os fracamente explicados (1 ou 2 parâmetros dentro do padrão)? A resposta a essa pergunta pode orientar a observação da relação hierárquica entre os parâmetros de análise do GIPC.

10 O gráfico abaixo apresenta os dados aumentados que contêm somente 1 ou 2 parâmetros que seguem o padrão (A fraco). Nas partes **A**, **B** e **D** o parâmetro que mais parece dentro do padrão é o grupo consonantal (g-C), e em segundo lugar em **C**, na qual a TE (t e TE) é o parâmetro que mais segue o padrão. Em segundo lugar, a vogal (g-V), com expressiva participação de dados dentro do padrão em **A**, **B** e **D**:

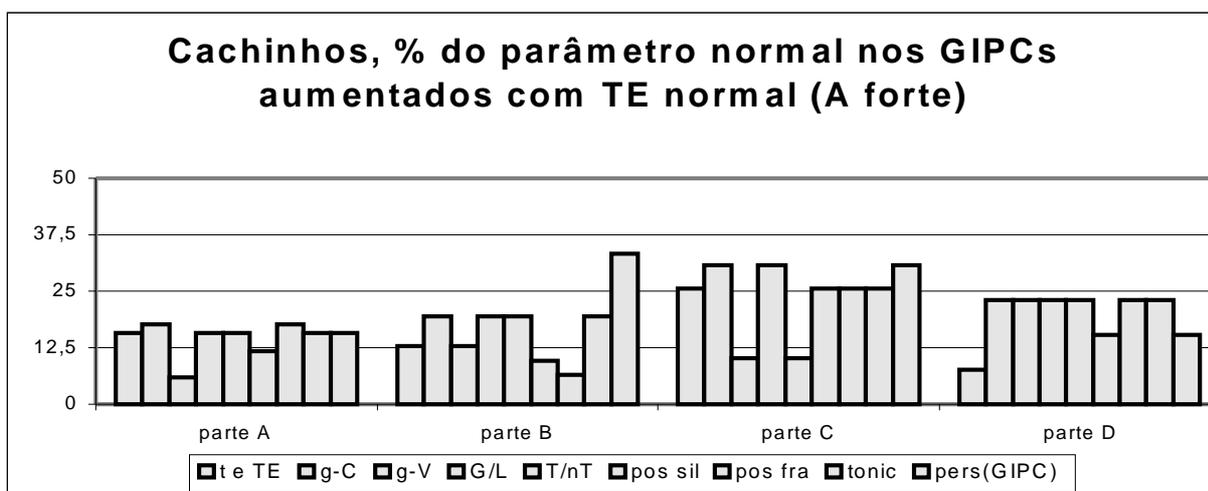


O comportamento dos dados diminuídos com somente 1 ou 2 parâmetros dentro do padrão não é muito diferente, exceto pelo fato de que não há registro desse tipo de dados em **D**, o que está representado no gráfico abaixo:



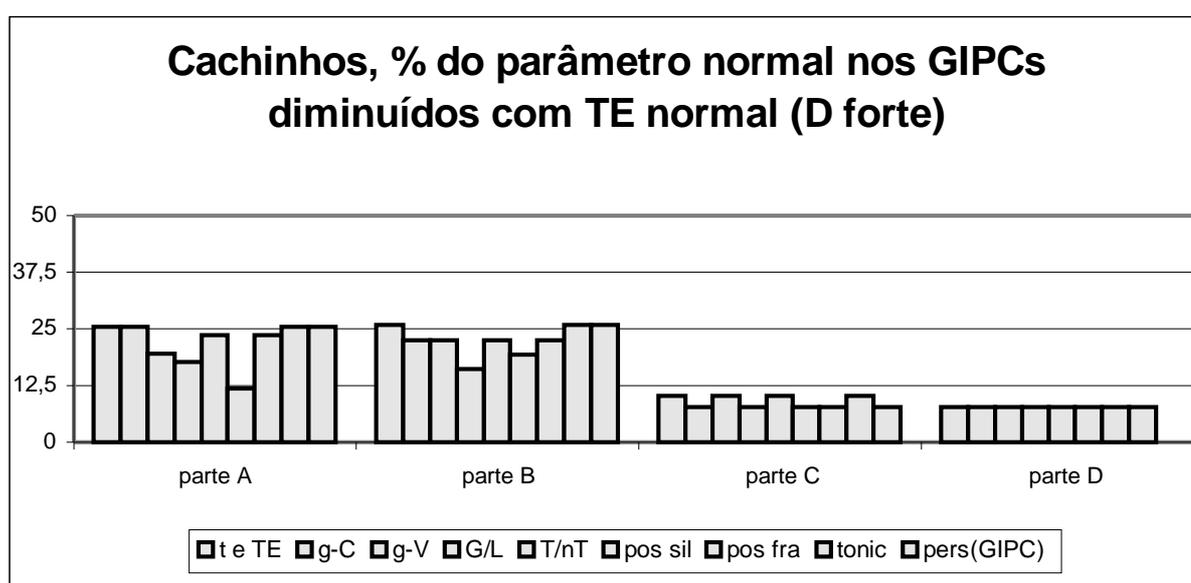
A parte **A** e a parte **B** mantêm nos dados diminuídos a predominância dos parâmetros grupo consonantal e vogal, tal como nos dados aumentados. No entanto, **C** não apresenta mais o padrão segundo TE, seguindo o mesmo estilo de **A** e **B**.

Quanto aos dados de GIPC aumentado e TE dentro do padrão com 7 ou 8 parâmetros também dentro do padrão (A forte), na parte **A** o grupo consonantal e a posição na frase (pos fra) aparecem seguindo o padrão com mais frequência nos dados aumentados, enquanto nos dados diminuídos destacam-se por sua alta frequência dentro do padrão os parâmetros TE, tonicidade (tonic), voz da personagem (pers(GIPC)) e, novamente, o grupo consonantal. No gráfico abaixo, dos dados aumentados, é possível observar a alta frequência dentro do padrão do parâmetro voz da personagem na parte **B**; em segundo lugar ficam grupo consonantal, palavra gramatical/lexical (G/L), posição relativa à transição (T/nT) e tonicidade:



Na parte **C**, dentre os aumentados, a maior freqüência de dados-padrão aparece sob os parâmetros grupo consonantal, palavra gramatical/lexical e personagem.

Por outro lado, nos dados diminuídos (gráfico abaixo), nenhum desses três parâmetros aparece freqüentemente dentro do padrão, ficando em seu lugar a TE, a vogal, a posição relativa à transição e a tonicidade. Nos dados aumentados, a parte **D** mostra com maior freqüência de dados dentro do padrão os parâmetros grupo consonantal, vogal, palavra gramatical/lexical, posição relativa à transição, posição na frase e tonicidade (gráfico acima).
5 No que concerne aos dados diminuídos, a parte **D** é outra vez peculiar: lembrando que não apresentara dados com explicação fraca (somente 1 ou dois parâmetros dentro do padrão), com explicação forte apresenta absoluto equilíbrio de parâmetros, os quais aparecem todos com a mesma freqüência de dados seguindo o padrão esperado (gráfico abaixo):



10

O estudo dessas explicações fracas e fortes apresenta como dentro do padrão com mais freqüência nos dados fortes:

- 1º tonicidade
 - 2º voz da personagem e grupo consonantal
 - 3º Te e posição relativa à transição
 - 4º posição na frase
 - 5º vogal e palavra gramatical/lexical
 - 6º posição da sílaba na palavra
- 15

Nos dados de padrão fraco o quadro muda:

^{1o} grupo consonantal

^{2o} vogal

^{3o} TE

5 ^{4o} posição relativa à transição, posição da sílaba na palavra, posição na frase e tonicidade

^{5o} palavra gramatical/lexical e voz da personagem

10 Como a tonicidade e a voz da personagem aparecem dentro do padrão com grande frequência somente entre os dados de alteração fortemente explicada (por 7 a 8 parâmetros), isso leva a crer que os padrões dados pela tonicidade e pela voz da personagem são bastante instáveis. Já o padrão dado pela TE e pelo grupo consonantal é bastante estável, pois aparece com grande frequência tanto em dados de alteração fortemente quanto fracamente explicada (1 ou 2 parâmetros no padrão). O parâmetro mais suscetível de variação é a posição da sílaba na palavra. A vogal aparece com grande estabilidade como parâmetro de variação da duração do GIPC nos dados fracamente explicados, e têm presença importante entre os dados fortemente explicados. Portanto, a estabilidade do parâmetro vogal é média, mas com uma tendência a seguir o padrão, enquanto a posição relativa à transição aparece como um parâmetro estável mas com tendência ao desvio.

20 Essa análise deverá ser completada pelo estudo que se segue, no qual vamos colocar em evidência os dados cuja TE se apresenta aumentada ou diminuída em relação ao número de sílabas na frase e cujo GIPC se apresenta igualmente desviado.

O gráfico abaixo apresenta a porcentagem desses dados em cada parte, com quatro séries de dados:

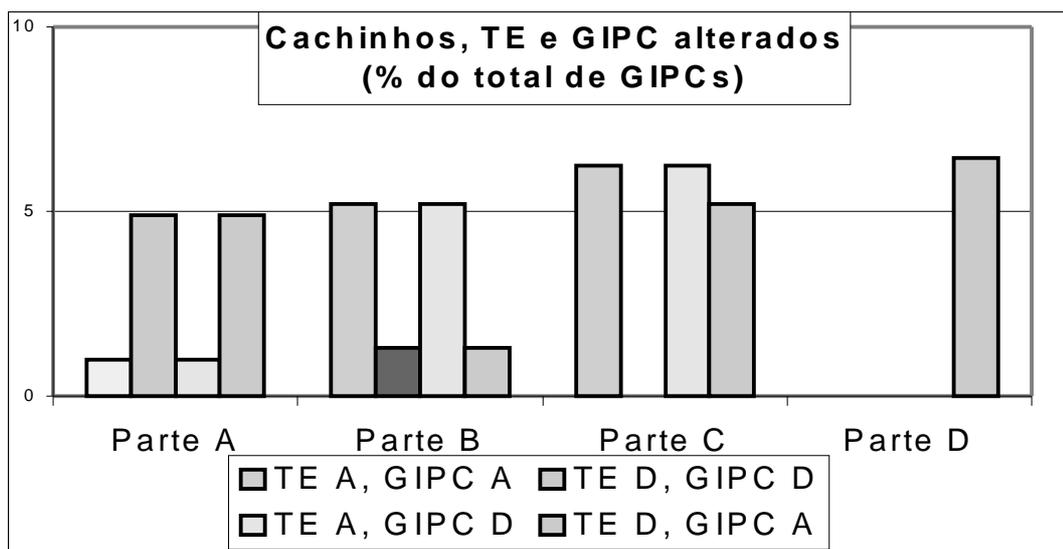
25 a) TE aumentada e GIPC aumentado

b) TE diminuída e GIPC diminuído

c) TE aumentada e GIPC diminuído

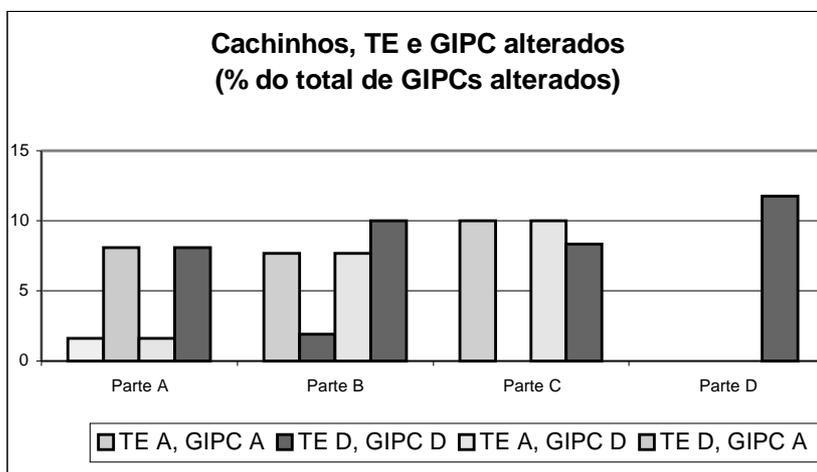
d) TE diminuída e GIPC aumentado

O total ao qual se refere a porcentagem é o total de GIPCs em cada parte, independente de Te e do padrão. A primeira observação a fazer é a absoluta simetria entre os dados da parte **A** e os dados da parte **B**:



Na parte **A**, os dados com TE aumentada, independentemente da alteração do GIPC, possuem pouca expressividade se comparados com os dados cuja TE é diminuída. Na parte **B** ocorre o contrário: os dados cuja TE é aumentada são muito expressivos comparativamente aos dados com TE diminuída. As partes **C** e **D** possuem comportamento diverso, mas a falta de alguns tipos de dados nos leva a supor que **C**, tensa estável, segue o comportamento de **B**, tenso e instável, enquanto a parte **D**, relaxada e instável, seguiria o comportamento de **A**, relaxada e estável.

O gráfico abaixo, cuja porcentagem se refere ao total de GIPCs alterados em cada parte, ilustra de outra forma essas relações:

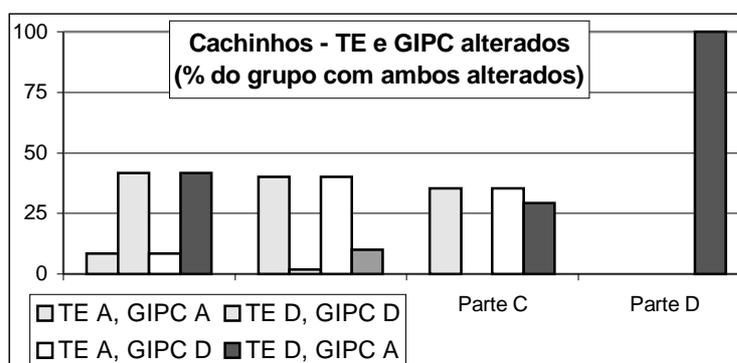


A absoluta simetria entre **A** e **B** desaparece em virtude dos dados de TE diminuída e GIPC aumentado. É preciso lembrar que os dados nos quais a alteração da TE é inversa à alteração do GIPC, a TE explica a variação na

duração do GIPC. Essa explicação do GIPC aumentado pela TE diminuída ocorre com maior frequência, como pode ser visto no gráfico acima, nas partes instáveis **B** e **D**. Por outro lado, a explicação do GIPC diminuído pela TE aumentada ocorre com maior frequência nas partes tensas **B** e **C**. Os dados não explicados pela TE apresentam o seguinte padrão:

- 5 a) TE aumentada e GIPC aumentado: presença freqüente nas partes tensas, tanto no que se refere ao conjunto total de GIPCs de cada parte quanto ao grupo restrito pela presença de TE e GIPCs desviados (gráficos acima, respectivamente).
- 10 b) TE diminuída e GIPC diminuído: presença marcante na parte **A**, relaxada e estável. Ausência nas partes **C**, tensa e estável, e **D**, relaxada e instável.

O comportamento dos dados, se restringirmos o total aos GIPCs alterados cuja TE é alterada, segue exatamente o mesmo padrão notado no gráfico cuja porcentagem tem como referência o total de GIPCs; isso pode ser constatado comparando-se o segundo gráfico acima (% do total de GIPCs) com o gráfico abaixo (% do grupo com ambos alterados):



- 15 Os três gráficos acima levam a crer que, nos casos em que a TE está fora do padrão segundo o número de sílabas, quanto maior a tensão, maior a duração dos segmentos, exceto no que se refere aos GIPCs explicados por uma relação inversa entre sua duração (aumentada/diminuída) e o desvio da TE. Isso reforça parcialmente a hipótese anteriormente levantada, segundo a qual haveria maior influência da modulação do fluxo temporal do conteúdo (M) sobre a duração do GIPC contendo tap nos casos em que M é alto, ou seja,
- 20 tenso, pois os dados incoerentes com M foram explicados pela TE. Mas também acrescenta à hipótese que a relação entre M e a duração do GIPC pode não ocorrer na dimensão intensa (dado a dado), mas na dimensão extensa (os dados de cada parte cuja modulação é definida pelos valores tensão/relaxamento e instabilidade/estabilidade).

As tabelas abaixo referem-se à maioria de GIPCs desviados segundo a média e conforme apareçam em seqüências nas quais M passa por uma transição entre M alto e M baixo ou em seqüências em que M forma um platô estável, com pequenas variações restritas à região baixa ou à região alta.

5 As duas primeiras tabelas dizem respeito à coerência do GIPC desviado com M:

transição =M, ≠M	instável	estável
tenso	≠M	=M
relaxado	em equilíbrio	=M

platô =M, ≠M	instável	estável
tenso	≠M	=M
relaxado	≠M	=M

10 As tabelas indicam que a instabilidade diminui a coerência com M tanto em platôs quanto em transição. A maioria dos GIPCs em partes estáveis são coerentes com M, enquanto as partes instáveis possuem maioria de dados incoerentes com M, exceto **D**, parte relaxada e instável que nas transições apresenta um equilíbrio no que concerne à coerência e incoerência com M. Além disso, nos platôs a maioria dos GIPCs alterados em partes instáveis será diminuído em partes tensas e aumentado em partes relaxadas, enquanto em partes estáveis ocorre o contrário (diminuído em partes relaxadas e aumentado em partes tensas).

15 As tabelas que se seguem comparam os dados segundo estabilidade e tensividade focalizando as predominâncias de dados cujas durações são ou totalmente ou não totalmente explicadas por elementos do plano da expressão:

transição explicados/ não explicados no plano da expressão	instável	estável
tenso	explicado	em equilíbrio
relaxado	explicado	não explicado

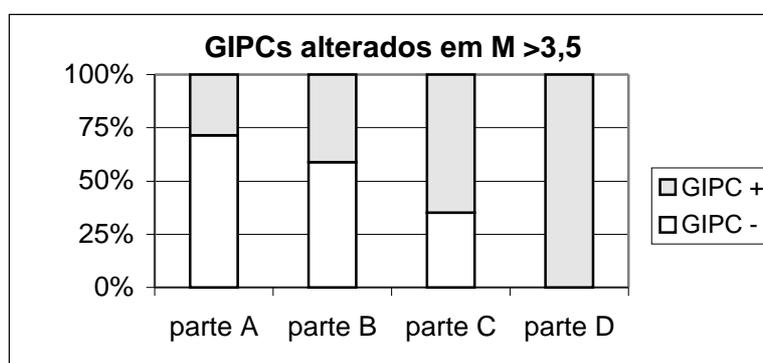
platô explicados/ não explicados no plano da expressão	instável	estável
tenso	não explicado	explicado
relaxado	não explicado	explicado

O comportamento desses dados segue o mesmo padrão apresentado pelas tabelas anteriores: a maioria dos dados em partes instáveis não são explicados se estão em platôs, e são explicados caso estejam em transição. Já a maioria dos dados das partes estáveis apresentam comportamento oposto: são explicados pelos elementos da expressão caso estejam em platôs e ficam sem explicação referente ao plano da expressão caso estejam em transição de M, exceto os dados da parte **C**, tensa e estável, na qual os dados sem explicação apresentam-se em equilíbrio com os dados com explicação.

Isso fortalece a noção de estabilidade/instabilidade de M, na medida em que define o elemento não característico de M (transição nas partes estáveis e platôs nas partes instáveis) como o trecho de maior vulnerabilidade do plano da expressão. É como se o conteúdo aparecesse com um certo atraso ou antecipação, recobrando as áreas não características com o conteúdo característico. Assim, a estabilidade do conteúdo estará menos expressa em platôs do que em transições, enquanto a instabilidade do conteúdo aparecerá na voz mais em transições do que em platôs de M.

A análise dos dados, portanto, pode ser iniciada tanto pelo plano da expressão quanto pelo plano do conteúdo, mas deverá considerar a divisão do texto segundo M antes das conclusões finais.

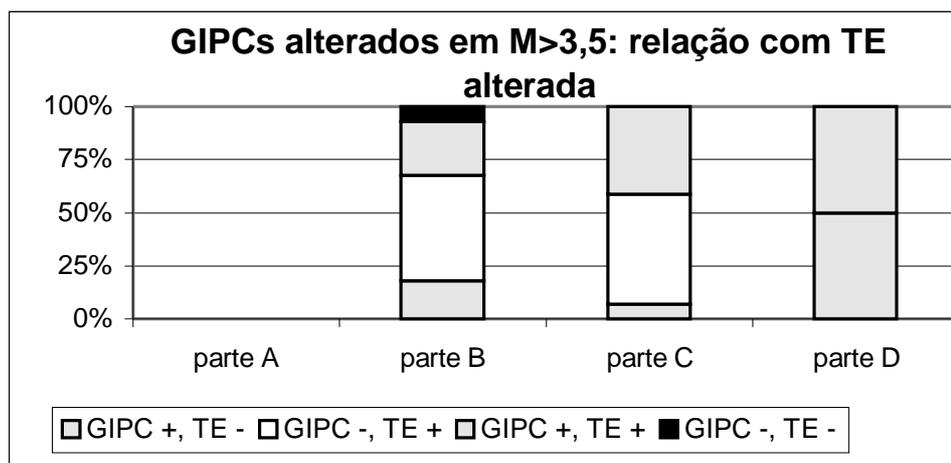
Conforme os estudos anteriores, M alto foi definido como o maior influenciador da duração do GIPC e do valor da TE, se comparado a M baixo. O gráfico abaixo representa a porcentagem de GIPCs aumentados e diminuídos em cada parte em regiões de M alto (tenso):



A maior coerência da variação do GIPC com a orientação de M alto ocorre na parte instável e relaxada. Nas partes tensas, a coerência com M é maior na parte estável **C**, enquanto nas partes relaxadas ela é contundentemente maior na parte instável **D**.

As regiões de M alto ocorrem em platôs nas partes tensas e em transições nas partes relaxadas. Na parte **A**, relaxada e estável, essas transições são momentos passageiros nos quais a coerência da variação do GIPC com M baixo acaba ocorrendo como atraso ou antecipação; em outras palavras, o relaxamento que caracteriza a parte **A** é, devido à sua estabilidade, espalhado sobre as raras transições de M baixo para alto que surgem nessa parte. Na parte **C**, tensa e estável, ocorre o mesmo efeito: a tensão que caracteriza a parte é, também devido à sua estabilidade, espalhada sobre as raras transições de M alto para M baixo. Ainda observando-se o gráfico acima, podemos concluir que a instabilidade causa um efeito oposto: em **B**, tenso e instável, os raros platôs de M alto são marcados por variações opostas (diminuição) da duração do GIPC, enquanto em **D**, relaxado e instável, os raros platôs apresentam variações coerente a M alto na duração do GIPC, dessa vez aumento da duração. Os platôs sofrem o efeito da transição se estão em parte instável do texto e vice-versa: as transições sofrem o efeito dos platôs nas partes estáveis.

O gráfico abaixo representa a relação da variação dos GIPCs em M alto em presença de TE alterada conforme a voz da personagem:



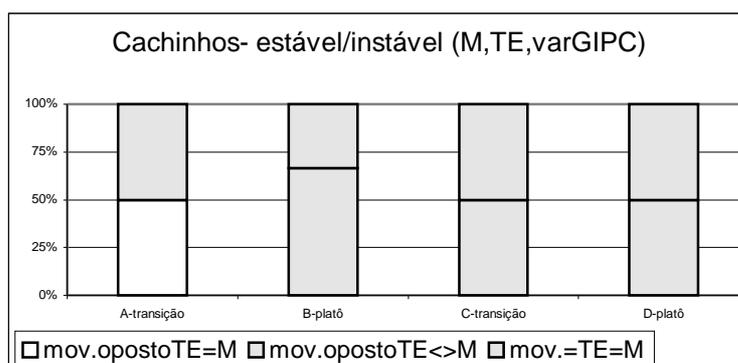
Nesse gráfico, as duas primeiras séries (laranja e branco) representam alterações do GIPC coerentes com a alteração da TE, numa relação inversa: o laranja apresenta dados com GIPC aumentado e TE diminuída e o branco, GIPC diminuída e TE aumentada. Já as duas outras séries (violeta e cinza) representam dados incoerentes com a TE: GIPC e TE aumentados na série violeta e GIPC e TE diminuídos na série cinza.

O gráfico acima chama primeiramente atenção pelo fato de que **A**, relaxado e estável, não apresenta TE alterada em M alto, por isso não contém dados no gráfico. Os GIPCs com duração alterada coerente com a variação da TE em M alto (laranja e branco) constituem a maioria dos GIPCs alterados com TE alterada em M alto nas partes tensas (**B** e **C**). De acordo com o gráfico imediatamente anterior a este, **D** só possui GIPC aumentada, e o novo gráfico mostrou haver um equilíbrio desses dados no que concerne à coerência e incoerência com a TE. Assim, o relaxamento parece desvincular a TE em M alto da relação com a variação do GIPC, enquanto a tensão implicaria no vínculo da variação do GIPC em M alto com a variação da TE.

Analisamos os platôs das partes instáveis e as transições das partes estáveis a fim de verificar a relação entre os movimentos lineares das variações de M, da TE e da duração média do GIPC. A primeira observação digna de nota é que não houve movimentações nas quais a orientação linear da variação do GIPC condizia com a orientação linear do valor absoluto da TE

em oposição à variação linear de M, ou simplesmente que não houve paralelismo entre GIPC e TE concomitante a movimento oposto de M.

O gráfico abaixo representa os dados dos raros platôs de **B** e **D** e das raras transições de **A** e **C**:



5 Em **A**, relaxado e estável, a variação do GIPC nas transições apresenta sempre movimento oposto ao da TE, sendo metade deles igual a M e metade oposto a M. A parte **D**, relaxada e instável, apresenta a variação do GIPC nos platôs igual à variação do GIPC nas transições da parte **C**, tensa e estável: em ambos o movimento de tais variações é coerente com M, apresentando equilíbrio entre a coerência e a incoerência com a TE¹⁸⁹. Já em **B**, tenso e instável, predominam os dados cuja orientação seqüencial da variação do GIPC é coerente com a TE (relação inversa) e também com M (em relação direta), aparecendo em segundo lugar os dados incoerentes com a TE (relação direta) mas coerentes com M. Nesse caso, tensão mais instabilidade significou coerência da variação da duração do GIPC com a modulação temporal profunda.

15 4.6.5 O tap e o GIPC

Todos os GIPCs estudados até o presente momento continham tap. Foi observado que, se sua alteração na duração não fora explicada pela TE, ela estaria vinculada a uma relação direta com M principalmente nas regiões de tensão (M alto). No entanto, caberia retomar aqui os questionamentos levantados na pesquisa piloto para a escolha do tap como segmento em

20 foco no *O Nome da Fruta*.

O tap tem duração intrínseca de 36 ms, com desvio padrão de 12. Isso significa que o segmento é de difícil controle voluntário por parte do locutor e poderia ser, por esse motivo, um

¹⁸⁹ Nunca é demais lembrar que a coerência com M está sendo tratada como relação direta, enquanto a coerência com a TE implica numa relação inversa da TE com a duração do GIPC.

segmento pouco relevante na expressão de emoções, especialmente aquelas expressas vocalmente por profissionais da voz em ação, caso que estamos estudando. No entanto, insistimos nesse segmento porque julgávamos que seu improvável controle voluntário poderia revelar flutuações na tensividade subjacente às emoções que o artista estaria representando.

5 O *corpus* de GIPCs contendo tap medidos em Cachinhos de Ouro revela grande quantidade de GIPCs do tipo Vtap, ou seja, vogal mais tap (56% do total de GIPCs medidos, 42 a 64% dos GIPCs medidos em cada faixa de TE). Isso implica em que o GIPC em questão tenha sua duração quase totalmente comprometida com a duração da vogal, a qual foi avaliada como parâmetro medianamente estável, com tendência ao padrão.

10 Os resultados apresentaram pequeno número de GIPCs cuja variação foi fracamente explicada pelos 9 parâmetros da expressão (só 1 ou 2 parâmetros dentro do padrão), e não foi explicada nem pela TE e nem por M (6,5% do total). Por outro lado, dos GIPCs com desvio fracamente explicado pelos 9 parâmetros da expressão e não explicado pela TE desviada em direção oposta, 52% foram explicados por M. Esse número muda para 41% restringindo-se a
15 análise à região relaxada (M baixo) e para 60% restringindo-se a análise à região tensa (M alto). Apesar de parecerem boas porcentagens, consideramos alta a porcentagem destes parâmetros de fraca explicação na expressão e em desacordo com M (46% dentre os de fraca explicação e, como já foi dito, 6,5% do total).

A análise descrita no parágrafo anterior, caso abranja também os dados com desvio
20 medianamente explicado pelos parâmetros do GIPC (portanto, dentro do padrão em 1 a 6 parâmetros), mantém as mesmas relações com M: 56% deles foram explicados por M, sendo 46% se restritos os dados à região de M baixo e 63% se restritos à região de M alto. Caso a única restrição sejam os dados de duração dentro do padrão em todos os parâmetros, obtemos relação semelhante, com um pequeno aumento na porcentagem de dados explicados por M:
25 58% deles foram explicados por M, sendo 49% se restritos os dados à região de M baixo e 65% se restritos à região de M alto.

Isso quer dizer que, dentre os dados que apresentam qualquer grau de desvio, 42% não puderam ser explicados por M. Por isso consideramos relevante realizar nova etapa na pesquisa: a análise dos GIPCs que contenham determinada consoante pouco explicada pela
30 expressão na pesquisa piloto, tal como o tap, mas cuja duração maior torne-a mais passível de controle voluntário do que o tap.

A pesquisa piloto citada acima apontou três segmentos importantes pela frequência num texto exemplo, *O nome da fruta*. O [r] apareceu 466 vezes, o [t] 375 vezes e o [p] 357 vezes. A duração intrínseca do [t] é de 104 ms (DP=34) e a do [p] é de 120 ms (DP=28). Embora ambos sejam bem mais longos do que o tap, o [t] é mais instável e, apesar disso, com
5 menos segmentos sem explicação do plano da expressão para a variação de duração (somente 13% enquanto o [p] apresenta 23%, exatamente como o tap).

Por isso optamos por medir todos os GIPCs contendo [p] no texto de Cachinhos e analisá-los segundo os mesmos parâmetros que orientaram a análise dos GIPCs contendo tap a fim de comparar os resultados para saber se um segmento longo tem maior poder de
10 expressar emoções do que um segmento curto como o tap.

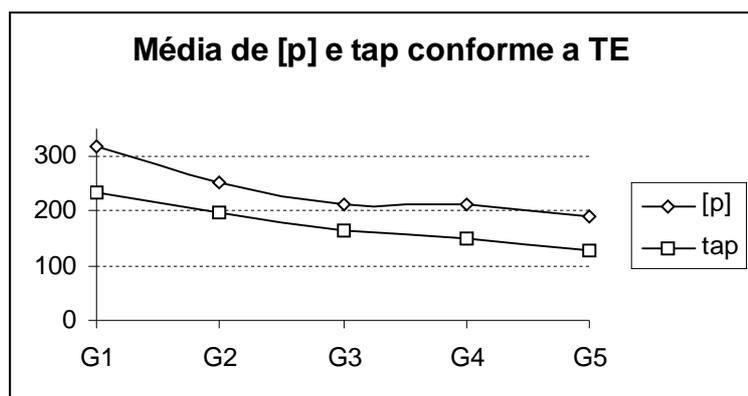
4.7 Análise sêmio-fonética de Cachinhos de Ouro: GIPC contendo [p]

4.7.1 Duração do GIPC contendo [p]:

A duração do GIPC contendo [p] foi analisada conforme os parâmetros de referência para o plano da expressão com os quais analisamos o GIPC contendo tap. A tabela abaixo apresenta os padrões para os GIPCs contendo [p] conforme a TE:

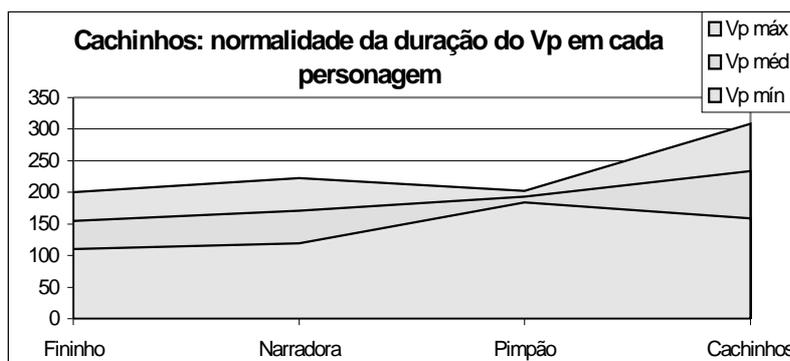
	mínimo	média	máximo
TE G2: $2,9 < TE \leq 4,3$	186	253	320
TE G3: $4,3 < TE \leq 5,8$	143	210	277
TE G4: $5,8 < TE \leq 7,2$	167	211	232
TE G5: $TE \geq 7,3$	135	188	181

Conforme o esperado, os valores de duração do GIPC diminuem à medida que a TE aumenta. Podemos notar no gráfico abaixo a também esperada relação da duração média do GIPC ora contendo tap ora [p], com a duração de ambos diminuindo à medida em que a TE aumenta (G1 < G5):



A estabilidade na região de G3 ($4,4 \leq TE \leq 5,8$) e na região de G4 ($5,9 \leq TE \leq 7,2$) deve-se ao fato de que esta região corresponde à média da TE da locutora de Cachinhos, especialmente G3, sendo estas as faixas de TE com maior concentração de enunciados nesse texto. Um dado importante de nota é que, enquanto o coeficiente de variação da duração do GIPC contendo tap organizada conforme os grupos de TE é sempre maior que 0,43, o coeficiente de variação da duração do GIPC contendo [p] atinge no máximo o valor 0,38, ficando em geral abaixo de 0,3, indicando a maior estabilidade na duração do segmento [p].

A duração dos GIPCs contendo [p] está condicionada à personagem representada pela locutora naquele trecho. A média da duração do Vp aumenta conforme a voz seja de “Fininho”, da narradora, do “Pimpão” ou de “Cachinhos”. Isso condiz com a TE de referência de cada personagem, que aumenta da direção oposta da duração do GIPC:



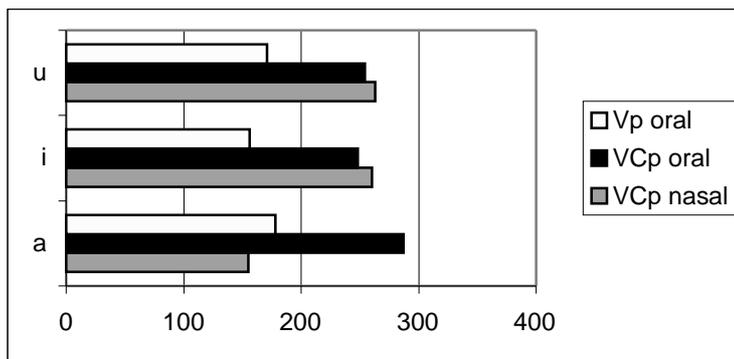
1. Fininho: TE = 5,4 sil/s, Vp = 155 ms;
2. narradora: TE = 5,3 sil/s, Vp = 171 ms;
3. Pimpão: TE = 4,3 sil/s, Vp = 193 ms;
4. Cachinhos: TE = 3,7 sil/s, Vp = 234 ms.

Por outro lado, podemos notar no gráfico acima que a duração do GIPC contendo [p] na voz de Pimpão é muito mais estável do que o é na voz dos outros personagens. A voz de Fininho é muito similar à voz da narradora, sendo diferenciada desta pela região de pitch em que é entoada, mais aguda. A voz de Cachinhos é mais lenta e menos estável no que se refere à duração do GIPC contendo [p]. Observa-se a dinâmica da estabilidade na duração do grupo nos dados abaixo:

- Fininho: CV = 0,29 DP = 45
- Narradora: CV = 0,31 DP = 52
- Pimpão: CV = 0,05 DP = 9
- Cachinhos: CV = 0,32 DP = 75

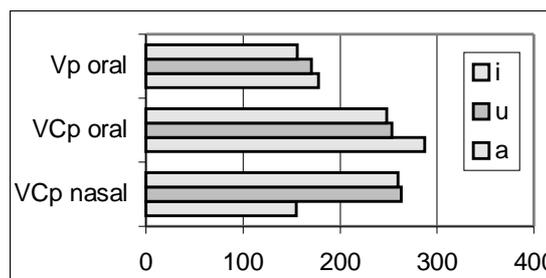
A voz do Ursão Pimpão possui uma notável estabilidade em relação às outras, com Coeficiente de Variação igual a 0,05.

No que diz respeito às vogais contidas no GIPC, dessa vez contendo obrigatoriamente o [p], foi possível observar os dados de [a], [i], [u] em VCp nasal e oral e Vp oral. O gráfico acima representa a relação entre a duração desses dados.

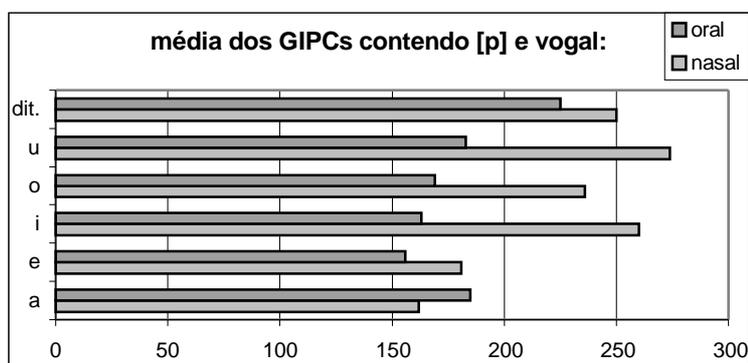


Nota-se que em [i] e [u] a presença da consoante além do [p] representa maior aumento na duração do que a nasalização da vogal; no entanto, em [a] parece ocorrer um fenômeno peculiar, em que a nasalização produz uma redução na duração do GIPC, mesmo se compararmos a média de Vp oral com a média de VCp nasal. Não nos foi possível explicar esse fato a não ser pela quantidade reduzida de dados em VCp com, tanto oral quanto nasal. A duração desses poucos dados pode estar sendo afetada por outros fatores como tonicidade, TE, posição na frase, etc.

O gráfico ao lado apresenta os mesmos dados reorganizados visualmente. Aqui fica claro que há uma influência da DI (duração intrínseca) na duração do GIPC, a qual é frustrada somente nos dados nasais contendo [a].



Mesmo se agrupamos os dados independentemente do tipo de GIPC (Vp, VCp etc.), obtemos o mesmo resultado: as nasais têm maior duração do que as orais, exceto nos casos em que se trata de [a], embora seu número de dados seja bem mais representativo do que na análise do parágrafo anterior. O gráfico abaixo ilustra as relações entre oral e nasal com diferentes vogais no conjunto dos GIPCs contendo [p]:



Chama a atenção o fato de que os GIPCs contendo [p] e [u] nasal, bem como aqueles contendo [p] e [i] nasal, possuem em média duração maior do que os GIPCs contendo [p] e ditongo nasal. Isso remete ao fato observado nos GIPCs contendo tap de que os ditongos em transição — grande maioria dos casos nos GIPCs contendo [p] — tendem a uma redução na duração.

Cabe notar que, apesar de refletir também a quebra de expectativa em [a], a média geral (gráfico acima), a qual desconsidera o tipo de GIPC, não é uma boa média no caso de GIPCs contendo [p], pois os 50% dos dados necessariamente orais são dos tipos Vp, VpC, VVpC e VVp, significativamente mais curtos do que os grupos que podem apresentar nasalidade (e apresentam na grande maioria dos casos), ou seja, VCp, VVCp e VCpC.

Outros dados dignos de nota:

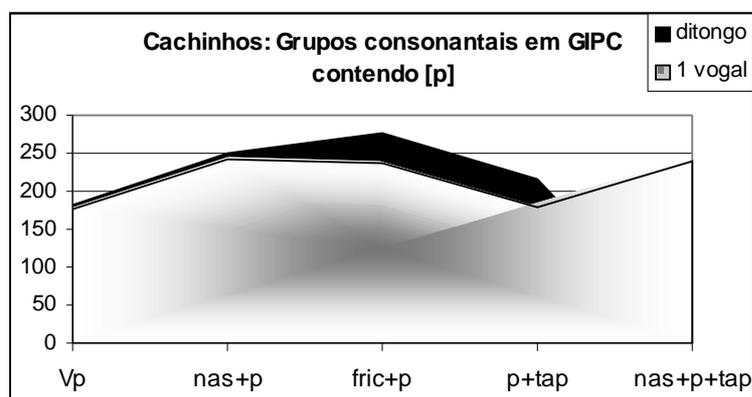
- os GIPCs contendo ditongos crescentes são, em média, 58% mais longos do que os GIPCs contendo ditongos decrescentes;
- dentre as nasais e tomando-se como referência a média da duração dos grupos contendo [ã], aqueles contendo [ẽ] são 13% mais longos, os contendo [õ] são 44% mais longos, GIPCs contendo [ĩ] são 68% mais longos e contendo [ũ], 70% mais longos;
- dentre as orais e tomando-se GIPCs contendo [a] como referência, aqueles contendo [e] são 7% mais curtos, os que contêm [u] são 10% mais curtos, aqueles com [i] são 13% mais curtos e finalmente GIPCs contendo [o] são 14% mais curtos.

Convém notar que os números acima levam em contas diferenças entre tipos de GIPC.

Mudando o foco para as consoantes, podemos definir cinco grupos de GIPCs contendo [p]:

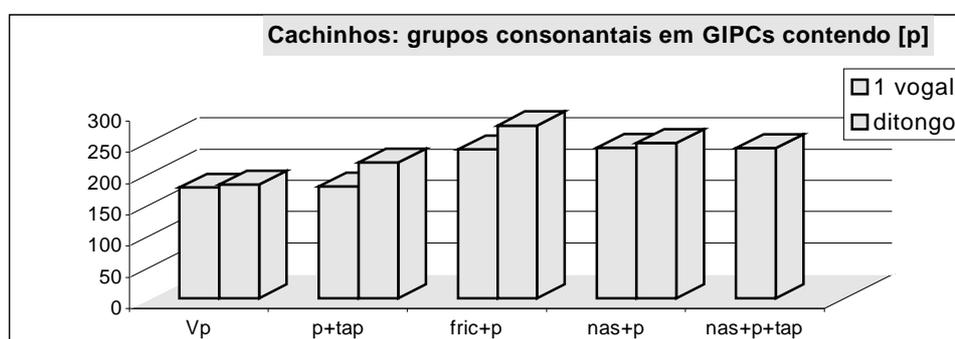
- Vp e VVp: grupos no qual a única consoante é o [p];
- nasal+p: grupos do tipo VCp e VVCp em que o [p] aparece antecedido por uma nasal;
- fricativa+p: grupos do tipo VCp e VVCp em que o [p] aparece seguindo uma fricativa;
- p+tap: grupos do tipo VpC em que o [p] aparece seguido de tap;
- nasal+p+tap: grupo misto VCpC. Os grupos fricativa+p+tap e líquida+p+tap aparecem somente uma vez cada um e serão desconsiderados.

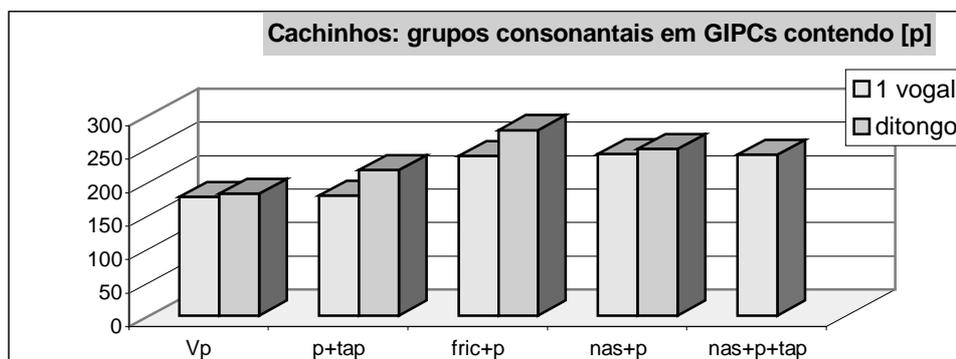
O gráfico ao lado compara a proporção entre durações de cada grupo consonantal conforme possuam uma ou duas vogais:



Pode-se notar que a presença de uma segunda vogal influencia pouco a

duração de GIPCs nos quais a única consoante é o [p] e naqueles em que este segmento vem acompanhado por uma nasal. Em contrapartida, a segunda vogal produz um sensível acréscimo na duração dos GIPCs do tipo fricativa+[p] e [p]+tap. Outro dado interessante é relativo à duração do GIPC conforme o grupo consonantal, mais visível no gráfico abaixo que não é senão uma reorganização dos dados do gráfico acima:

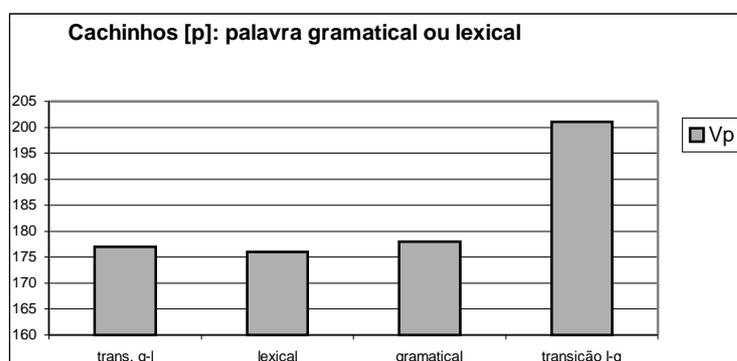




Independente do número de vogais no grupo, como pode ser visto no gráfico acima, a presença de nasais e fricativas provoca um aumento significativo na duração do segmento, enquanto a presença do tap só implica em maior duração no caso dos ditongos. O tap não provoca aumento significativo na duração dos grupos contendo a oclusiva estudada mais nasais. Obviamente isso tem forte relação com a curta duração do tap. Os dados indicam que a presença do tap e a presença da fricativa implicam em uma maior participação da segunda vogal na duração do grupo, enquanto os grupos Vp e V(nasal)p minimizam essa participação.

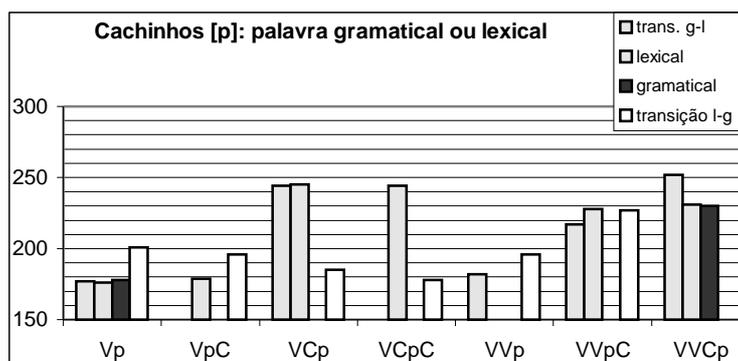
Ainda podemos inferir a partir dos gráficos acima que a duração da segunda vogal fica misturada com a duração da nasal, fenômeno conhecido como nasalização das vogais, bem como com a duração do [p], especialmente a oclusão, no grupo Vp, hipótese que explicaria a pouca diferença de duração desses grupos com uma ou duas vogais. O mesmo não ocorre se o [p] for seguido de tap ou precedido de fricativa. Portanto, apesar de o tap praticamente não afetar a duração do GIPC com vogal única, se compararmos Vp com p+tap e nas+p com nas+p+tap, a presença do tap implicaria na revogação da mistura entre a vogal e o p no caso de grupos com duas vogais.

Mudando o foco da análise para a referência tipo de palavra gramatical ou lexical, observamos que a duração do Vp é alterada somente no caso de transição de palavra gramatical para palavra lexical, como pode ser visto no gráfico abaixo:



O próximo gráfico apresenta os mesmos dados para todos os tipos de GIPC com número de dados suficientes para análise:

O padrão encontrado em Vp é sugerido também para VpC e VVp. Esse padrão foi invertido em VCp e VCpC, em que a transição de lexical para gramatical levou a uma redução na duração se comparada àquela em transição oposta ou em palavra lexical. Em VVpC o

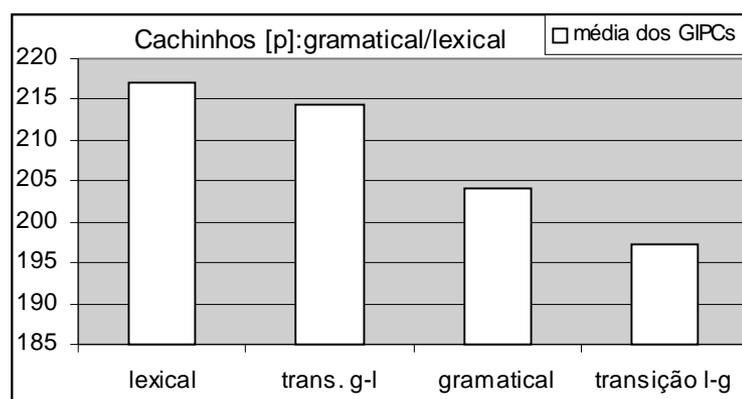


padrão é o equilíbrio, enquanto em VVCp a falta de dados para a transição de lexical para gramatical impede a análise.

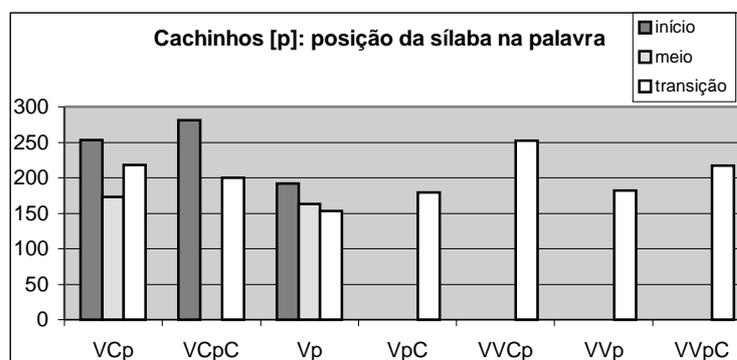
Se tomamos o Vp como referência, VpC e VVp apresentam relações exatamente opostas. Já VCp e VCpC seguem a organização da média geral, enquanto VVCp e VVpC, um oposto ao outro, definem um padrão totalmente diferente da média.

Cabe notar que a sugestão de maior duração dos GIPCs em palavras lexicais do que em palavras gramaticais é mais forte nos GIPCs contendo tap do que naqueles contendo [p].

O gráfico ao lado, apresentando a média dos GIPCs, mostra que essa tendência existe, mas é contradita no caso de transições.



Sobre a relação entre posição em palavras gramaticais ou lexicais: os GIPCs em palavras lexicais são em média 6% mais longos do que aquele em palavras gramaticais. Já os GIPCs em posição de transição entre diferentes tipos de palavras, mostram que a segunda palavra é preponderante na determinação da duração, sendo a média dos GIPCs em transição de palavra gramatical para lexical 9% mais longa do que a média dos GIPCs em transição de



palavra lexical para gramatical. Além disso, os GIPCs em transição entre diferentes tipos de palavras são mais curtos do que aqueles encontrados em um único tipo de palavra: 1% no caso de lexical e gramatical-lexical e 3% no caso de gramatical e lexical-gramatical.

5 Considerando-se, tal como o fizemos na análise do tap, que a transição de gramatical para lexical situa o GIPC como gramatical, pois a vogal está em palavra assim caracterizada, e vice-versa, as durações em transição entre tipos diferentes de palavra são incongruentes com o resultado esperado, mas foge aos objetivos deste trabalho a explicação deste evento, mesmo que ele possa ser explicado pelo plano do conteúdo. Por esse motivo, serão excluídos da análise da relação expressão-conteúdo os dados que dizem respeito a palavras lexicais ou gramaticais.

10

Os dados do gráfico abaixo foram colocados no gráfico segundo uma ordem crescente prevista pelas análises feitas até agora (que indicam como grupo mais curto o Vp e como grupo mais longo o VVCp). Esses dados referem-se à duração conforme a posição da sílaba na palavra: início, meio ou transição. Levando-se em conta que o GIPC inicia na vogal e termina na consoante, um GIPC em final de palavra incluirá a consoante inicial da próxima palavra e, portanto, estará na transição e não no fim.

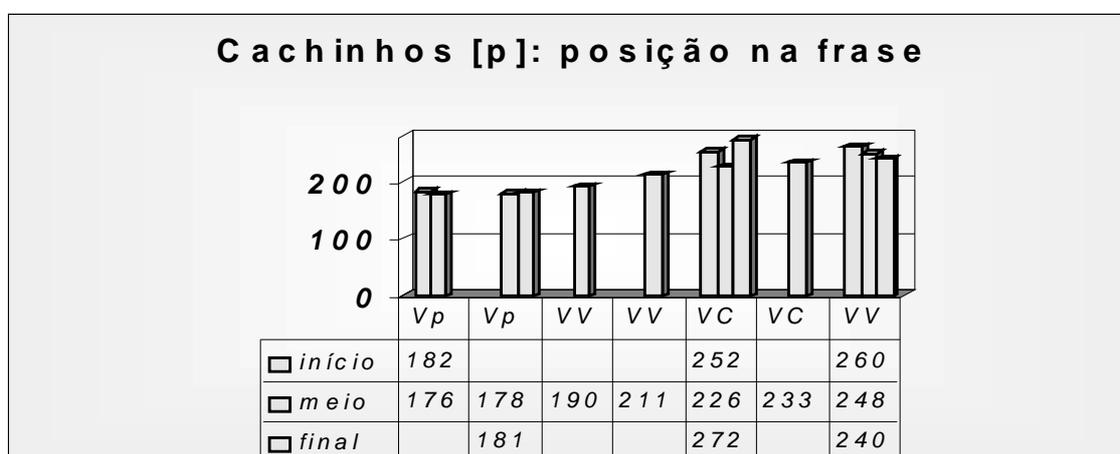
15

O gráfico acima dá conta dos dados relativos à duração do [p] em diferentes posições na palavra. O [p] não é encontrado em posição de final de palavra no Português Brasileiro, mas é muito comum como primeira letra de palavra, o que produz uma grande quantidade de GIPCs em transição entre palavras, pois a vogal está no final de uma palavra e o [p] está no início da palavra seguinte. Os três grupos que contêm [p] em número suficiente para análise em outras posições são o VCp, o VCpC e o Vp, os três primeiros do gráfico acima. No caso dos GIPCs contendo [p], a posição da vogal na primeira sílaba de uma palavra (início) confere ao GIPC

20

uma duração maior do que se a vogal estivesse na palavra que antecede aquela na qual aparece o [p] (transição). Isso remete à constatação relativa aos GIPCs contendo tap segundo a qual a posição em transição leva a uma redução do grupo interperceptual. Caso a vogal do GIPC se encontre no meio de uma palavra, os dados apontam para a hipótese segundo a qual o GIPC terá duração maior do que em posição de transição somente se o GIPC for do tipo Vp, sendo a duração ainda menor do que em posição de transição se houver uma consoante entre a vogal e o [p] (VCp) (verificar gráfico acima).

Os dados sobre a posição do GIPC na frase não são suficientes para concluir toda a dinâmica das durações regida por esse parâmetro, mas permite algumas sugestões (gráfico abaixo):

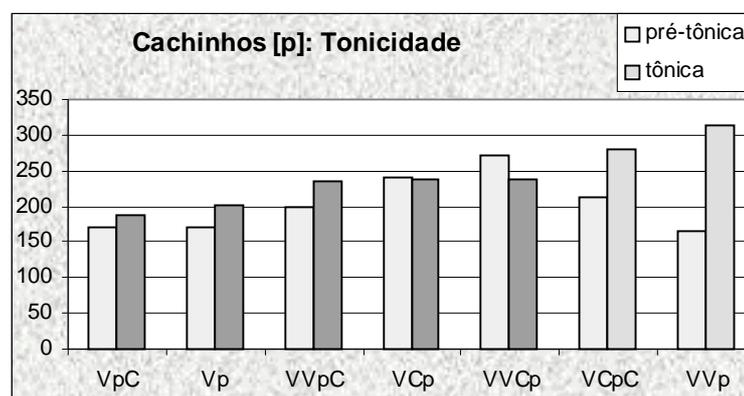


- exceto no que sugerem os dados relativos aos VVCps, a posição *meio de frase* é aquela que apresenta as menores durações em cada tipo de GIPC, bem como uma maior estabilidade do grupo;
- também a posição *início de frase* pode ser considerada estável;
- no caso de VCp e VVCp, a dupla vogal do GIPC aumenta a duração em início da frase e diminui a duração no final, enquanto a ocorrência de apenas uma vogal leva a uma duração maior no final do que no início da frase;
- os dados sugerem que as durações de Vp e VpC se comportam da mesma forma que VCp e portanto diferente de VVCp.

Os dados do VVCp em posição final são os únicos que fogem à linha previsível de aumento. Segundo essa linha nesse texto, os dados no meio da frase sempre seriam mais

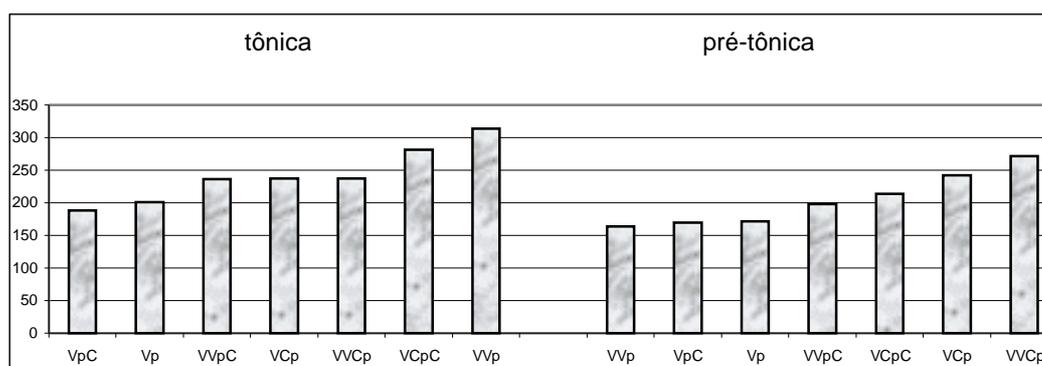
curtos do que os dados no início da frase, os quais por sua vez seriam mais curtos do que os dados em final de frase, tal como aparecem claramente em VCp, no gráfico acima

Para a análise dos dados segundo a tonicidade do GIPC, classificamos os GIPCs como *Tônica* ou *Pré-Tônica* pois as pós-tônicas na frase acabam por tornar-se pré-tônicas na maioria
5 esmagadora dos casos. As observações referentes aos dados representados no gráfico abaixo estão listadas a seguir:



- Somente em VCp e VVCp as pré-tônicas apresentam duração maior do que as tônicas.
- A diferença entre um Vp e um VpC é a presença do tap no final do grupo VpC. O tap, como
10 já foi comentado, possui uma duração muito reduzida e por isso sua presença não representa aumento significativo na duração do GIPC. Apesar de pouca diferença, o Vp apresenta uma relação tônica pré-tônica maior do que a mesma relação no VpC. O acréscimo de uma segunda vogal ao grupo aproxima a relação do agora VVpC com o grupo Vp.
- Os grupos VCpC e VVp são os grupos nos quais as tônicas têm uma duração
15 proporcionalmente muito maior do que a respectiva duração da pré-tônica. No caso do VVp, o foco da tonicidade seria a segunda vogal; já no caso no VCpC, o foco da tonicidade seria a mistura da vogal com a primeira consoante, nasal ou fricativa, ou, seja, segmentos passíveis de controle da duração.
- Na posição pré-tônica, o VVp tem duração semelhante ao Vp e ao VpC, como se as vogais fundissem na duração de uma só. O VCpC, por sua vez, tem duração diminuída em relação
20 ao VCp em posição pré-tônica; parece que a falta de foco na consoante (nasal ou fricativa)

determina sua diminuição, que acaba somada à diminuição da vogal e mesmo da oclusão do [p], que não está sendo considerada nesta análise.



O gráfico acima reorganiza os mesmos dados a fim de visualizar outras notas:

- O VVp possui a maior duração de GIPC em posição de tônica e a menor em posição de pré-tônica.
- O Vp e o VpC possuem durações diminutas tanto em posição de tônica quanto de pré-tônica, embora ambos apresentem maior duração na primeira posição.
- O VCpC apresenta duração aumentada nas duas posições, mas ocupa posição de destaque entre as maiores durações de tônicas, só perdendo para o VVp.
- Na direção oposta à dinâmica dos outros grupos, o VCp e o VVCp, que possuem as maiores durações nos casos de pré-tônicas, passam a uma posição mediana no caso das tônicas.

A regra de maior duração nas tônicas é confirmada na maioria dos segmentos e deveria ser mais forte nos grupos contendo dupla vogal, tal como no VVp acima, pois o prolongamento do grupo parece focalizar a vogal mais que qualquer outro segmento do grupo. Já observamos que a presença do tap (VpC, VVpC e VCpC) induziria uma redução da duração do grupo, o que explica porque é que VVpC não tem tamanha disparidade entre tônicas e pré-tônicas, apesar de seguir a regra geral.

Porque é que, a despeito da regra, VCp e VVCp têm pré-tônicas em média mais longas do que a respectiva média das tônicas? Uma explicação possível é que essa consoante C é na maioria dos casos uma nasal e em raríssimos uma fricativa. No caso das nasais, elas se misturam com as vogais que as precedem, com um efeito de nasalização da vogal. Assim, a duração percebida da vogal mistura-se com a duração da nasal e ela fica naturalmente

prolongada. Nesse caso e segundo essa hipótese, se o segmento estivesse em posição tônica o prolongamento extra da vogal seria desnecessário.

Esses parâmetros, cuja descrição acabamos de fazer, serão tomados a fim de observar a relação entre os desvios da duração e o fluxo da modulação temporal profunda, no cruzamento sêmio-fonético da relação conteúdo/expressão em Cachinhos de Ouro, agora referente aos GIPCs contendo [p].

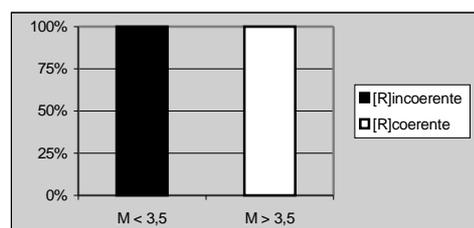
4.7.2 Comparando [r] e [p]

O GIPC contendo [p] está menos presente em Cachinhos de Ouro do que GIPCs contendo [r], numa proporção de 1,8 taps para cada pê. Mas o total dos grupos contendo a oclusiva bilabial surda ainda é significativo, com 167 ocorrências analisáveis. Em ambos os casos, as ocorrências cuja duração está dentro do padrão em todos os parâmetros analisados (padrão “total”), inclusive a TE sob os parâmetros voz do personagem e número de sílabas, atinge o mesmo patamar: 28% de padrão “total” no [r] e 29% no [p]. Os grupos em que só a TE segue o padrão, com duração desviada sob todos os parâmetros, atinge 3% do total em [p] e menos de 1% em [r]. Já os GIPCs nos quais somente a TE está fora do padrão (duração do GIPC segue o padrão em todos os parâmetros) atinge 9% em ambos os casos, tap e [p].

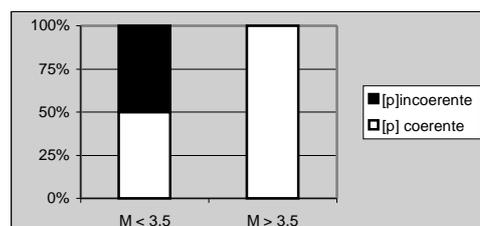
Aquilo que poderia ser chamado neste trabalho de desvio “total” – alteração em relação a todos os padrões estudados – é irrelevante, especialmente nos grupos contendo tap, nos quais atinge menos de 1% dos dados; nos GIPCs contendo [p] atinge 4% do total. No caso do tap, a variação da TE explicara todos esses GIPCs de desvio “total”, com TE coerente com M e variando em direção oposta à variação da duração do grupo. No caso do [p], a TE explica 86% dos grupos totalmente desviados, os quais aparecem em M relaxado ($M < 3,5$), com variação da TE para menos do que o padrão e variação da duração em direção oposta (coerência da Te com M e da duração com a TE). Os outros 14% aparecem em M tenso com TE e duração coerentes com M; sendo assim, nesses casos a TE não explica a variação.

Os gráficos ao lado apresentam os dados nos quais somente a TE segue o padrão, sendo o primeiro para o tap e o de baixo para o [p]:

5

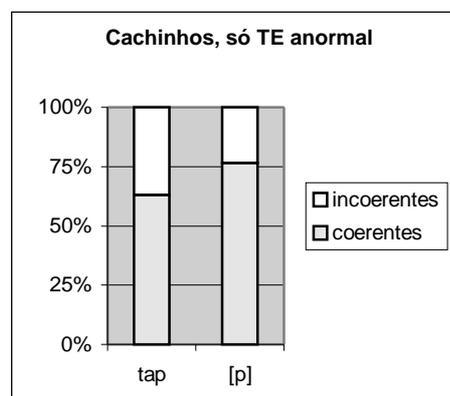


10



Esse conjunto de dados indica uma maior coerência do GIPC contendo [p] com M do que do GIPC contendo tap com M, bem como reforça a idéia da coerência com M maior no caso de M tenso. Além disso, também no conjunto de dados em que só a TE não segue o padrão, os GIPCs com [p] alcançam 76% de dados coerentes com M, contra 63% nos GIPCs com tap (gráfico à esquerda):

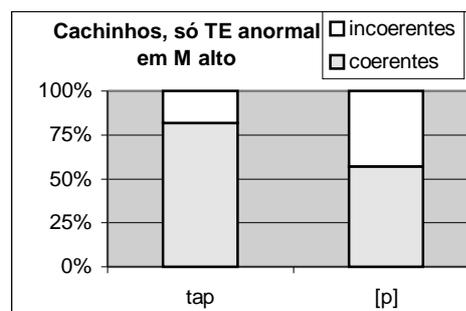
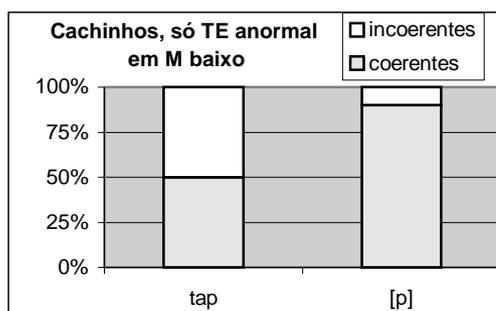
15



20

Pode-se notar no gráfico que o [p] acentua a coerência com M, embora não mude o quadro.

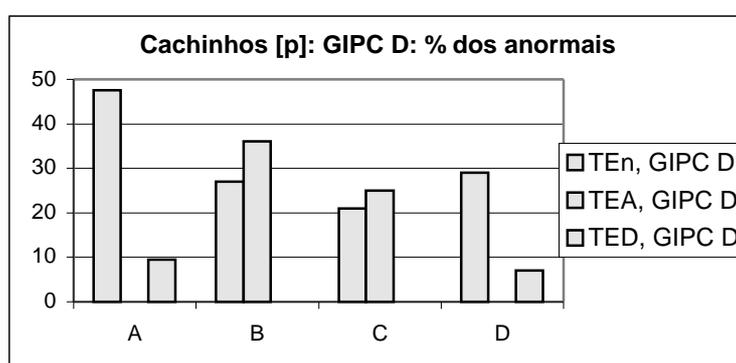
Por outro lado, nesses mesmos dados nos quais somente a TE segue o padrão, a relação de coerência/incoerência em cada região de M é um importante elemento de diferenciação entre os GIPCs contendo tap e os GIPCs contendo [p]. Os gráficos abaixo mostram essas relações, em que podemos observar uma inversão no comportamento dos GIPCs em cada região de M:



Enquanto a presença do tap determina maior coerência em M tenso do que em M relaxado, a presença do [p] no GIPC determina maior coerência em M relaxado do que em M tenso. Em outras palavras, em [p] temos 90% de coerência em M baixo e 57% de coerência em M alto, enquanto o tap, no mesmo conjunto de dados com somente TE desviada, trazia 82% de coerência em M alto e 50% de coerência em M baixo. Essa nota carece de comparação com outros conjuntos do GIPC contendo [p], pois indicaria uma diferenciação entre segmentos de conteúdo tenso e segmentos de conteúdo relaxado que à primeira vista não parece plausível, pois colocaria o conteúdo, que está numa dimensão extensa, como passível de fragmentação e expressão direta por elementos fônicos de dimensão intensa.

Já que não devemos perder de vista o caráter extenso do conteúdo tensivo no texto, vale a pena observar os dados conforme a divisão em partes desse texto, sendo **A** relaxada e estável, **B** tensa e instável, **C** tensa e estável e **D** relaxada e instável. A distribuição dos dados de duração diminuída, representada no gráfico abaixo, mostra que, no caso dos GIPCs alterados (e diminuídos) que aparecem em frases de TE dentro do padrão para personagem e número de sílabas da frase (TE n, GIPC D), há uma maior concentração, dentre os dados desviados, nas partes relaxadas **A** e **D**. Além disso, todos os GIPCs diminuídos que são explicados por uma TE aumentada (TE A, GIPC D) aparecem nas partes tensas **B** e **C**, enquanto todos aqueles que a TE não explica por estar igualmente diminuída (TE D, GIPC D) aparecem nas partes relaxadas:

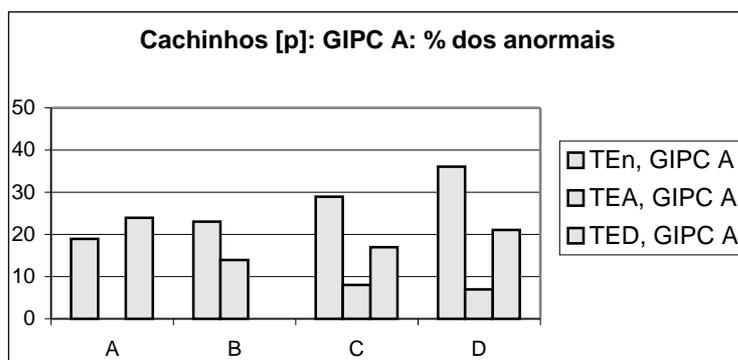
Em suma, esses dados indicam forte coerência dos GIPCs diminuídos com M baixo numa dimensão extensa.



O mesmo ocorre com os

GIPCs aumentados (gráfico abaixo). Nos casos com TE dentro do padrão (dados azuis, gráfico abaixo), sua presença indicando incoerência com M (nas partes relaxadas) é forte na parte instável **D** e fraca na parte estável **A**. A coerência com M (nas partes tensas) é mais forte na parte estável **C** do que na parte instável **B**. Assim, a estabilidade revela-se fator de coerência, o que pode ser verificado também dentre os dados de duração diminuída (gráfico acima).

A duração aumentada também será afetada pela estabilidade/instabilidade no que se refere aos dados com TE alterada. No caso de dados aumentados explicados pela TE diminuída (TE D, GIPC A, gráfico abaixo), sua presença é maior nas partes relaxadas, enquanto ausente na parte tensa instável **B**:



5 No caso de dados de duração aumentada em TE também aumentada (TE A, GIPC A), que serão incoerentes com M baixo, sua ausência em **A** e presença em **D** indica que a instabilidade da última parte do texto permite variações desviadas na duração de GIPCs contendo [p], enquanto a estabilidade da primeira parte previne tais variações.

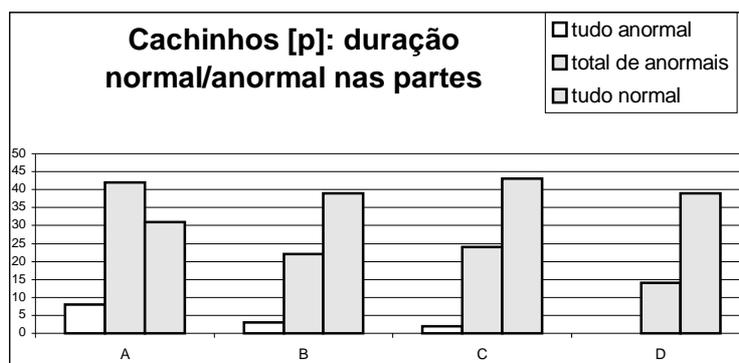
10 Deve-se também levar em conta que as partes estáveis **A** e **C** apresentam maior equilíbrio entre dados aumentados e diminuídos do que as partes instáveis. Nas partes estáveis, a tendência é uma maior contribuição de dados coerentes com M (57% em **A** e 54% em **C**), enquanto nas partes instáveis a contribuição maior é claramente de dados incoerentes com M: 63% de dados diminuídos na parte **B** (M alto) e 64% de dados aumentados em **D** (M baixo).

15 4.7.3 Coerência e incoerência com M

Cabem, antes das análises de fato, algumas considerações de ordem lexical: o conceito de coerência{ XE "coerência" } e incoerência{ XE "incoerência" } com M usado aqui é somente uma referência à coerência da orientação das variações de TE, M e duração do GIPC. Não necessariamente teríamos que concluir que, se o comportamento dos dados é incoerente com
20 M, então M não é uma boa medida da tensão no plano do conteúdo.

No entanto, como seria possível explicar que ora os dados são coerentes com M, ora são incoerentes?

Nessa linha de pensamento, o gráfico abaixo suscita algumas questões:



- porque somente na parte relaxada e estável **A** os dados desviados (vertical) suplantam os dados dentro do padrão (horizontal)?
- porque é que a maior porcentagem de dados completamente desviados dentre todos os desviados de cada parte (branco) também está na parte relaxada e estável **A**: 26% em **A**, 8% em **B**, 5% em **C** e 0% em **D**?

5

Ao trabalharmos com o tap, formulamos a hipótese de que haveria uma relação mais forte entre os dados de M tenso e a variação da duração do que entre dados de M relaxado. Nessa abordagem, no entanto, houve uma grande preocupação com a simultaneidade de dados, ou seja, relações na dimensão intensa. Agora a preocupação diz respeito às relações na dimensão extensa, com os dados da dimensão intensa funcionando como resposta ao conteúdo na dimensão extensa.

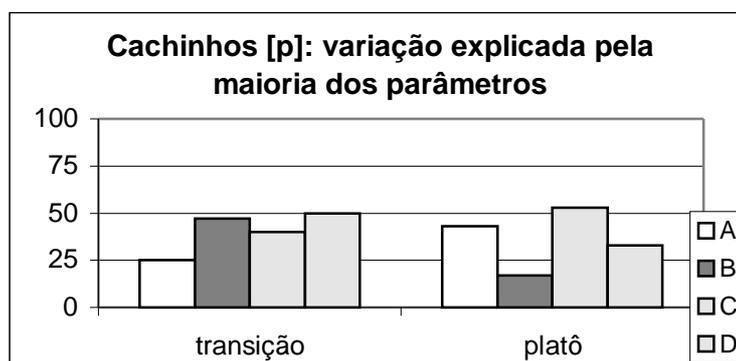
10

Para melhor observar a relação do conteúdo na dimensão extensa com a expressão na dimensão intensa, cabe observar a relação do movimento das variações da duração em relação aos estágios de platôs e transições de M em cada parte.

15

É possível observar no gráfico ao lado que na transição as partes com maior número de variação desviada em pelo menos um parâmetro é explicada pela maioria deles com maior frequência nas partes instáveis **B** (47%) e **D** (50%), enquanto nas

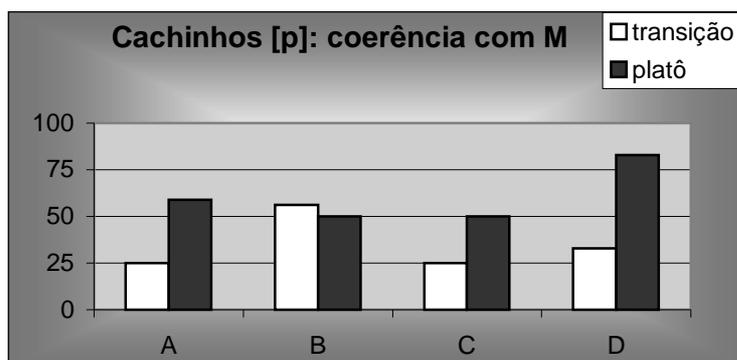
20



partes estáveis **A** e **C** atinge respectivamente 25% e 40%. Já nos platôs ocorre exatamente o inverso, com maiores taxas de explicação nas partes estáveis **A** (43%) e **C** (53%) do que nas partes instáveis **B** (17%) e **D** (33%).

Assim, poder-se-ia levantar a hipótese de que nas partes de conteúdo temporal instável a expressão de emoções ocorre nos platôs (e na estabilidade, nas transições).

No entanto, o gráfico ao lado permite verificar que a maior coerência com M nas transições aparece sim nas partes instáveis **B** e **D**, mas a maior coerência nos platôs aparece nas partes relaxadas **A** e **D**. Ou seja, uma considerável coerência com M aparece na parte relaxada e instável **D** tanto nos platôs como nas transições, enquanto a parte **C**, tensa e estável, possui os menores valores percentuais de coerência.



Voltando ao gráfico de percentuais de explicação pelos parâmetros do GIPC (gráfico anterior), observamos que a inversão de alta/baixa explicação da transição para o platô é mais forte nas partes **A** (relaxada e estável) e **B** (tensa e instável) do que nas partes **C** (tensa e estável) e **D** (relaxada e instável). Exceto em **B**, como pode ser notado no gráfico acima, a coerência com M é sempre maior nos platôs do que nas transições.

4.8 Caricaturas Vocais

Esse estudo da relação entre a modulação do fluxo temporal profundo e a prosódia, embora restrito ao elemento temporal, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, permitiu perceber uma forte relação semi-simbólica entre essas categorias. Em outras palavras, o componente temporal emocional da voz, que foi visto como uma flutuação tensiva do plano do conteúdo, aparece na voz como resultado da forma de organização de categorias também temporais. O fato de serem ambas temporais é irrelevante, pois só estudamos categorias temporais, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. O fato relevante é que a correlação entre elas é um processo de semiose, de significação.

Trabalhamos com locutores profissionais narrando histórias infantis. A narração de histórias infantis implica que o locutor seja pouco criativo no que concerne àquela desconstrução da linguagem de caráter estético que comentamos no final do tópico *Semiótica*,

Fonética e Fonologia, neste capítulo. Há uma necessidade implícita de se fazer entender por pessoas que ainda estão aprendendo a lidar com a linguagem verbal falada. Dessa forma, espera-se que o locutor trabalhe com caricaturas bastante reconhecíveis de todos os gestos que pretende simular. Esses gestos são vocais. Se a sua fala deve apresentar-se alegre, a
5 alegria deve ser patente.

No entanto, estamos trabalhando com um conceito semiótico de emoção: ela é a expressão corporal de uma paixão languageira. Languageira porque construída na linguagem. E é construída na linguagem como qualquer sentido percebido no mundo. Mas sendo expressão somática, é visível ou audível ou tátil, ou seja, altamente organizada no plano da expressão.
10 Por outro lado, sendo expressão somática não é por si só um fato lingüístico: a emoção surge pincelada no verbal e no fonético/fonológico/prosódico da voz que fala.

Nossa hipótese é que a emoção seria perceptível na fala porque constrói uma relação entre categorias da voz como expressão e categorias da paixão como conteúdo. A emoção aparece como um dos momentos do percurso passional, o momento de externalização que
15 torna a disposição passional do sujeito passível de moralização pelo coletivo social. Sendo um momento do percurso narrativo da paixão, e não um elemento discursivo da superfície, o que é que a torna uma categoria do conteúdo? Buscamos em Fontanille e Zilberberg a resposta: para eles, o corpo-que-sente é o lugar de organização e percepção das correlações de valências como relações tensivas, na forma de uma relação entre profundidades de valores opondo o
20 intenso ao extenso. Como a emoção, segundo a semiótica das paixões, é uma irrupção do somático, então o lugar do tensivo é o lugar da emoção.

Sendo assim, as categorias envolvidas na expressão da emoção na voz, no plano do conteúdo, são categorias tensivas. A título de hipótese, sugerimos que a mais importante dessas categorias, no que concerne à voz, seja a tensividade temporal, pois a fala é, antes de
25 mais nada, um fenômeno temporal. A positividade dos resultados confirmam o rumo tomado em nossas investigações.

Podem até ser caricaturas, e não emoções verdadeiras, mas sua comunicabilidade significa que possuem estreito vínculo com a expressão de emoções em situações não controladas. E, como este trabalho procurou demonstrar, as caricaturas vocais são sistemas
30 semi-simbólicos da emoção na fala.

CONCLUSÃO

Como foi observado na introdução, este trabalho teve duas preocupações centrais: a paixão por música e as caricaturas de emoção na voz.

A análise da paixão por música possibilitou determinar estilos semióticos de público em dois níveis. O primeiro deles está estreitamente ligado à semiótica das paixões: trata-se da análise do percurso passionnal do gostar de música. A música configurou-se como um objeto de valor num sistema de circulação de valores, mas também como um objeto cuja valorização depende não de suas características descritivas (o conteúdo e a expressão musicais), mas do valor desses valores. Sendo assim, o objeto música será classificado pela correlação de valências que formam o modelo tensivo do texto.

Essa correlação de valências, segundo a proposta aqui apresentada, pode ser tomada como o estilo semiótico do sujeito-que-gosta-de-música. O gostar de música, no entanto, só será passionnalizado caso haja uma moralização desse estilo tornado palpável pela emoção, que é a irrupção somática da paixão, a maneira pela qual o gostar música torna-se perceptível e assim avalizável ou não pela coletividade. Fora desse contexto, o gostar de música permanece como uma paixão adormecida, incipiente. Para que se constitua como paixão, é necessária a atuação de dois sujeitos, sujeitos de estilos semióticos diferentes, os quais nesse confronto tornam-se defensores de um único estilo em detrimento do outro.

É importante ressaltar que não se trata de estilo musical, propriamente dito. Apesar do estilo semiótico ser trazido à tona pelo estilo musical, ele reside num patamar mais abstrato. Tanto que a comparação dos estilos musicais nem sempre é tão contraditória quanto parece para os sujeitos envolvidos na polêmica. Eles usam as mesmas escalas musicais, mas com diferentes aspectualidades. A aspectualização é um dos melhores elementos para buscar as marcas do estilo semiótico de um objeto, pois ela possui características contínuas que são reflexos das flutuações do nível profundo. A aspectualidade foi tomada como passível de formulação em cada nível do percurso gerativo do sentido, com especial atenção ao nível profundo no qual se organizam as correlações de valências que formam o estilo semiótico, segundo hipótese aqui defendida.

As análises realizadas em canções e em textos sobre música revelaram a grande maleabilidade desse tipo de abordagem em relação a comparações intersemióticas. Mesmo no

caso de uma única semiótica, o estilo semiótico dado pela tensividade foi um instrumento profícuo para a discussão dos textos.

As caricaturas de emoção na fala têm uma forte relação com a discussão da paixão por música, no que concerne aos fundamentos teóricos da abordagem do texto. Como as caricaturas de emoção na fala são relativas ao plano da enunciação, o qual com suas marcas deixa entrever essa outra linguagem que subjaz à fala verbal, buscamos estabelecer o estilo semiótico de cada texto como uma das marcas da enunciação, pois esse estilo responde aos simulacros que mapeiam a relação enunciador/enunciário e enunciado.

Segundo a hipótese aqui trabalhada, o estilo semiótico é um estilo tensivo. Esse estilo tensivo dá conta do texto como um todo, mas também fornece elementos para a análise das flutuações tensivas que marcam o desenrolar do enunciado, ou seja, o enunciado como espetáculo possui uma flutuação tensiva profunda que poderia, segundo essa hipótese, ser capturada no estudo da aspectualização, ou melhor, da temporalidade profunda do texto.

A modulação do fluxo temporal profundo (M) é uma função que permite visualizar graficamente a flutuação tensiva do texto, mapeando os níveis de tensão e relaxamento frase a frase. Essa função será determinada pelo modelo tensivo do texto: em primeiro lugar, é necessário verificar se sua curva é conversa ou inversa; depois, verifica-se o lugar do limite, na extensidade – ao que provisoriamente denominei de aceleração – ou na intensidade – provisoriamente desaceleração–. No âmbito desta tese foi possível formular a função de M para textos conversos desacelerados e inversos desacelerados, mas somente foi testada a primeira função.

M diz respeito exclusivamente a elementos da forma do conteúdo, podendo ser analisado com total independência do plano da expressão. Sua análise depende da detecção frase a frase dos componentes *fluxo* (parada vs. continuação), *andamento* (aceleração vs. desaceleração) e *aspectualização* (que pode ser prospectividade/retrospectividade, gradação/salto, duração/pontualidade e que será valorizado conforme a timização da categoria).

Esses componentes têm atuações específicas em M. Como o próprio nome da função indica (modulação do fluxo temporal profundo), o fluxo (f) é o principal componente da flutuação tensiva: a continuação da continuação é um vale de relaxamento que se opõe ao pico de tensão da continuação da parada.

O andamento (α) sobredetermina o fluxo, tensionando-o em caso de aceleração e relaxando-o em caso de desaceleração. A atuação do andamento sobre o fluxo é acentuada conforme o mesmo andamento é mantido nos enunciados seguintes, por isso o número do enunciado de mesmo andamento (n) aparece aumentando o valor de α . É o andamento o responsável pela forma da curva no gráfico, indicando um limite na extensidade (em caso de modelo acelerado de texto) ou na intensidade (em caso de modelo desacelerado).

Finalmente, a aspectualização (A) surge como reverberação do fluxo temporal profundo no nível discursivo e, portanto, dá indicações concretas do aumento de tensão na profundidade abstrata do texto. As análises induziram o conceito segundo o qual a aspectualização só tem importância para M caso não seja relaxada, o que determinou sua atuação na função.

As constantes adotadas tiveram como única função ajustar o gráfico à visualização desejada da flutuação, ou seja, deveram-se a um ajuste de escala e nada além disso. São as influências do andamento (α) e da aspectualização (A) sobre o fluxo (f) que determinam a lógica da curva.

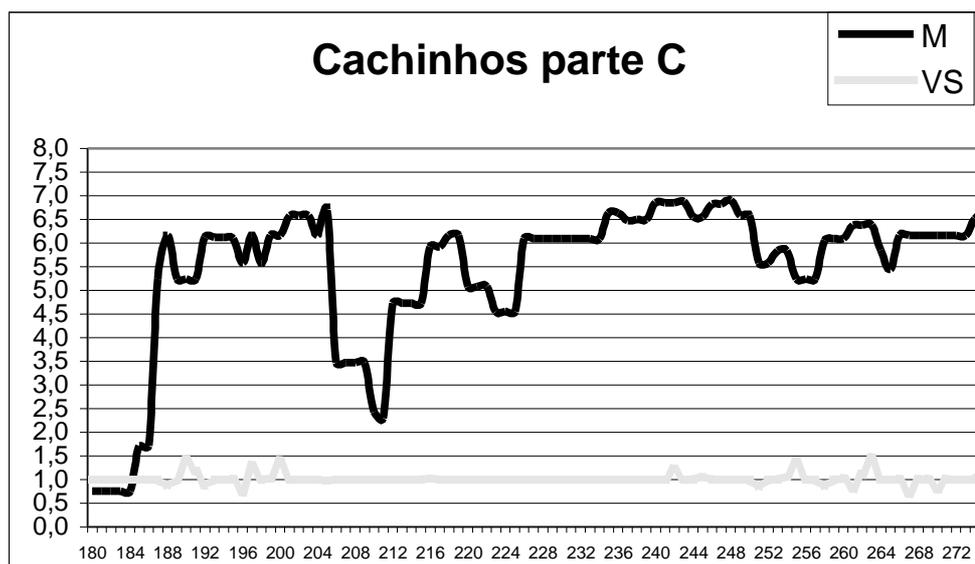
A função matemática, portanto, tem importância instrumental no trabalho. Ela permite, a partir da análise do conteúdo, transformar esses dados de conteúdo em coordenadas de um gráfico que funciona como um mapa da flutuação da tensividade do conteúdo temporal do texto.

A função da modulação do fluxo temporal profundo (M) pode ser aplicada a qualquer texto. No entanto, cabe notar que os objetos de análise desta tese são textos verbais (artigos escritos), cancionais (canções infantis) e vocais (narração de histórias infantis), cujas linguagens possuem forte componente temporal. É possível prever a necessidade de se buscar uma função da modulação da espacialidade profunda caso as linguagens em jogo sejam plásticas, como é o caso de um quadro ou uma escultura. Mas isso é apenas uma sugestão.

Independente do plano da expressão, o mapeamento da flutuação tensiva do texto pode ser usado como elemento da análise de um texto qualquer. No entanto, o interesse desse mapeamento nesta tese é sua utilização como desdobramento da categoria temporal do plano do conteúdo tendo em vista a análise de um sistema semi-simbólico, ou seja, possibilitando a verificação da relação entre os planos do conteúdo e da expressão. É crucial para esta análise aceitar M como a linha gráfica do conteúdo; a linha gráfica da expressão será dada pelos desvios de padrões esperados para o elemento em foco no plano da expressão. São

novamente números, coordenadas no mesmo gráfico permitindo a comparação, se não ponto a ponto, ao menos das dinâmicas de cada linha.

Por exemplo, retomemos o gráfico da parte C de Cachinhos de Ouro, uma parte do texto que apresenta M tenso e estável, com dados sobre o desvio da duração do GIPC contendo tap:



A linha tensiva (linha cheia) é tensa porque possui a maioria de suas frases com valores altos para M (maiores do que 3,5) e é estável porque possui poucos pontos em posição oposta (com valores menores do que 3,5). Os desvios da duração do GIPC contendo tap são representados por números diferentes de 1: quando a linha em elos tem o valor 1, temos um GIPC com duração dentro do padrão esperado do ponto de vista prosódico. A linha em elos permanece sobre 1 em dois momentos: ambos ocorrem simultaneamente a vales de relaxamento no conteúdo. Já os desvios da linha da expressão (em elos) aparecem quando M (linha cheia) é estável em valores tensos.

Assim, o que o gráfico nos diz é que numa parte do texto tensa e estável, no caso a parte C, do ponto de vista do plano do conteúdo, pode-se esperar desvios na duração do GIPC contendo tap – plano da expressão – exceto nos raros trechos de quebra da estabilidade tensa do conteúdo (vales de relaxamento).

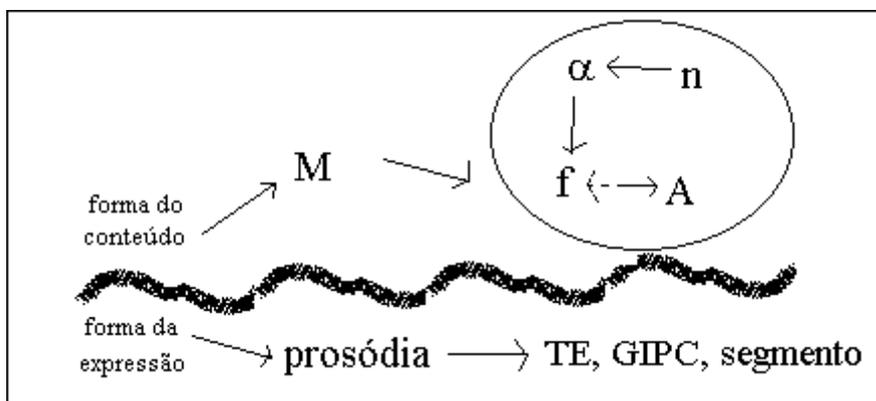
Quando o elemento do plano da expressão focalizado é extenso, como a TE, a análise do plano do conteúdo pode ser feita frase a frase, mas sempre considerando-se antes a relação entre as dinâmicas das linhas do que as relações ponto a ponto.

Em suma, dois procedimentos foram investigados: o recorte do texto frase a frase, com a análise da temporalidade fornecendo elementos para um esboço gráfico da linha de tensividade do texto mapeado por enunciados, e o recorte do texto em partes narrativas, observando-se então o comportamento da linha tensiva em cada momento do discurso, ou seqüências de enunciados.

Uma importante faceta das caricaturas da emoção na fala é seu caráter semi-simbólico. Isso indica a necessidade de trabalhar transdisciplinarmente: buscamos na fonética/fonologia o arcabouço teórico para nossas investigações, especialmente na prosódia.

A fonologia acústico-articulatória forneceu uma excelente interface epistemológica com a semiótica. Tanto no conceito de sujeito, quanto no conceito de gesto. Como no gesto o que importa é a intenção em primeiro lugar, é possível estudar o segmento independente de variações acústicas que não são distintivas em português do Brasil. Além disso, permite organizar categorias do plano da expressão com suficiente afinidade com o plano do conteúdo trabalhado semioticamente, sem a necessidade de ajustes em nenhuma das partes.

O trabalho fonético/fonológico dos dados forneceu muitos subprodutos, que podem ser resumidos como análise de desvios dos segmentos estudados. O mais importante, porém, no âmbito desta tese, foi a verificação da pertinência da relação semi-simbólica entre elementos fonético/fonológico/prosódicos e o comportamento da modulação tensiva do fluxo temporal profundo do texto, apontando para uma interessante e muito produtiva linha de pesquisa. O esquema abaixo busca localizar essa relação:



Os resultados foram positivos, especialmente em alguns pontos: a taxa de elocução tem uma estreita relação com a modulação do fluxo temporal profundo; o tap como segmento é afetado em sua duração pelas flutuações dessa modulação do conteúdo; o tap inserido num grupo vogal-a-vogal também é influenciado pela modulação do fluxo temporal profundo e, comparado com o [p] inserido num grupo vogal-a-vogal, mostra forte influência da alta tensividade, enquanto o [p] no GIPC sofre forte influência da baixa tensividade.

Pode-se formular as relações semi-simbólicas entre as categorias estudadas nos três gradientes abaixo:



Esses resultados, no campo dos estudos da expressão da emoção na fala, trazem esse problema para o campo da linguagem e permitem verificar a adequação desse tipo de tratamento dos dados. A emoção surge numa linguagem paralela ao verbal na fala, trazendo a fala para o domínio das linguagens sincréticas. Além disso, tem a peculiaridade de usar uma linguagem semi-simbólica, correlacionando categorias do conteúdo com categorias da expressão. Por outro lado, a irrupção da emoção na fala, conforme verificado nas análises desta tese, é fruto da mudança na flutuação tensiva do texto, a qual ocorre numa relação entre a extensidade e a intensidade.

A temporalidade profunda foi trabalhada como produtora dos reflexos aspectuais do discursivo e como formadora de estilos semióticos. A análise de alguns textos nos quais o caráter polêmico aparece em primeiro plano mostrou que os dois sistemas de valores em oposição na polêmica podem ser ambos caracterizados como modelos conversos, ou inversos, ficando a diferença entre os sistemas na limitação que ora aparece no eixo da extensidade, ora no eixo da intensidade. Essa proposta de exploração do formato da curva do modelo tensivo mostrou-se muitas vezes útil, merecendo, num segundo momento, investigações mais específicas e aplicadas a diferentes objetos.

Os resultados da aplicação de M num sistema semi-simbólico também carecem de maior investigação, principalmente no que diz respeito a outros estilos semióticos de texto, mas todas as propostas mostraram-se bastante satisfatórias tanto no que concerne aos elementos

do conteúdo, que forneceram os valores das incógnitas, quanto na lógica usada na definição de tais valores. Cabe frisar a propriedade da função M na utilização de gráficos para comparação com valores dos elementos do plano da expressão, ou seja, como instrumento da análise semi-simbólica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBANO, E. C. [2001] - **O Gesto e Suas Bordas**: Esboço de Fonologia Acústico-Articulatória do Português Brasileiro. Campinas: Mercado de Letras.

BARBOSA, P. A. [1996] - At Least two macrorhythmic units are necessary for modeling Brazilian Portuguese duration: emphasis on segmental duration generation. **Cadernos de Estudos Lingüísticos**, 31, pp. 33-53.

_____. [2000] - "Syllable-timing in Brazilian-Portuguese": uma crítica a Roy Major. **Revista Delta** vol. 16, nº 2, pp. 369-402.

BASTIDE, F. [1981] - Variations sur la véridiction. in: **Actes Sémiotiques Le Bulletin** nº 17, pp. 20-23.

BENJAMIN, W. [1984] - **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. Tradução de Marcos Vinícius Mazzari; Coleção Novas Buscas em Educação. São Paulo, Summus.

BENNETT, A. [2000] - **Popular music and youth culture: music, identity and place**. Houndmills [England] : Macmillan Press ; New York : St. Martin's Press.

BRADLEY, B. S. [1989] - **Visions of infancy : a critical introduction to child psychology**. Cambridge, UK ; Cambridge, MA, USA : Polity Press in association with Basil Blackwell.

BRANDT, P. A. [1982]- Quelques remarques sur la véridiction. in: **Actes Sémiotiques Documents IV**, 31, pp. 5-19.

BROWMAN, C. P. [1991]- Consonants and vowels: overlapping gestural organization. **Proceedings of the XIIth Int. Congress of Phonetic Sciences**, Aix-en-Provence, v.1, pp 379-383.

BROWMAN, C. P. & GOLDSTEIN, L. [1985] - Dynamic Modeling of Phonetic Structure. In: **Phonetic Linguistics**, cap.4, Academic Press, pp. 35-53.

_____. [1986] - Towards an articulatory phonology. **Phonology Yearbook** 3, pp. 219-252.

- _____. [1988] - Some Notes on Syllable Structure in Articulatory Phonology. **Phonetica**, 45, pp. 140-155.
- _____. [1989] - Articulatory gestures as phonological units. **Phonology** 6, pp. 201-251.
- _____. [1990] - Representation and reality: physical systems and phonological structure. **Journal of Phonetics**, 18, pp. 411-424.
- _____. [1991] - Consonants and vowels: overlapping gestural organization. In: **ICPhS**, 1991.
- _____. [1991] - Tiers in Articulatory Phonology, with some implications for casual speech. In: J. Kingston and M. E. Beckman (eds), **Papers in Laboratory Phonology I: Between the grammar and the physics of speech**. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press, pp. 341-376.
- _____. [1992] - Articulatory Phonology: an overview. **Phonetica**, 49, pp. 155-180.
- CERTEAU, M. de [1979] - L'absolu du patir: passions de mystiques (16^e - 17^e siècles). in: **Actes Sémiotiques Le Bulletin** II n° 9, pp. 26-36.
- CHEDIAK, A. [1994] - **Songbook Edu Lobo**. Lumiar Editora, Rio de Janeiro.
- COQUET, J. Cl. [1979] - Prolégomènes à l'analyse modale (fragments) - Le sujet énonçant. in: **Actes Sémiotiques Documents** n° 3.
- COURTÉS, J. [1976] - **Introduction a la sémiotique narrative et discursive: methodologie et application**. Paris: Hachette.
- DEMAUSE, L. [1974] - **The history of childhood**./ Lloyd deMause, editor. New York, Psychohistory Press.
- DENSELOW, R. [1989] - **When the Music's Over. The Story of Political Pop**. London, Boston: Faber & Faber.
- DUDDLEY, H. & TARNOCZY, T. H. [1950] - Speaking machine of Wolfgang von Kempelen in: **The Journal of the Acoustical Society of America**, vol. 22, n° 2.

FERRAZ, S. [s/data] – “Sémiotique et musique: encore une approximation de plus” *In: Sémiotique Appliquée* – revista eletrônica <http://www.arts.uwaterloo.ca/FREN/as-sa/index.html>, e **OPUS** n.o 2, Rio de Janeiro: ANPPOM/CNPq.

FIORIN, J. L. [1988] - **Linguagem e Ideologia**, São Paulo, Ed. Ática.

_____. [1996] – **As Astúcias da Enunciação**. São Paulo, Ed. Ática.

FONTANILLE, J. [1980] – “Le desespoir” **Actes Sémiotiques. Documents** n. 16.

_____. [1982] – “Un point de vue sur “croire” et “savoir”, in: **Actes Sémiotiques IV**, vol. 33.

_____. [1995] - **Le Devenir**/direction Jacques Fontanille, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Pullim.

_____. [1995] – **Sémiotique du Visible**. Paris, PUF.

_____. [1999] - **Sémiotique et littérature: Essais de méthode**. Paris: Presses Universitaires de France.

FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. [1996] - Valence/Valeur, in: **Nouveaux Actes Sémiotiques** vol. 46-47.

_____. [2001] – **Tensão e Significação**/ trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. – São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP.

FOWLER, C. A. [1983] – Converging sources of evidence on spoken and perceived rhythms of speech: Cyclic production of vowels in monosyllabic stress feet. In: **Journal of Experimental Psychology**, 112.3: 346-412.

GITTINS, D. [1998] - **The child in question**. New York : St. Martin's Press.

GREIMAS, A. J. [s/data] – **Semântica Estrutural**. São Paulo: Cultrix, Ltda.

_____. [1970] - **Sign, language, culture**. /A.J.Greimas et. all. The Hague: Mouton.

_____. [1979] - **De la modalisation de l'être**. in: Actes Sémiotiques Le Bulletin II n° 9, pp. 9-19.

_____. [1983] - **Du Sens II**, Paris, Seuil.

_____. [1987] - **De l'imperfection**, Périgueux, Pierre Fanlac.

_____. [1992] - **Of gods and men: studies in Lithuanian mythology** / translated by Milda Newman. Bloomington: Indiana University Press.

_____. [1995] - Sobre as paixões: notas manuscritas de A.J. Greimas, in: **Do inteligível ao sensível**/ eds. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira, Eric Landowski. - São Paulo, EDUC.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. [sem data] – **Dicionário de Semiótica**/ trad. Alceu Dias Limas, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignácio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra e Tiekko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo, Ed. Cultrix.

_____. [1986] – **Sémiotique – Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage II**. Paris, Hachette.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. [1993] - **Semiótica das Paixões - dos estados de coisas aos estados de alma**./trad. Maria José Rodrigues Coracini. Série *Temas* # 33. São Paulo, Ed. Ática.

GROUPE D'ENTREVERNES [1979] - **Analyse Sémiotique Des Textes**, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

GUNTER, B. [1998] - **Children as consumers : a psychological analysis of the young people's market**. / Barrie Gunter and Adrian Furnham. London ; New York : Routledge.

HAWKINS, S. [1990] Title. In Kingston, J. & Beckman, M. (Eds.) **Papers in Laboratory Phonology I. Between the grammar and physics of speech**. Cambridge: Cambridge University Press. p.9-25.

HÉNAULT, A. [1979] - **Introduction à la sémiotique générale**. Paris: Presses Universitaires de France.

_____. [1979] - Platon et la dynamique des passions dans le Phèdre. in: **Actes Sémiotiques Le Bulletin** II n° 9, pp. 20-25.

_____. [1983] - **Narratologie, sémiotique générale**. Paris: Presses Universitaires de France.

HERZOG, H. [1941] - **Survey of research on children's radio listening**. New York: Columbia University, Office of radio research.

HIRST, D. & CRISTO, A di [1998] - **Intonation Systems: a survey of twenty languages**/ed. by Daniel Hirst and Albert di Cristo. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

HJELMSLEV, L. [1968] - **Prolégomènes a une Théorie du Langage - et - La Structure Fondamentale du Langage**. /trad. Anne-Marie Léonard. Série Arguments # 35. Paris, Les Editions De Minuit.

_____. [1985] - **Entretien Sur La Théorie Du Langage**. Nouveaux Essais - Paris, Presses Universitaires de France.

HONOROF, D. N. & BROWMAN, C. P. [1995] - The center or the edge: how are consonant clusters organized with respect to the vowel?. **ICPhS 95** Stokholm, Vol. 3, pp. 552-555.

HUTNYK, J. [2000] - **Critique of exotica : music, politics, and the culture industry**. London; Sterling, VA: Pluto Press.

KLINE, S. [1993] - **Out of the garden : toys, TV, and children's culture in the age of marketing**. London ; New York : Verso.

KRISTEVA, J. [1997] - **The Portable Kristeva**. Edited by Kelly Oliver. New York: Columbia University Press.

LANDOWSKI, E. [1979] - Introduction. in: **Actes Sémiotiques Le Bulletin** II n° 9, pp. 3-8

_____. [1992] - **A Sociedade Refletida: ensaios de sociosemiótica**, São Paulo, EDUC/Pontes.

LAURITSEN, L.[1979] - Enonciation, diegese et passion (résumé et analyse d'une conférence de Per Aage Brandt au séminaire d'A.J.Greimas). in: **Actes Sémiotiques Le Bulletin** II n° 9, pp. 43-45.

LOPES, E. [1989/1990] - Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimentos passionais primordiais. In: **Cruzeiro Semiótico** ("Semiótica das Paixões"), Porto, Associação Portuguesa de Semiótica.

_____. [1997] - **A identidade e a diferença**. São Paulo: EDUSP.

LULL, J. [1987] - **Popular music and communication** / edited by James Lull. Newbury Park, Calif.: Sage Publications.

MARCUS, S.M. [1981] – Acoustic determinants of Perceptual –Center (p-center) location, **Perception and Psychophysics**, 30(3), pp.247-256.

MARSCIANI, F. [1984] "Les Parcours passionnels de l'indifférence". **Actes Sémiotiques** v. 6, n. 53.

MCNEAL, J. U. [1991] - **A bibliography of research and writings on marketing and advertising to children**. New York : Lexington Books ; Toronto : Maxwell Macmillan Canada ; New York : Maxwell Macmillan International.

MURRAY, I. R. & ARNOTT, J. L. [1993] - Toward the simulation of emotion in synthetic speech: A review of the literature on human vocal emotion. In: **The Journal of the Acoustical Society of America**, vol. 93, nº 2, pp.1097-1108.

ÖHMAN, S. [1966] – Coarticulation in VCV utterances: spectrographic measurements. **J. Acoustic. Soc. Am.**, 39:151-168.

OLIVEIRA, A.C. e LANDOWSKI, E. [1995] - **Do Inteligível ao Sensível: em torno da obra Algirdas Julien Greimas.**/ Ana Claudia Mei Alves de Oliveira e Eric Landowski (eds.). São Paulo, EDUC.

O som do Pasquim. Entrevistas com os astros da música popular brasileira. [1976] Coleção Edições do Pasquim vol. 6. Editora CODECRI, Rio de Janeiro.

PARRET, H. [1971] - **Language and discourse**. The Hague, Mouton.

_____. [1974] - **Discussing language; dialogues with Wallace L. Chafe, Noam Chomsky, Algirdas J. Greimas [and others]**. The Hague, Mouton.

_____. [1982] - Éléments pour une typologie raisonnée des passions, in: **Actes Sémiotiques IV**, vol. 37.

_____. [1983] - **On believing: epistemological and semiotics approaches**/ed. by Herman Parret. Berlin, New York: de Gruyter.

_____. [1994] - **Pretending to communicate**/ed. by Herman Parret. Berlin, New York: de Gruyter.

PARRET, H. & BOUVERESSE, J. [1981] - **Meaning and Understanding**. Berlin, New York: W de Gruyter..

PECORA, N. O. [1998] - **The business of children's entertainment**. New York : Guilford Press.

PETITOT, J. [1982] - Sur la décidabilité de la véridiction. in: **Actes Sémiotiques Documents IV**, 31, pp. 21-40.

PIGNATARI, D. [1974] - **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva.

POSTMAN, N. [1982] - **The disappearance of childhood**. New York : Delacorte Press.

ROACH, P., STIBBARD, R., OSBORNE, J., ARNFIELD, S. & SETTER, J. [1998] - Transcription of Prosodic and Paralinguistic Features of Emotional Speech. **Journal of the International Phonetic Association**, 28, pp. 83-94.

SAUDAN, A. [1979] - Éléments pour une étude sémiotique de l'analyse spinoziste des passions (d'après l'éthique). in: **Actes Sémiotiques Le Bulletin II n° 9**, pp. 37-42.

SAUSSURE, F. [s/data] – **Curso de Lingüística Geral**/trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.

_____. [1989] - **Cour de linguistique générale**./ Ed. critique par Rudolf Engler. Wiesbaden: Harrassowitz.

SCARPA, E. M. [1999] – **Estudos de prosódia**/ org. Ester M. Scarpa. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

SILVA, I. A. [1995] - **Figurativização e metamorfose: o Mito de Narciso**, São Paulo, Ed. da UNESP.

_____. [1996] – A escuta do sensível/ in: _____. (org) – **Corpo e Sentido**, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, pp. 9-16.

TARASTI, E. [1994] - **A theory of musical semiotics**. Bloomington: Indiana University Press.

_____. [1995] - **Heitor Villa-Lobos the life and work, 1887-1959**. Jefferson, NC: McFarland

_____. [1996] - **Musical semiotics in growth**/ed. by Eero Tarasti. Bloomington: Indiana University Press; Imatra: International Semiotics Institute.

_____. [1999] **Snow, forest, silence: the Finnish tradition of semiotics**/ed. by Eero Tarasti. Bloomington: Indiana University Press.

TASCA, N., ZILBERBERG, C. [1988] – Entretien avec A. J. Greimas. **Cruzeiro Semiótico**, V. 9, pp. 9-16, Porto.

TATHAM, M. [1995] - Dynamic articulatory phonology and the supervision of speech production. **ICPhS 95** Stockholm, Vol. 1, pp. 58-61.

TATIT, L. [1987] - **A canção - eficácia e encanto**. São Paulo, Atual.

_____. [1994/1995] - “A construção do sentido na canção popular” - revista **Música e Literatura** número 21, pp.. 131-143.

_____. [1994] - **Semiótica da canção - melodia e letra**. São Paulo, Escuta.

_____. [1996] - **O Cancionista - Composição de Canções no Brasil**. São Paulo, EDUSP.

_____. [1997] - **Musicando a Semiótica - ensaios**. São Paulo, Annablume.

_____. [1999] - “A duração estética” in: **Semiótica, Estesis, Estética**/ Landowski, Dorra e Oliveira (eds.), EDUC-UAP, pp.195-209.

_____. [2002] – *A abordagem do texto*. In: Fiorin, J. L. (org.) - **Introdução à Lingüística – I. Objetos Teóricos**. São Paulo: Ed. Contexto.

ZILBERBERG, C. [1972] - **Une lecture des "Fleurs du mal"**. [Tours], Mame.

_____. [1979] - Les passions chez Freud. in: **Actes Sémiotiques Le Bulletin** II n° 9, pp. 46-48.

_____. [1988] - “Architecture, musique et langage dans «Eupalinos» de P. Valéry”. **Documents de Travail et pré-publications**, Urbino, Italia.

_____. [1989] - Modalités et pensée modale, in: **Nouveaux Actes Sémiotiques** vol. 3.

_____. [1990] – “Relativité du rythme”. In **Protée – Théories et Pratiques Sémiotiques**. Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Vol. 18, n.o 1, pp. 37-46.

_____. [1990] - “Pour une poétique de l’attention”. In: **L’interaction communicative**/Berrendonner, A. et Parret, H. . Berne, Frankfurt/M. New York, Paris.

_____. [1995] - “Plaidoyer pour le *Tempo*”. In: **Le Devenir**/direction Jacques Fontanille, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Pullim, pp. 223-241

ZORNADO, J. L. [2001] - **Inventing the child : culture, ideology, and the story of childhood**. New York ; London : Garland Pub.

ZUMTHOR, P. [1983] - **Introduction a la poésie orale**. Paris: Éditions du Seuil.

ÍNDICE

	SIGLAS	II
	INTRODUÇÃO	I
	DOS CONTORNOS	1
5	1.1. IMAGEM SEMIÓTICA.....	2
	1.1.1. <i>Imagem</i>	2
	1.1 <i>Enunciação</i>	4
	1.2 <i>Modelos e Estilos Semióticos</i>	6
	2 O CORPO, A PAIXÃO NO PENSAMENTO DE IGNÁCIO A. SILVA.....	9
10	2.1 <i>Corpo e Paixão: a gênese do sujeito</i>	9
	2.2 <i>O percurso gerativo da paixão</i>	13
	2.3 <i>Paixão: enunciação e Simulacros</i>	16
	2.4 <i>Antes da semiótica do sentido, a semiótica do sentir</i>	20
	2.5 <i>Semiótica e Surrealismo</i>	22
15	PAIXÃO POR MÚSICA	27
	1 BREVE INTRODUÇÃO À SEMIÓTICA.....	28
	1.1 <i>A entrada no texto – Recortes</i>	28
	1.2 <i>História sem fim: foco na narrativa</i>	32
	1.2.1 História sem fim: narrativa primeira.....	32
20	1.2.2 História sem fim: narrativa segunda.....	34
	1.2.3 História sem fim: imagens.....	36
	1.2.4 O que é o Nada - primeira versão.....	38
	1.2.5 Morla, o ancião.....	39
	1.2.6 O dragão da sorte, a curandeira e o cientista.....	40
25	1.2.7 O que é o Nada : segunda versão.....	42
	1.2.8 Foi o fim de Fantasia.....	44
	1.2.9 A imperfeição da <i>História sem fim</i>	47
	1.3 <i>Porque sim não é resposta: foco no plano da Expressão</i>	49
	1.3.1 O texto “cancional”.....	49
30	1.3.2 [A] - Introdução.....	49
	1.3.3 [B, C, D] - desenvolvimento.....	52
	1.3.4 [B] - Tipos de gritos.....	53
	1.3.5 [C] - autores e tempos.....	54
	1.3.6 [D] - gritos culturais vs. gritos naturais.....	55
35	1.3.7 [E] - coda.....	55
	1.3.8 Finalmente,.....	56
	2 PAIXÃO POR MÚSICA.....	58
	2.1 <i>Expressão de Emoções</i>	58
	2.2 <i>Objeto de Circulação</i>	60
40	2.3 <i>Paixão individual X Paixão coletiva</i>	63
	2.4 <i>Escalas musicais ou escalas aspectuais?</i>	64
	2.5 <i>Objeto e Anti-Objeto: boa música, música boa</i>	66
	2.6 <i>Paixão por música</i>	71
	3 MODELOS DE PÚBLICO E CANÇÃO: ESTILOS SEMIÓTICOS.....	72
45	3.1 <i>Regimes e Valências: modelos de público e de música</i>	72
	3.2 <i>Modelos tensivos</i>	74
	3.3 <i>A Festa do Menino Maluquinho</i>	75
	3.4 <i>Reggae do Assovio</i>	78
	3.5 <i>Panela de Pressão – a discussão da “forma” da linha</i>	86
50	3.6 <i>O pum do Bocão</i>	90
	3.7 <i>Melô da separação</i>	92
	3.8 <i>Denselow: um defensor da música politizada</i>	95

	3.9	<i>Voa, vovô</i>	100
	3.10	<i>Semiótica peirciana e música – Ferraz</i>	103
	3.10.1	Transcrição comentada de trechos.....	103
	3.10.2	Análise.....	107
5	3.11	<i>Shirley Valéria</i>	110
	3.12	<i>Comparando os modelos tensivos ou estilos semióticos</i>	112
	CARICATURAS DE EMOÇÃO NA FALA		115
	1	FONOLOGIA ACÚSTICO-ARTICULATÓRIA: O FIM E OS MEIOS.....	119
	1.1	<i>Fonética ou Fonologia?</i>	120
10	1.2	<i>O traço e o gesto - Fonologia Articulatória</i>	124
	1.3	<i>Unidade Fonológica</i>	128
	1.4	<i>Semiótica, fonética e fonologia</i>	132
	2	PESQUISAS PILOTO: PRELIMINARES EMPÍRICAS DE TEMPO E TAP.....	136
	2.1	<i>Configuração vocal e efeitos de sentido</i>	136
15	2.2	<i>Estudo fonoestilístico e semiótico do parâmetro acústico duração</i>	140
	2.2.1	O parâmetro acústico da duração em <i>Bambi</i>	143
	2.2.2	Relações Semi-Simbólicas.....	147
	2.3	<i>Pesquisa Piloto – determinação do segmento</i>	161
	2.3.1	O [t].....	161
20	2.3.2	O [p].....	163
	2.3.3	O [r].....	164
	2.3.4	Resultado da pesquisa piloto.....	165
	3	O NOME DA FRUTA – O [r] COMO SEGMENTO.....	166
	3.1	<i>Faceta semiótica</i>	166
25	3.2	<i>Conteúdo/Expressão: a “linha” do tempo</i>	168
	3.3	<i>O nome da fruta – voltando à faceta semiótica</i>	170
	3.3.1	Curiosidade Passional.....	171
	3.4	<i>Hierarquias temporais – discussão em processo</i>	172
	3.5	<i>Modelo “tensional”</i>	176
30	3.6	<i>Plano da Expressão</i>	181
	3.6.1	Taxa de Elocução (speech rate).....	181
	3.6.2	O tap.....	182
	3.7	<i>Resultados</i>	186
	3.7.1	Segmento.....	186
35	3.7.2	Prosódia.....	188
	3.8	<i>Fecho</i>	192
	4	VOGAL A VOGAL.....	193
	4.1	<i>Crítérios para a medida do tap</i>	193
		<i>Análise das variações padrão das durações em Cachinhos de Ouro</i>	198
40	4.2.1	Duração da TE em relação ao número de sílabas:.....	198
	4.2.2	Duração do GIPC contendo tap conforme TE:.....	198
	4.2.3	Duração do GIPC em relação ao tipo de consoante contida em cada tipo de grupo:.....	203
	4.2.4	Duração do GIPC em relação ao tipo de palavra:.....	204
	4.2.5	Duração do GIPC em relação à posição na palavra:.....	206
45	4.2.6	Duração do GIPC em relação à posição na frase:.....	211
	4.2.7	Duração do GIPC em relação à tonicidade:.....	213
	4.3	<i>Cachinhos de Ouro – análise semiótica</i>	216
	4.4	<i>Modelo “tensional”</i>	222
	4.5	<i>Análise “tensional” de Cachinhos de Ouro</i>	239
50	4.6	<i>Análise sêmio-fonética de Cachinhos de Ouro - [r]</i>	247
	4.6.1	TE.....	247
	4.6.2	Grupo GIPC e Personagem.....	251
	4.6.3	Em suma.....	267
	4.6.4	Modulação tensiva e GIPC conforme intensidade e estabilidade de M.....	268
55	4.6.5	O tap e o GIPC.....	287
	4.7	<i>Análise sêmio-fonética de Cachinhos de Ouro: GIPC contendo [p]</i>	290

4.7.1	Duração do GIPC contendo [p]:	290
4.7.2	Comparando [r] e [p].....	301
4.7.3	Coerência e incoerência com M.....	305
4.8	<i>Caricaturas Vocais</i>	307
5	CONCLUSÃO	309
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	316
	ÍNDICE	325
	ÍNDICE DE TERMOS	328

ÍNDICE DE TERMOS

- a = andamento, 181, 235
A = temporalidade aspectual, 235
 andamento, 180, 226
 5 aspectual, 246
 aspectualização, 14, 86
 canção, 49
 Ciências da Fala, 119
 coerência, 307
 10 conjunção, 148
 consoantes, 145
 contínuo/descontínuo, 133
 contrato enuncivo, 19
conversa, 75
 15 corporalidade, 9
 crer, 40
 debreagem, 17
 dimensão da ação, 17
 dimensão do destinatador, 16
 20 disforia, 33
 disjunção, 148
 emoção, 63, 73
 emoções, 58
 enunciação enunciada, 17
 25 enunciador, 4
 enunciatário, 4
 euforia, 33
f = fluxo temporal profundo, 181, 234
 fala, 116
 30 figurativização, 223
 fluxo, 179, 226
 fluxo vocálico, 129
 foco, 226
 Fonética, 122
 35 Fonologia, 122
forma e substância, 120
 gestos, 124, 125, 127
 grupo acentual, 131
 hierarquia temporal, 176
 40 imanência, 53
 incoerência, 307
 instabilidade actancial, 95
inversa, 75
 isotopia, 51, 76
 45 junção, 148
 linguagem semi-simbólica, 60
 linguagem sincrética, 47
 linha tensiva, 239
 linha tensiva do texto, 7
 50 **M** = modulação tensiva do fluxo temporal profundo,
 181
 manifestação, 53
 modalização, 148
 Modelo “tensional”, 224
 55 modelo tensivo, 7
 modulação aspectual, 194
 modulação da temporalidade profunda, 194
 modulação da temporalidade profunda (M), 252
 modulação tensiva, 242
 60 modulação tensiva (M), 249
moralização, 63
 mundo, 21
n = número do enunciado dentro da seqüência de
 mesmo andamento, 181
 65 níveis, 29
 nível da enunciação, 172
 nível **discursivo**, 29
 nível fundamental, 6, 29
 nível **narrativo**, 29, 222
 70 Nível Narrativo, 33
 o ser e o parecer, 17
 objeto da semiótica, 11
 objeto descritivo, 59
 objeto semiótico, 24
 75 orientação, 226
 paixão, 15, 218
 paixão por música, 71
 percepção, 21
perceptual-center (p-center), 129
 80 percurso de base, 31
 percurso gerativo do sentido, 13
 percursos de uso, 31
 performance, 81
 planos do *conteúdo* e da *expressão*, 120
 85 posição neutra no quadrado, 226
 práticas semióticas, 21
 praxis enunciativa, 169
 prospectividade, 150
 proto-S, 12
 90 quadrado semiótico, 142
 quadro tímico, 51
 referente, 5
 regime de exclusão, 62
 regime de participação, 62
 95 relação enunciativa, 172
 Relações semi-simbólicas, 148
 retrospectividade, 150
 saber, 40
 sanção, 30
 100 segmentação, 226
 segmento consonantal, 162
 semiose, 21
 semiótica, 11
 Semiótica, 28
 105 semiótica da canção, 65

-
- sensibilização*, 63
signo, 24
simulacros, 19
sistema semi-simbólico, 31
5 sujeito **atualizado**, 148
sujeito observador, 16
sujeito **potencializado**, 148
sujeito semiótico, 12
sujeito **virtual**, 148
10 sujeitos **realizados**, 148
tap, 131, 184
taxa de elocução, 146
tematização, 77
tempo, 135
15 tempo aspectual ou rítmico, 176
tempo cronológico, 226
tempo figurativo, 176
tempo mnésico, 226
tempo subjacente, 176
20 temporalidade, 135, 226
tensividade, 229
tensividade acelerada, 242
tensividade conversada, 241
tensividade desacelerada, 241
25 texto, 23, 28
unidade fonética, 124
valência, 64, 73
VC
unidade, 117
30 verdade, 19, 39
veridicção, 56
verossímil, 43

