

*“Pra cima, Brasil!”:
uma análise a
partir da semiótica
da canção*

Dario de Araujo Cardoso

Centro Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper (CPAJ),
São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: dario.cardoso@mackenzie.br

RESUMO

A canção “Pra cima, Brasil!”, de João Alexandre, será analisada pela perspectiva da semiótica da canção, um dos desdobramentos sensíveis da semiótica greimasiana. Ao estabelecer o corpo do enunciador e descrever como ele se manifesta figurativamente, identificam-se suas características passionais, o esforço tensivo presente na enunciação enunciada e o estabelecimento do corpo de um enunciador tomado por suas convicções político-religiosas e que deseja que o enunciatário coloque sua esperança em Deus.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo. Tensividade. Canção.

“Pra cima, Brasil!”

Letra e música: João Alexandre

1. Como será o futuro do nosso país?
2. Surge a pergunta no olhar e na alma do povo
3. Cada vez mais cresce a fome nas ruas, nos morros
4. Cada vez menos dinheiro pra sobreviver

5. Onde andará a justiça outrora perdida?
6. Some a resposta na voz e na vez de quem manda
7. Homens com tanto poder e nenhum coração
8. Gente que compra e que vende a moral da nação

9. Brasil olha pra cima
10. Existe uma chance de ser novamente feliz
11. Brasil há uma esperança!
12. Volta teus olhos pra Deus, Justo Juiz!

13. Como será o futuro do nosso país?

INTRODUÇÃO

João Alexandre Silveira é um dos compositores de maior expressão da música evangélica brasileira, precursora da atual música *gospel* em nosso país. Com suas composições, participou ativamente do movimento que busca inserir elementos da cultura brasileira na música evangélica. Daí sua ligação harmônica e melódica com a canção popular brasileira. No *site* pessoal do compositor encontra-se a seguinte biografia:

João Alexandre é violonista, cantor, compositor, arranjador e produtor musical.

Como violonista, foi influenciado por músicos brasileiros, como Paulinho Nogueira, Baden Powell, Noite Ilustrada, João Bosco, Lenine, Guinga, entre outros.

Como cantor, sua voz tem recebido boas críticas de nomes como Leni Andrade, Wanda Sá, Zé Luiz Mazzioti, entre outros.

Como compositor, sua música traz em suas matizes harmônicas, rítmicas e melódicas, influências bem brasileiras, desde a música rural, a seresta, a urbana e a de raiz, passando pelo samba, pela bossa nova e pelo jazz. Sendo cristão por convicção, nostalgia, brasilidade e poesia caracterizam suas composições, que transmitem sentimentos diversos em relação ao mundo, à Fé e ao cotidiano das pessoas, de forma geral (SOM DA TERRA..., 2011).

"Pra cima, Brasil!" foi lançada como faixa final do CD *Voz e violão*, em 1996, no qual João Alexandre, além de composições próprias, interpreta uma seleção de canções de diversos compositores evangélicos brasileiros. Por isso, esse CD é considerado uma de suas melhores produções. Desde então, "Pra cima, Brasil!" tornou-se uma das canções prediletas do cantor e de seu público, estando presente em quase todas as suas apresentações, normalmente na abertura.

O presente artigo traz uma análise da canção "Pra cima, Brasil!" a partir dos postulados da semiótica da canção, desdobramento da semiótica greimasiana proposta por Tatit (1999) e Tatit e Lopes (2008), que busca identificar os elos entre melodia e letra que estabilizam o sentido em canções populares. O ferramental teórico abrange três aspectos: entoação, plano de expressão (melodia) e plano de conteúdo (letra).

ENTOAÇÃO

"Pra cima, Brasil!" é uma canção composta de 13 versos distribuídos em três estrofes. As duas primeiras, mais longas, são executadas com uma mesma melo-

dia, que será chamada de primeira parte. A terceira estrofe é executada duas vezes com outra melodia, que sofre pequenas alterações em cada execução. Esta segunda parte possui dois trechos com o mesmo desenho melódico executado com pequena diferença nos tonemas finais (verso 12).

O ritmo é desacelerado, com vogais alongadas e exploração vertical da tessitura vocal, o que remete à passionalização, assim descrita por Tatit (1999, p. 99):

A extensão passional combina, com frequência, dois recursos melódicos que vão incidir diretamente sobre a captação psicológica do ouvinte. Em primeiro lugar, o alongamento do percurso por meio das retenções vocálicas, das pausas, etc. Em segundo, o desvio de rota que tem como corolário a exploração do campo da tessitura.

O estudo da entoação demonstra diversas características próprias da canção. A silabação é irregular, demonstrando um nível de estabilização próximo à fala. Isso é visto, por exemplo, logo no trecho inicial (verso 1), em que a expressão “como será o futuro do nosso...” é executada com ritmo bastante irregular e quase nenhum desenho melódico. Ainda assim, em apenas uma situação o trecho melódico é alongado para adaptar-se à letra. O termo “país”, no verso 1, é entoado com duas notas e alongamento da segunda sílaba por conta do acento tônico. No verso 5, o mesmo segmento melódico é alterado para acomodar as três sílabas da palavra “perdida”, duas com a nota mais aguda, que também é alongada na vogal da sílaba tônica.

Observa-se também a utilização de tonemas que remetem à fala. Ou seja, tonemas ascendentes nas perguntas (“país?”, “perdida?”) e nas expressões intermediárias (“no olhar”, “a fome”, “nos morros”, “dinheiro”, “na voz”, “poder”, “coração”, “vende”); e tonemas descendentes, as expressões afirmativas e finais (“povo”, “manda”), com notável exceção no final dos versos 4 e 8 (“sobreviver” e “nação”) que, embora terminativos, são entoados de forma ascendente, promovendo a continuidade, a abertura tensiva.

PLANO DA EXPRESSÃO (MELODIA)

Considerando o modelo de avaliação da canção (TATIT; LOPES, 2008, p. 26), observa-se, no aspecto extensivo, que a primeira parte é caracterizada pela presença de gradação, um dos elementos complementares da expansão (passionalização). As três primeiras sequências são dispostas em gradação ascendente, cada uma iniciando um pouco acima da anterior na escala tonal¹.

1 A faixa escura nos quadros servirá como referência para a identificação da altura inicial.

Surge a pergun...

cada vez mais...

Como será...

Em seguida, a canção, por meio de saltos intervalares descendentes, promove um retorno ao tom inicial e a execução de uma quarta sequência que explora a região grave, chegando à faixa mais grave da composição e a partir daí retomando a gradação ascendente pela repetição da sequência melódica na segunda estrofe.

ce a fo

cres

cada vez mais

me nas ru

mor

vi

as ros bre ver.

cada vez me

nheiro pra so

di

Surge a pergun...

cada vez mais...

Como será... Onde andará...

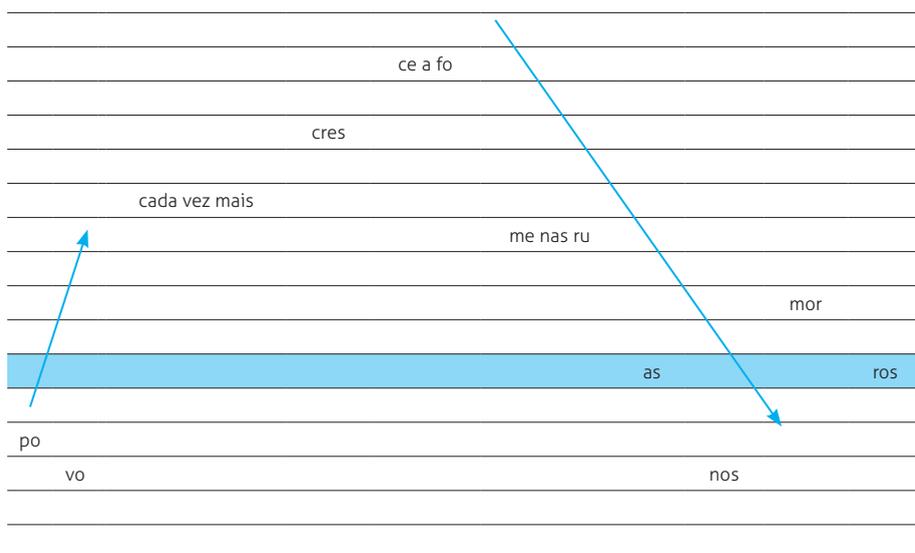
Cada vez me...

No aspecto intenso, cada segmento da primeira parte apresenta uma alternância entre graus conjuntos e graus imediatos num ritmo de implusão e expansão, manifestando o que propõe a sintaxe saussuriana.

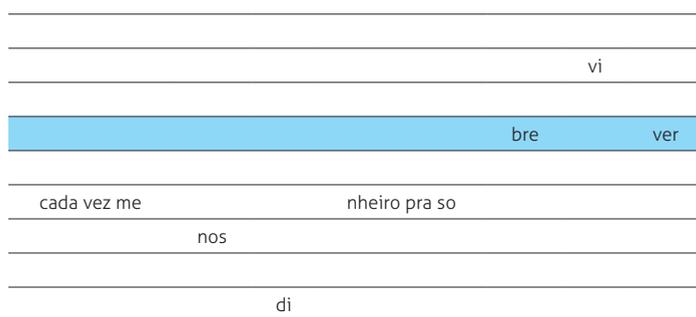
O primeiro segmento inicia a canção com uma sequência de notas iguais, seguida de uma pequena série ascendente de graus conjuntos que faz a melodia retornar à tonalidade inicial. Isso promove a reiteração, ou tematização, que se mostraria conjuntiva não fosse a silabação irregular e o tonema final ascendente que remetem à instabilidade da fala.

No segundo segmento, o mesmo desenho com notas iguais e graus conjuntos agora ascendentes é confrontado com uma sequência de notas descendentes que dão conta de toda a tessitura vocal explorada até esse ponto e que internamente pode ser entendida como graus imediatos. Nesse ponto começa a configurar-se a tensão entre fechamento e abertura que caracteriza a canção no aspecto extensivo. Elementos da concentração, como a tematização, são confrontados com elementos da expansão, como os graus imediatos e os saltos intervalares.

O terceiro segmento dá maiores sinais de passionalização. Embora promova o mesmo desenho de notas repetidas e graus conjuntos, inicia-se com um salto de oito semitons para retomar o topo da tessitura vocal, executando o projeto de gradação visto no nível extensivo, e segue com saltos intervalares, três descendentes e um ascendente, com a mesma finalidade de cobrir numa só sequência toda a tessitura vocal já visitada e então retornar à nota enfatizada no início da melodia.



Por fim, o quarto segmento, explorando a região inferior da tessitura, apresenta dois trechos de reiteração de notas e graus conjuntos que recolocam a melodia em sua posição inicial.



A partir do exposto, quando são reunidos os elementos intensos e extensos da primeira parte da melodia, observa-se que há uma tendência à expansão demonstrada pela gradação e pelo aumento da abertura vertical contraposta com

um esforço de reiteração que procura sempre fazer a melodia retornar a seu desenho e a seu ponto inicial. Vê-se assim uma tensão entre abertura e fechamento que, de acordo com a semiótica tensiva, pode ser descrita como “continuação da parada”, ou simplesmente retenção.

Todo esse esforço, duplicado pelo desdobramento na segunda estrofe, ao mesmo tempo que parece promover a reiteração num interminável ciclo melódico, faz com que seja crescente a necessidade de uma explosão passional que reflita o verdadeiro estado passional do enunciador, ou seja, a necessidade da “parada da parada”, ou distensão. Tatit (1999, p. 45) descreve o canto como uma “eterna oscilação entre os ataques e os contornos valorizando ora a conjunção imediata entre os motivos, ora a conjunção a distância, mediada por uma rota a ser percorrida”. Nesse caso, quanto mais distante na tessitura e mais concentrado no tempo o percurso, maior a expressão da disforia, sendo o salto intervalar sua expressão máxima.

É essa carga tensiva a responsável pela mudança percebida na segunda parte, caracterizada pelo deslocamento da melodia para os aspectos centrais da passionalização: os saltos intervalares e a transposição executados ao mesmo tempo.

O salto de 12 semitons, uma oitava, que transpõe a região melódica para o agudo, executado em segunda instância com 14 semitons, indica a liberação da profunda disjunção figurativizada na canção.

The diagram illustrates two melodic lines on a six-line staff. The first line starts at a low pitch and rises to a note labeled "sil o". The second line starts at a low pitch and rises to a note labeled "si-". The text "lha pra..." is positioned between the two lines, and "-il há u ma es pe..." is positioned to the right of the second line. Below the staff, a blue bar contains the word "Bra" twice, corresponding to the two melodic lines.

A utilização, na sequência, de graus imediatos (elemento complementar da passionalização) e a reiteração de notas não são suficientes para amenizar a

aspectualização disjuntiva que se expressa novamente com uma nova abertura por meio de graus imediatos e gradação com tonema final ascendente que dá ênfase ao salto intervalar inicial executado, agora, com 14 semitons.

si-

sil o -il há u

lha pra ser novamen

ci te liz

i xiste uma chan de fe

ma, e ce

Bra Bra

Nessa segunda execução, o desenho melódico é repetido com uma elevação de meio tom na altura da gradação (palavra “Deus”) e a utilização do tonema descendente no verso final que, por não retornar à nota inicial, mescla o aspecto finalizador da afirmação com a abertura da entoação do imperativo, como será visto na análise do plano do conteúdo.

si-

-il há u

ma es Deus, Jus

pe to

ran ju

an volta teus o pra iz

ça lhos

Bra

Deve-se notar aqui a presença recessiva da tematização por meio da repetição da linha melódica e do retorno à altura base a cada salto. Isso produz um aspecto semelhante ao do refrão e mantém a tensão fórica diversas vezes já apontada.

PLANO DO CONTEÚDO (LETRA)

Passando para a análise do plano do conteúdo, o texto da canção, de diversas maneiras é possível identificar a mesma carga tensiva figurativizada na melodia.

Na cenografia enunciativa, observa-se um esforço de construir nas estrofes 1 e 2 um efeito de objetividade e distanciamento pelos procedimentos de debreagem enunciativa de pessoa, mas revelando a subjetividade com a liberação, pelo uso do imperativo, da debreagem enunciativa de pessoa na estrofe 3.

O esforço tensivo se vê logo no início, quando o verso “Como será o futuro do nosso país?”, a despeito de usar o dêitico pessoal enunciativo “nosso”, é embreado enunciativamente por meio do verso 2: “Surge a pergunta no olhar e na alma do povo”. No aspecto espacial da enunciação, observa-se que o termo “país”, totalizante, abrangente e definido, é restringido enunciativamente pela expressão indefinida “nas ruas, nos morros”, distanciando a enunciação do local enunciado. Esse esforço enunciativo procura estabelecer o simulacro de uma argumentação objetiva, entretanto esconde precariamente o enunciador e o enunciatário, uma vez que o não-eu enunciativo aponta para o eu enunciativo e o não-aqui pressupõe necessariamente o aqui da enunciação. Forma-se assim a mesma carga tensiva observada na melodia.

Na terceira estrofe, a distensão fórica se dá pela revelação do enunciatário por meio do uso do vocativo chamativo “Brasil”, do dêitico “teus” e dos imperativos “olha” e “volta” (versos 9 e 12). Tais procedimentos definem claramente a nação brasileira como interlocutário da canção. Dessa forma, por consequência, o compositor também revela-se como enunciador-interlocutor da canção.

No nível narrativo, observa-se inicialmente que este enunciador se apresenta como destinador que na proposição greimasiana quer levar o destinatário (o Brasil) a entrar em conjunção com determinado objeto-valor a ser revelado no texto. Por suas características, “Pra cima, Brasil!” tem seu foco no momento de manipulação do esquema narrativo padrão. Nesse momento, se estabelece o contrato fiduciário entre destinador e destinatário figurativizados na canção.

O destinador quer levar o destinatário, o Brasil, a querer estar em conjunção com Deus, ato figurativizado por meio das ações de olhar pra cima e voltar os olhos para Deus.

A isotopia utilizada é a da justiça social. A canção inicia falando do futuro, verso 1, um semema de amplo aspecto. Mais adiante a canção restringe o aspecto temático ao utilizar o termo “fome” e a expressão “dinheiro para sobreviver”, conduzindo o discurso para o tema da subsistência. No entanto, a segunda estrofe introduz o conceito de justiça, lembrando a falta de coração, metáfora de compaixão, dos poderosos e suas negociatas prejudiciais à nação, formando assim a isotopia da justiça social. Na terceira estrofe são colocadas, lado a lado, a felicidade e a justiça, mediadas pela esperança em Deus, figurativizado como um juiz justo.

A manipulação é realizada por meio da tentação, observada quando o destinador sugere que a justiça social colocada em foco como anseio do povo brasileiro para sua subsistência pode ser alcançada na qualidade de “uma chance de ser ... feliz” e “uma esperança”. Ela será a sanção positiva caso o Brasil atenda à proposta do destinador de voltar-se para Deus. Deve-se observar que o destinador-julgador não é o enunciador, mas Deus, o justo juiz. O enunciador conduz a manipulação incoativa, mas entrega a Deus a sanção terminativa e a concessão do bem enunciado.

Fica subtendido o recurso da intimidação, uma vez que a não atenção ao contrato proposto manterá, no futuro, o Brasil na condição de fome e injustiça social descritas na canção. Nesse aspecto, inicialmente, os poderosos da nação são apresentados como o antissujeito responsável pela presente situação de fome e injustiça, mas ao final do programa narrativo proposto, a própria nação será a responsável por sua felicidade ou miséria, a depender da resposta dada à proposição.

Avançando para o aspecto tensivo, deve-se observar a predominância da potencialização, situação em que são tonificados os elementos com os quais o sujeito não está em conjunção espacial, produzindo o sentimento de incompletude, a tensão afetiva, que o colocará em conjunção temporal e em direção ao objeto-valor proposto.

A questão temporal se mostra nas frases iniciais da primeira e da segunda estrofes. Na primeira, menciona-se o “futuro”, colocando o sujeito em ligação fórica com o que está por vir, levando-o a questionar-se acerca de seu próprio futuro. Trata-se de um elo a distância entre sujeito e objeto projetado no futuro, a esperança, ou, nos termos de Valéry (1998, p. 1290), o que não é ainda, já é. Na segunda, a menção é ao passado por meio do advérbio “outroora”. Estabelece-se a conjunção com o que era e já não é, ou seja, a tensão afetiva projetada no passado, a saudade. Assim, institui-se a parada, o momento no passado em que a justiça foi “perdida”. O fluxo fórico da justiça social foi, em algum momento do passado, interrompido e, no presente, assim continua. Configura-se a continuação da parada, a retenção figurativizada também na primeira parte da melodia.

O destinador enunciador propõe ações para a retomada do fluxo fórico, a parada da parada.

Uma canção inteiramente desacelerada está propícia aos estados da paixão onde os objetos perdidos ou ausentes são sempre menos importantes que os vínculos que permanecem em forma de saudade, esperança, desejo, enfim, valores investidos na duração (TATIT, 1999, p. 97).

Após os versos iniciais, as duas primeiras estrofes se concentram no momento presente, figurativizado como continuação da parada. Por exemplo, a pergunta “surge” no olhar e a resposta “foge” na voz. A utilização dos verbos surgir e fugir apontam a presença recessiva da “surpresa”, aquilo que sobrevém para alterar o percurso fórico. No entanto, esse aspecto será retomado apenas na terceira estrofe, onde a figura do olhar será retomada para expressar a competência requerida do sujeito na *performance*.

Por ora, o plano da expressão (a melodia) e o plano do conteúdo (o texto) se conjugam para descrever a carga tensiva. A presença da gradação na melodia se relaciona com o aumento da fome, na primeira estrofe, e do poder, na segunda. “Cada vez mais cresce a fome” e “homens com tanto poder” estão no topo da tessitura melódica. Na sequência, “cada vez menos dinheiro” e “nenhum coração” se dirigem para a faixa inferior da canção.

Deve-se observar também que “cada vez mais cresce a fome” figurativiza a maximização da falta (mais menos), enquanto “cada vez menos dinheiro”, a minimização do recurso (menos mais), escalas de cifras tensivas inversas e que apontam, portanto, para a mesma situação de disjunção do sujeito com o objeto, a falta. Na segunda estrofe, embora não seja tão evidente, algo semelhante acontece. “Homens com tanto poder” figurativiza a maximização do recurso (mais mais), “nenhum coração” figurativiza a minimização (menos menos). Configura-se assim o conflito entre extremos e, portanto, o excesso. Falta e excesso são dois extremos no nível tensivo que precisam ser trabalhados. Confirma-se, dessa forma, a necessidade da melodia de expandir nas duas direções da tessitura.

A segunda estrofe reserva ainda para o nível mais baixo a expressão “Gente que compra e que vende a moral da nação”. “Moral” aqui deve ser entendida como estima, como autoestima. A ação do antissujeito gera uma diminuição da autoestima, que normalmente é figurativizada como andar cabisbaixo ou olhando para baixo.

Estabelece-se, assim, o vínculo com a terceira estrofe que propõe a parada da parada através do olhar para cima, expressão que indica, ao mesmo tempo, a elevação da moral e o olhar para Deus. Essa bi-isotopia promove a surpresa no plano do conteúdo. A elevação da moral, descrita como “ser novamente feliz”, é

vinculada à proposta do destinador enunciador de "voltar os olhos para Deus". Este, descrito como o justo juiz que promoverá a reversão da falta de recursos e o excesso da injustiça social.

Por outro lado, o uso do termo "esperança" remete o sujeito ao programa de espera que tem como base o exercício, a aquisição de competências para entrar em conjunção com o objeto. Nesse ponto, observa-se uma importante característica do discurso evangélico. O exercício é a esperança, ou seja, a ação de esperar que Deus promova a restauração da felicidade interrompida.

Portanto, uma nova bi-isotopia se estabelece. No nível narrativo, o destinador propõe ao sujeito que vá em direção ao objeto-valor de seu próprio interesse: a felicidade figurativizada pelos meios de sobrevivência a ser alcançada no futuro. Nesse programa, a competência a ser adquirida é o olhar para Deus. No entanto, no nível profundo, o quadro axiológico do destinador enunciador é revelado quando se percebe que sua proposta é que o sujeito, no presente, entre em conjunção com Deus fazendo-o crer que Deus promoverá, no futuro, a felicidade proposta. E então, fazendo-o fazer a ação que é a própria espera. É esse, de fato, o conflito tensivo que carrega o enunciador. A busca do "eu lírico" e o motivo da disforia expressa na canção é que seu país não tem a sua esperança posta em Deus, ação normalmente entendida como adesão religiosa.

Não é sem motivo que o primeiro verso ("Como será o futuro do nosso país?") é retomado, agora sem a embreagem enunciativa. O futuro do enunciador e do enunciatário dependem da resposta ao contrato proposto. Uma vez que esta é a única chance e a única esperança (versos 10 e 11), a renúncia provocará o retorno do ciclo melódico que configura um contínuo esforço que retorna sempre ao mesmo lugar, aumentando a cifra tensiva, a continuação da parada. Por outro lado, a aceitação promoverá, quanto à esperança, a retomada do fluxo fórico, a parada da parada, que levaria o país à felicidade e à justiça que podem ser produzidas por Deus.

"Pra cima, Brasil!": an analysis from semiotics of song

ABSTRACT

The song "Pra cima, Brasil!" by John Alexander will be analyzed by the semiotics of song one of sensitive developments of the Greimasian semiotics. To establish the enunciator's body and describe how he manifests himself figuratively, identifies its characteristics of passion, the tensive effort present in enunciation enunciated and the establishment of an enunciator's body taken by his convictions religious-political and you want the enunciator put your hope in God.

KEYWORDS

Body. Tensividade. Song.

REFERÊNCIAS

SOM DA TERRA apresenta João Alexandre. *Artcom Assessoria de Comunicação*, 4 abr. 2011. Disponível em: <http://www.artcomassessoria.com.br/noticia.php?cod=134>. Acesso em: 26 jun. 2019.

TATIT, L. *Semiótica da canção*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.

TATIT, L.; LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Arte Editorial, 2008.

VALÈRY, P. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1998 (c1973-1974). v. 1.

Recebido em: 11 de setembro de 2018 **Aprovado em:** 30 de janeiro de 2019