

CORPO E CANÇÃO: O DISCURSO EVANGÉLICO EM “PRA CIMA, BRASIL!” DE JOÃO ALEXANDRE

Dario de Araujo CARDOSO
Universidade de São Paulo / Universidade Presbiteriana Mackenzie
dariocardoso@usp.br

Resumo: A presente comunicação utilizará a metodologia de Semiótica da Canção proposta por Tatit e Lopes a partir dos desdobramentos sensíveis da semiótica francesa, na qual o binômio saussureano de abertura e fechamento é empregado para estabelecer o corpo do enunciador no nível tensivo e descrever como este se manifesta figurativamente. Será analisada a canção "Pra cima, Brasil!" do cantor evangélico João Alexandre Silveira de modo a descrever suas características passionais, o esforço tensivo presente na enunciação enunciada e o estabelecimento do corpo de um enunciador tomado por suas convicções político-religiosas. Observou-se que a melodia se caracteriza pela passionalização. Ao mesmo tempo, um esforço reiterativo tem produz uma tensão sensível que caracteriza o corpo do enunciador. Na análise da letra, a tensão sensível é observada nas alternâncias de debreagem na enunciação, na busca, no plano narrativo, de figurativizar numa isotopia política sua ideologia religiosa e na prevalência da potencialização, situação em que o sujeito coloca-se em direção de uma objeto-valor com o qual está em conjunção temporal, no passado ou no futuro, mas não espacial. Dessa forma, ao discursivizar-se como destinador-manipulador, o corpo do enunciador se constitui numa axiologia religiosa que deseja que o enunciatário coloque sua esperança em Deus.

Palavras-chave: Corpo; tensividade; canção; discurso religioso

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 andar 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 buscou 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.

Pra cima, Brasil! foi lançada como faixa final do CD “Voz e violão” em 1996, onde João Alexandre, além de composições próprias, interpreta uma seleção de canções de diversos compositores evangélicos brasileiros. Por isso, este CD é considerado uma de suas melhores produções. Desde então, *Pra cima, Brasil!* se tornou uma das canções prediletas do cantor e de seu público estando presente em quase todas as suas apresentações, normalmente como canção de abertura.

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

1. Entoação

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), onde 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 da 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.

2. 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 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 tonal (Figura 1)¹.

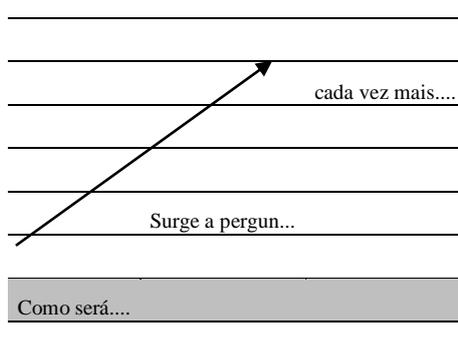


Figura 1: Início dos versos 1 a 3

Em seguida, a canção, por meio de saltos intervalares descendentes promove um retorno o 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 (Figuras 2 e 3).

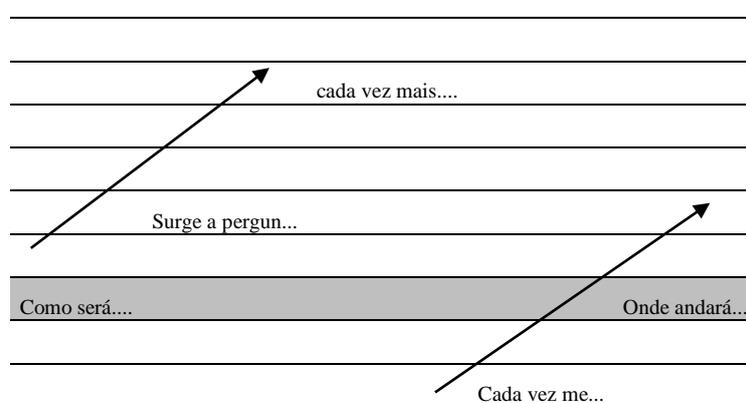


Figura 2: Progresso das sequências melódicas

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

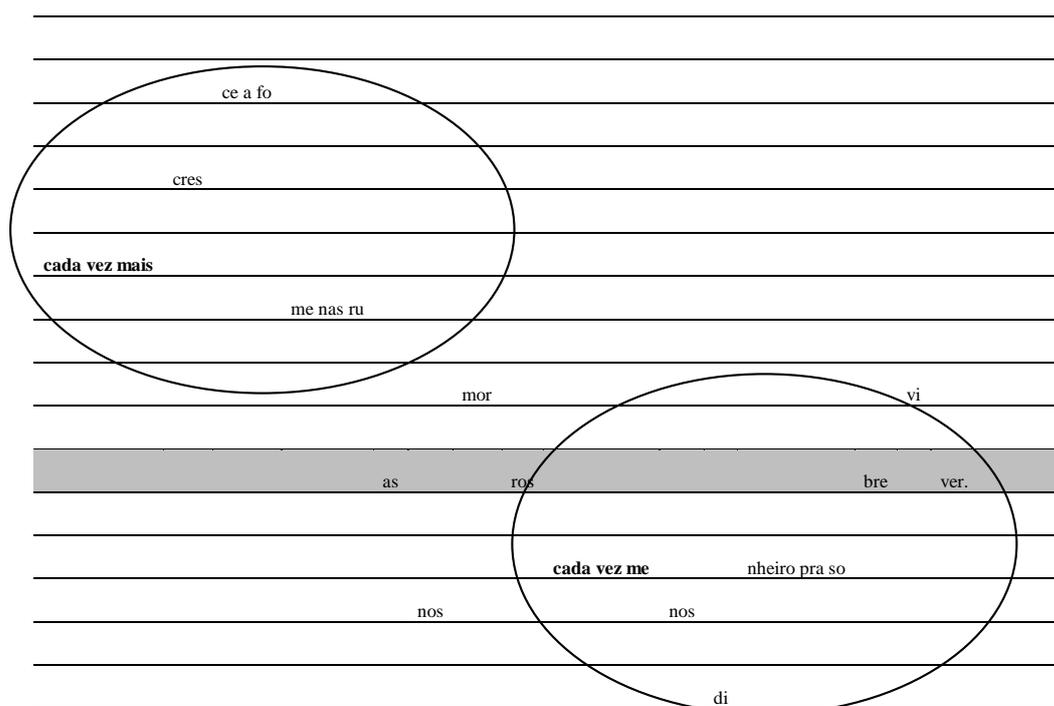


Figura 3: Região tonal dos versos 3 e 4

No aspecto intenso, cada segmento da primeira parte apresenta uma alternância entre graus conjuntos e graus imediatos num ritmo de implosão 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.

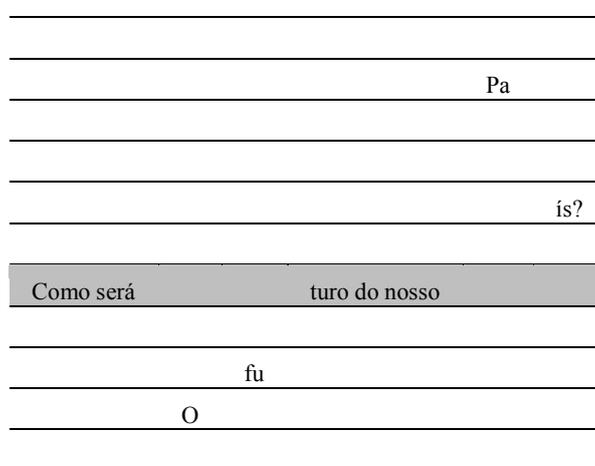


Figura 4: Entoação do primeiro segmento

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.

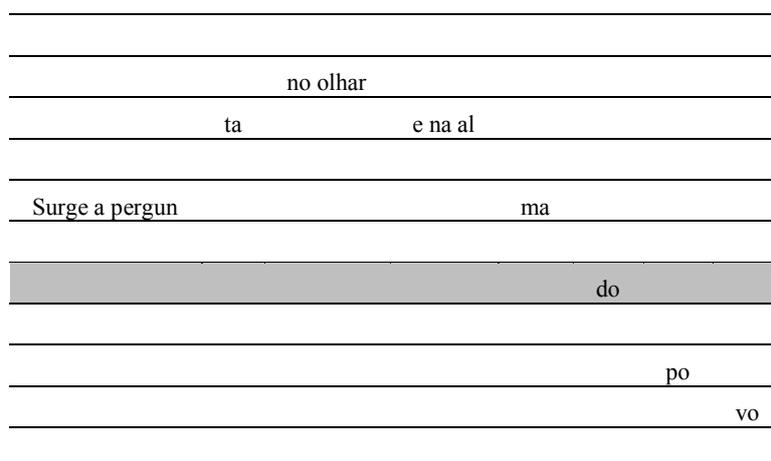


Figura 5: Entoação do segundo segmento

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.

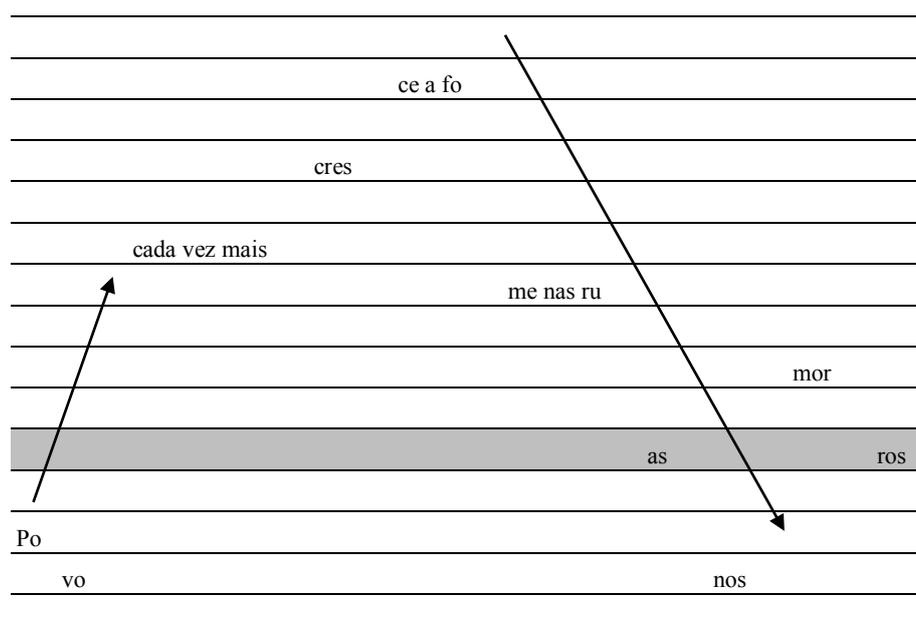


Figura 6: Entoação do terceiro segmento

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

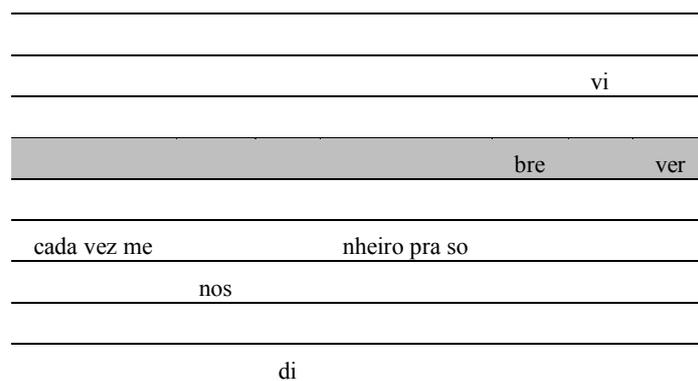


Figura 7: Entoação do quarto segmento

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 segundo a semiótica tensiva pode ser descrita como “continuação a parada”, ou simplesmente, retenção.

Todo esse esforço, duplicado pelo desdobramento na segunda estrofe, ao mesmo tempo em 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 à 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.

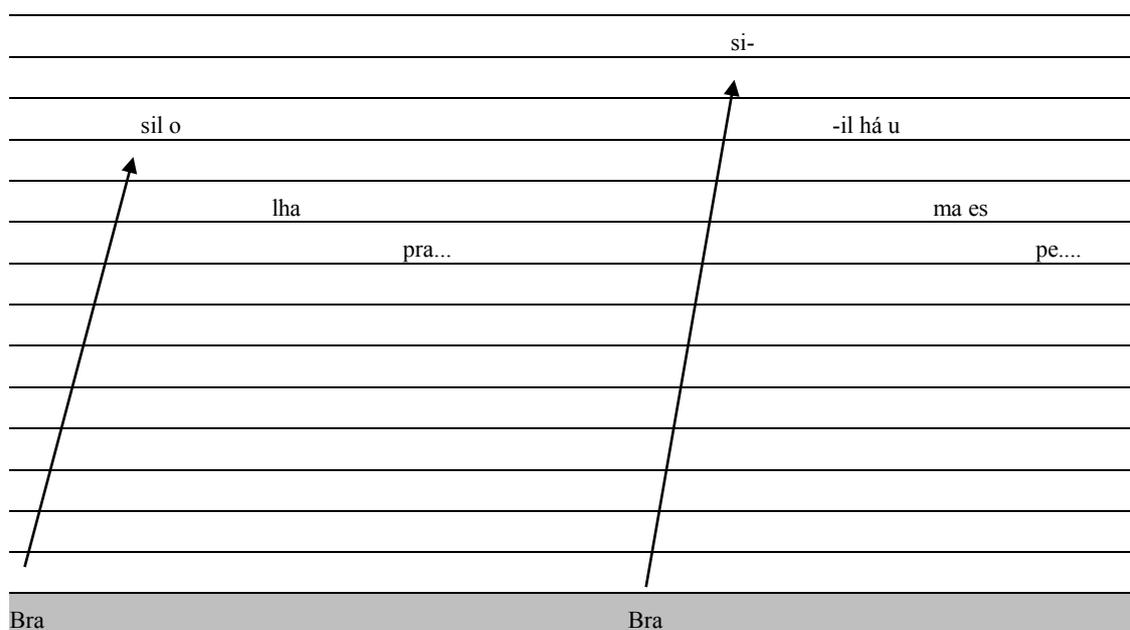


Figura 8: Saltos intervalares do verso 9 e 11

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 (Figura 8).

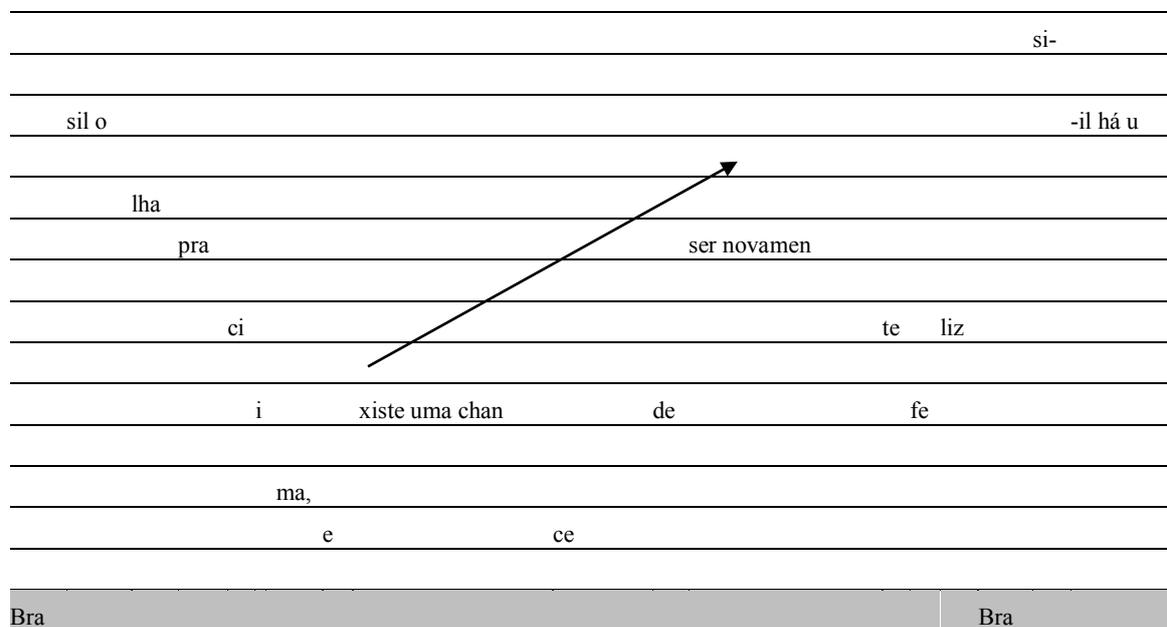


Figura 9. Entoação dos versos 9 a 11

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 graus imediatos e gradação com tonema final ascendente que dá ênfase ao salto intervalar inicial executado, agora, com 14 semitons (Figura 9).

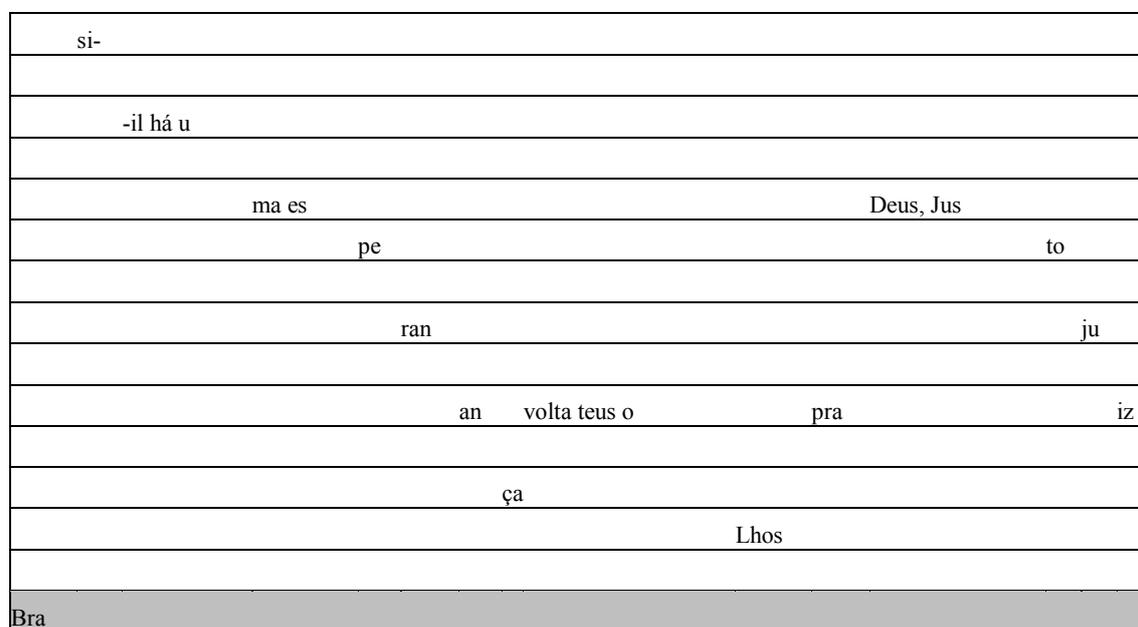


Figura 10 – Entoação dos versos 11 e 12

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 vista na análise do plano do conteúdo (Figura 10).

Deve-se notar aqui a presença recessiva da tematização através 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.

3. 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 através dos procedimentos de breagem enunciativa de pessoa, mas revelando a subjetividade com a liberação, através do uso do imperativo, da breagem enunciativa de pessoa na estrofe 3.

O esforço tensivo se vê logo no início quando o verso inicial “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 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 através da 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 (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, mediados pela esperança em Deus, figurativizado como um juiz justo.

A manipulação é realizada por meio 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 anti-sujeito 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 Valery, o que não é ainda, já é. Na segunda, a menção é ao passado por meio do advérbio “outroza”. 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 configurando 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 de 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 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” (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 assim 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 auto-estima. A ação do anti-sujeito gera uma diminuição da auto-estima, 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 biisotopia 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 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 biisotopia 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 se revela quando percebe-se que sua proposta é que o sujeito, no presente, entre em conjunção com Deus fazendo-o crer que ele 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 coloque sua esperança em Deus, 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. A renúncia provocará ao retorno do ciclo melódico que configura um contínuo esforço que retorna sempre ao mesmo lugar, a continuação da parada, uma vez que esta é a única chance e a única esperança (versos 10 e 11). Enquanto a aceitação promoverá em termos de esperança, a retomada do fluxo fórico, a parada da parada, que levaria o país à felicidade e justiça que podem ser produzidas por Deus.

Considerações Finais

A presente comunicação buscou demonstrar a aplicação metodológica da Semiótica da Canção proposta por Luiz Tatit e Ivã Lopes a partir dos desdobramentos sensíveis da semiótica francesa, na qual o binômio saussureano de abertura e fechamento é empregado para estabelecer o corpo do enunciador no nível tensivo e descrever como este se manifesta figurativamente na letra e na melodia da canção. Na canção "Pra cima, Brasil!" do cantor evangélico João Alexandre Silveira ela pode descrever as características passionais, o esforço tensivo presente na enunciação enunciada e o estabelecimento do corpo de um enunciador tomado por suas convicções político-religiosas. Tal descrição buscou demonstrar como se apresenta e se discursiviza parte do evangelicalismo brasileiro, onde o reiterado e interminável esforço em busca da felicidade

e da justiça social é utilizado no processo manipulatório de tentação para levar o enunciatário a buscar a Deus.

Observou-se que a melodia, composta de gradação e saltos intervalares, se caracteriza pela passionalização, complementar nas duas primeiras estrofes e principal na última. Ao mesmo tempo, um esforço reiterativo tem como efeito a produção de uma tensão sensível que caracteriza o corpo do enunciador. Na análise da letra, a tensão sensível é confirmada ao observar-se as alternâncias de debreagem na enunciação, a busca, no plano narrativo, de figurativizar numa isotopia política sua ideologia religiosa e a prevalência da potencialização, situação em que o sujeito coloca-se em direção de um objeto-valor com o qual está em conjunção temporal, no passado ou no futuro, mas não espacial. Dessa forma, ao discursivizar-se como destinador-manipulador, o corpo do enunciador se constitui numa axiologia religiosa que deseja que o enunciatário coloque sua esperança em Deus, ação normalmente entendida como adesão religiosa. Ao mesmo tempo em que se mostra em condição de tensão passional pelo desejo de que o enunciatário atenda ao contrato fiduciário proposto.

Referências bibliográficas

- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. 2ª ed. São Paulo: Editora Escuta, 1999.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Arte Editorial, 2008.
- Site: www.joãoalexandre.com.br