

A CONSTRUÇÃO ESTÉTICO-RETÓRICA DA AÇÃO SOCIAL NOS GÊNEROS DISCURSIVOS LITEROMUSICAIS: UMA ANÁLISE DO JINGLE “RETRATO DO VELHO”

LA CONSTRUCCIÓN ESTÉTICO-RETÓRICA
DE LA ACCIÓN SOCIAL EN LOS GÉNEROS DISCURSIVOS LITEROMUSICALES:
UN ANÁLISIS DEL *JINGLE RETRATO DO VELHO*

THE AESTHETIC-RHETORICAL CONSTRUCTION
OF SOCIAL ACTION IN THE LITERARY-MUSICAL DISCURSIVE GENRES:
AN ANALYSIS OF THE JINGLE *RETRATO DO VELHO*

Diego Abreu*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro | Instituto Federal do Maranhão-Codó

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar o processo de construção estético-retórica da ação social desempenhada pelos gêneros discursivos fundados no seio da multimodalidade música-palavra, tomando os *jingles* como um exemplo representativo dessa ampla categoria. O cabedal teórico desta investigação encontra seu embasamento no sistema de ideias e posicionamentos erigidos pelos autores afiliados à escola da Nova Retórica (MILLER, 1984). A metodologia aqui proposta insere-se no viés da pesquisa qualitativa. À luz dos interesses deste trabalho, analiso o *jingle Retrato do Velho*. A análise sugere que a escolha paradigmática de dadas construções discursivas em articulação com certas estruturas musicais no *jingle* em questão tem como fundamento um esforço de concretização de determinadas ações sociais pretendidas por seus compositores e intérpretes.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros discursivos. Multimodalidade. *Jingle*. Pistas Acústicas.

* Doutorando em Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Professor EBTT no IFMA-Codó. E-mail: diegocurciodeabreu@gmail.com.

RESUMEN: El objetivo de esta encuesta es analizar el proceso de construcción estético-retórica de la acción social desempeñada por los géneros discursivos fundados en el seno de la multimodalidad música-palabra, tomando los “jingles” como un ejemplo representativo de esa amplia categoría. El marco teórico de esta investigación encuentra su base en el sistema de ideas y posicionamientos erigidos por los autores afiliados a la escuela de la Nueva Retórica (MILLER, 1984). La metodología propuesta aquí se inserta en el sesgo de la encuesta cualitativa. Anclado en los intereses de esta encuesta, analizo el “jingle” *Retrato do Velho*. El análisis sugiere que la elección paradigmática de algunas construcciones discursivas en articulación con ciertas estructuras musicales en el “jingle” en cuestión tiene como fundamento un esfuerzo de concretización de determinadas acciones sociales pretendidas por sus compositores e intérpretes.

PALABRAS CLAVE: Géneros Discursivos. Multimodalidad. “Jingle”. Pistas Acústicas.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze the process of aesthetic-rhetorical construction of the social action performed by discursive genres founded in the heart of song-word multimodal interplay taking jingles as a representative example of this broad category. The system of ideas and stances built by the authors affiliated with the New Rhetoric School (MILLER, 1984) grounds the theoretical framework of the present investigation. The methodology proposed here is in line with the qualitative research approach. Based on the interests of this work, I analyze the jingle *Retrato do Velho*. The analysis suggests that the paradigmatic choice of some discursive constructions articulated with certain musical structures in this jingle is grounded on an effort to bring about certain social actions intended by the piece’s composers and interpreters.

KEYWORDS: Discursive Genres. Multimodality. Jingles. Acoustic Cues.

1 INTRODUÇÃO

Qualquer análise minimamente atenta do cenário acadêmico de áreas do saber que, de alguma maneira, esteja permeada pelo tema da linguagem é capaz de evidenciar o florescimento sobejo do interesse hodierno pela questão da multimodalidade e da pluralidade semiótica. Não poderia ser diferente. Se em um passado, cronologicamente, não muito distante – apesar de cada vez mais anuviado do *Zeitgeist* contemporâneo – a complexa inter-relação entre palavra, imagem, tipologia, música etc. poderia ser, ainda com algum sucesso, ignorada, tal não é nossa situação presente. Falar de linguagem, discurso e gênero sem esbarrar na multimodalidade, em um mundo em que se torna cada vez mais difícil distinguir palavras de *hyperlinks*, *pop-ups*, *gifs*, *jingles* e *memes*, representa não apenas uma simplificação, mas também um escapismo da realidade em busca de um retorno aos saudosos tempos (nunca existentes) do texto como um repositório verbal alheio a outras semioses.

Em trabalhos afiliados, em maior ou menor medida, aos campos proteicos dos Estudos da Linguagem e do Discurso, parece-me pouco controverso afirmar que, dentre as múltiplas possibilidades de enlace semiótico – a cada dia exponencialmente mais numerosas graças aos avanços tecnológicos –, o cômputo imagem-palavra no seio de determinados gêneros discursivos tende a atrair sobre si uma quantidade maior de olhares ávidos por investigar suas particularidades. Tal argumento é corroborado pela quantidade colossal de pesquisas dedicadas ao tema (FERRAZ, 2007; SILVEIRA, 2011; MOZDZENSKI, 2008, apenas para citar algumas). Contudo, não creio que autores como eu, que tomam como esfinge outros diálogos multimodais menos “privilegiados” (no meu caso, a música e a palavra), tenham muito do que lamentar: há uma robusta, e crescente, literatura que coloca sobre a mesa outros gêneros discursivos fundados sob o esteio de encontros semióticos que não aqueles constritos na categoria de multimodalidade imago-verbal. Uma enxurrada de trabalhos exemplificam essa percepção (OLIVEIRA, 2010; AGAWU, 2009; WAY, 2017, mais uma vez, apenas como amostragens de um *corpus* muito mais amplo).

No entanto, se no quesito multiplicidade temática poucos problemas podem ser apontados acerca da produção científica devotada à questão dos gêneros e de sua multimodalidade inerente, o encaminhamento teórico-metodológico de grande parte desses trabalhos desponta como fonte de preocupação, especialmente, no que se refere a uma certa inclinação formalista e tipológica que tende a orientá-los. Fundamentalmente, tal abordagem apresenta duas debilidades mais pungentes. Em primeiro lugar, o formalismo tende a engessar os gêneros, estabelecendo taxonomias que, apesar de não necessariamente ambicionarem este resultado, criam verdadeiras regras de classificação, cuja não conformação representa quase uma impugnação da possibilidade de um determinado gênero ser aquilo que os indivíduos que agem no mundo por seu intermédio entendem sê-lo. Além disso, pensar o gênero por um viés exclusivamente estrutural implica estabelecer uma ideia de forma encerrada em si mesma – como se o fato de o gênero aula, por exemplo, ser regido por tais e quais passos, repetidos de maneira recorrente, fosse um mero acaso e não um desdobramento do tipo de evento social histórica e culturalmente mineralizado na convenção desse gênero e da situação discursiva protagonizada pelos participantes de tal aula.

É na contramão dessa tendência formalista que este artigo se encontra. E o firmamento que arrima tal posição é uma concepção sociofuncional dos gêneros discursivos (MILLER, 1984) – e de sua multimodalidade inerente –, entendendo residir em torno da ação social desempenhada pelos gêneros a sua razão ontológica e sua forma constituinte. Desse modo, forma e função deixam de ser dois componentes estanques e dicotomizados, tornando-se um binômio dialético, possível de ser compreendido e teorizado apenas em sua inter-relação.

Com base nessa reflexão, podemos finalmente chegar ao questionamento central que orienta esta investigação: como os aspectos formais constituintes dos gêneros discursivos influenciam na construção da ação social pretendida através dos mesmos enquanto são, dialeticamente, cunhados por esse imperativo funcional? Todavia, para empreendermos tal disquisição não como um exercício introspectivo de teorização, mas como um esforço analítico assentado no estudo de instanciações concretas desses gêneros discursivos, torna-se necessário reduzir o escopo da questão apresentada, ainda que buscando, metonimicamente, preservar o seu fulcro. Em primeiro lugar, é preciso substituir a categoria genérica de gênero discursivo por algum exemplar específico nela inserido. Considerando o interesse pessoal marcado na minha trajetória como pesquisador pela multimodalidade literomusical, elejo como gênero-síntese a servir de plataforma para a concretização da investigação aqui pretendida os *jingles*. Tal escolha se justifica pela contingência desse gênero carregar de maneira proeminente em sua constituição ontológica o fenômeno sociodiscursivo sobre o qual desejo me debruçar: o entrelaçamento dialético de forma e função na gênese dos gêneros discursivos.

Contudo, ambos os termos (forma e função) ainda se mostram demasiadamente abrangentes, em especial, para subsidiar um estudo de proporções tão exíguas quanto o presente. Assim, empreendendo a mesma operação de fatoração metonímica todo-parte empregada na seleção dos *jingles* como exemplar de gênero discursivo a ser investigado aqui, apoio-me na reflexão construída pelos teóricos vinculados à escola da Nova Retórica (MILLER, 1984; BAZERMAN, 2005) para escambar o termo genérico “função” pelo conceito de ação social desempenhada por um gênero. Analogamente, substituo a noção de “forma”, que abrangeria um universo muito mais amplo do que minhas capacidades de teorização e análise neste trabalho, por um dos seus aspectos mais sobressalente nos *jingles*: o diálogo multimodal entre música e linguagem verbal e o amálgama estético-retórico que o sustenta. Finalmente, como um exemplar analítico desse sistema de fenômenos discursivos complexos impregnados nos *jingles*, seleciono a obra “Retrato do Velho”, composta e veiculada como peça de propaganda da campanha de Getúlio Vargas à Presidência da República na eleição de 1950. A escolha por esse *jingle*, além de ser influenciada pelo meu interesse pessoal e pela relevância histórica do mesmo, tem como justificativa fundamental o nível de maestria com que os seus compositores articularam os elementos estéticos e retóricos oriundos de sua constituição verbo-musical em função da ação social pretendida através de tal peça (a promoção positiva da candidatura Vargas), tornando-a, nesse sentido, um terreno fértil de investigação do fenômeno discursivo aqui estudado.

Escorado em toda a discussão erigida nos parágrafos anteriores, é possível apresentar o objetivo central deste artigo: gerar entendimentos sobre o papel estético-retórico exercido pela multimodalidade verbo-musical na construção da ação social nos/atraves dos *jingles*.

O presente artigo constitui-se em oito seções. Além desta breve introdução, trato, a seguir, do arcabouço teórico que alicerça a perspectiva sociofuncional do estudo dos gêneros discursivos, preconizado pelos teóricos filiados à escola da Nova Retórica. À história e caracterização do gênero *jingle* será consagrada a terceira seção. Os ferramentais teórico-analíticos referentes, respectivamente, às materialidades musicais e verbais serão apresentados nas seções quatro e cinco enquanto a metodologia será abordada na seção seis. No momento seguinte, analiso o *jingle* “Retrato do Velho” à luz do aparato teórico-metodológico aqui apresentado. A última seção será dedicada às considerações finais, em que retomo reflexivamente à trajetória investigativa empreendida neste trabalho.

2 OS GÊNEROS DISCURSIVOS COMO AÇÃO SOCIAL: A PERSPECTIVA DA NOVA RETÓRICA

Entre as décadas de 1980 e 1990, tendo como firmamento principal a teorização de Bakhtin (2003) acerca do caráter agonístico da polissemia inerente à linguagem e do caráter sociohistoricamente instituído dos gêneros, a escola da Nova Retórica construiu uma teorização que atribuiu à função social desempenhada pelos gêneros discursivos a posição de proa em seu processo constitutivo. O peso da herança bakhtiniana no direcionamento da reflexão dessa corrente se evidencia na atenção especial devotada aos aspectos referentes ao contexto situacional em que os gêneros ocorrem e a articulação de tais elementos à função desempenhada pelos gêneros nesses espaços interacionais. Em um trabalho de grande relevância, Miller (1984) se vale do termo “situação retórica” para destacar a centralidade do propósito social pretendido pelo interlocutor ao agir no mundo em/atraves de um gênero, caracterizando-o como “[...] um meio retórico para mediar interesses particulares [...] conectando o privado com o público e o singular com o recorrente” (MILLER, 1984, p. 163).

À luz do cabedal teórico sociofuncional da Nova Retórica, dispomos de meios heurísticos para discutirmos de forma mais aprofundada a inter-relação entre forma e função na constituição dos *jingles*, articulando tal imbricação a um fenômeno que remete à própria dinâmica genética dos gêneros discursivos: a intergenericidade. Conforme nos explica Marcuschi (2002), apesar da âncora funcional que tende a, em um determinado percurso histórico, balizar o processo de formação dos gêneros, os espaços sociais em que tais gêneros atuam se modificam, fazendo com que sua estrutura vigente possa não mais dar conta da funcionalidade pretendida através dela. Aqui abre-se a porta para eventuais reconfigurações e repaginações formais que visam restabelecer um enlace azeitado entre forma e função, embargado pelas mudanças na realidade social em que esse gênero está inserido. Contudo, nem sempre tal processo de reciclagem se dá de forma completamente endógena, sendo-nos possível observar momentos em que dois gêneros distintos se polimerizam com vistas a se adequar à necessidade de concretizar uma dada função em um contexto diferente. A esse processo confere-se o nome de intergenericidade. Para Marcuschi (2002), esse fenômeno ocorre quando a forma de um determinado gênero se hibridiza com a função de outro. Peguemos o exemplo de uma receita-poema: no seio desse gênero híbrido, nos deparamos com um texto que possui a forma canônica de um poema, porém exerce a função tradicional de uma receita culinária.

Em linha com os teóricos da Nova Retórica, Marcuschi (2002) preconiza a função como o elemento determinante de um gênero, pois, em última análise, representa a ação sócia ambicionada através do mesmo, sendo a sua forma constringida e modificada segundo essa batuta teleológica. Esse trajeto de polimerização inter-genérica, assentada na dinâmica dialética que rege o diálogo entre forma e função, fundamenta e patrocina a emergência de novos gêneros (Marcuschi, 2002). Assim, poderíamos afirmar que a

gênese dos novos gêneros discursivos é impulsionada pelas novas demandas retóricas originadas a partir de modificações na configuração de um determinado espaço social. Dado o seu “nascimento”, um gênero híbrido pode autonomizar-se a depender do grau de aceitação que esse novo artefato cultural atinge no seu meio de circulação.

A teorização apresentada nesta seção tentou explicar o processo de surgimento e maturação dos gêneros discursivos pensados de forma genérica. Na seção seguinte, em contrapartida, afunilo o escopo da minha mirada, debruçando-me sobre a trajetória genealógica de um gênero específico: o *jingle*.

3 O JINGLE COMO GÊNERO DISCURSIVO: GENEALOGIA E ESTRUTURA

Pensar o processo de emergência dos gêneros do ponto de vista teórico se mostra uma empreitada bem mais simples do que tentar rastrear o processo histórico de nascimento e consolidação de um gênero específico. Tal desafio se mostra em toda a sua complexidade no caso dos *jingles*. Inicialmente, podemos dizer que esse gênero nasce da polimerização de dois outros gêneros: a canção e o anúncio de publicidade/propaganda. Da primeira, o *jingle* herda sua multimodalidade literomusical. Com o segundo, os *jingles* compartilham a mesma funcionalidade social. Assim, guiados pela teorização sobre o fenômeno da intergenericidade (MARCUSCHI, 2002), poderíamos definir os *jingles* como canções que protagonizam ações sociais usualmente concretizadas por anúncios ou, tautologicamente, anúncios que se caracterizam formalmente como uma canção.

Apesar de ser impossível estabelecer com exatidão seu momento originário, os *jingles* surgiram nos Estados Unidos no início da década de 1920, espalhando-se para outros países ao longo do decênio seguinte. No Brasil, a trajetória dos *jingles* caminha de mãos dadas com a história da chegada e da popularização do rádio como veículo de comunicação de massas (LOURENÇO, 2011). *Avant la lettre*, ainda sob a alcunha de reclame, o primeiro *jingle* comercial, composto por Ademar Casé e Antônio Nássara, foi apresentado no rádio brasileiro em 1932, alardeando o frescor e o sabor dos pãezinhos da “Padaria Bragança”. Cinco anos antes, todavia, o *jingle* “Paulista de Macaé”, composto em homenagem ao Presidente Washington Luís já havia ganhado as vozes populares nas ruas do Rio de Janeiro (LOURENÇO, 2011).

Apesar da multiplicidade de definições observadas na literatura que se debruça sobre o tema dos *jingles*, tal qual uma girândola, esse compósito heterogêneo parece se aglutinar em torno da questão do diálogo entre uma determinada função a ser exercida por esse gênero e uma forma a esta vinculada. Por exemplo, para Siegel (1992), os *jingles* podem ser definidos como “[...] uma pequena peça musical cuja função é de facilitar e estimular a retenção da mensagem pelo ouvinte.” De maneira análoga, o manual de propaganda e publicidade da empresa McCann-Erickson S.A. (1960, p. 58) nos apresenta os *jingles* como “[...] a combinação entre música que torna a mensagem a ser veiculada semelhante a uma pequena canção [...]”. Ambas as teorizações, *mutatis mutandis*, destacam a inter-relação entre estrutura e propósito social, nos atentando para o fato de a multimodalidade literomusical dos *jingles*, que se caracteriza por letras e melodias simples e alegres, encontrar sua razão de ser na funcionalidade estético-retórica pretendida por seu intermédio.

Inscrita em ambas as definições apresentadas no parágrafo anterior, a função social inerente aos *jingles* é a veiculação laudatória/depreciativa de uma ideia ou produto – ou, cada vez mais, uma imbricação de ambos. No caso do *jingle* analisado neste artigo, a mercadoria ofertada é a figura/candidatura política de Vargas à presidência do Brasil em um contexto histórico específico. Em geral, nos *jingles* políticos, assim como nos comerciais, a discussão mais aprofundada e controversa acerca de temas delicados – mas que, supostamente, comporiam o conteúdo necessário de uma escolha de voto/compra – é substituída por expressões mnemônicas e frases de efeito que, se não informam ou qualificam algum debate mais consistente, se mostram altamente efetivas no que tange à promoção acrítica de tais produtos ideológicos. Nesse sentido, é justamente o encontro altamente afetivo entre

música e verbo no seio dos *jingles* que o transforma em um instrumento de tamanha eficiência para o propósito que lhe subjaz; conforme discorro na seção seguinte.

4 O AMÁLGAMA AFETIVO QUE UNE MÚSICA E PALAVRA NOS *JINGLES*: O CARÁTER ESTÉTICO-RETÓRICO DA MULTIMODALIDADE

Como já exposto na seção precedente, o encontro multimodal entre as materialidades musical e verbal, constituinte dos *jingles*, tem sua razão de ser na função social precípua pretendida por intermédio desse gênero: a veiculação persuasiva de uma determinada ideia ou produto. Se o poder retórico da linguagem verbal desperta poucas controvérsias, o papel desempenhado pela música no trabalho de persuasão se mostra bem menos evidente, repousando em uma aliança sutil e complexa entre dois elementos que, à primeira vista, podem parecer não possuir um vínculo efetivo: música e emoção. Porém, para que seja possível expor esse entrelaçamento com o mínimo de consistência teórica, considero imperativo estabelecer uma distinção fundamental entre dois níveis de experiencialidade humana – ou seja, de inter-relação entre o sujeito e a realidade –, que, apesar de ontologicamente diferentes, possuem uma série de pontos de tangência: a experiência afetiva e a experiência estética.

Conforme didaticamente explicado por Juslin (2000), a experiência estética se refere à interpretação subjetiva de uma dada obra musical (ou de qualquer outro tipo de arte), tendo como base, de um lado, o conjunto de referências culturais disponíveis ao indivíduo experienciador e, do outro lado, uma complexa teia de idiosincrasias e vicissitudes situacionais impossível de ser apreendida e categorizada em sua totalidade. Já a experiência afetiva remonta à vivência emocional¹ psicologicamente concreta do indivíduo no momento de interação deste com uma dada faceta da realidade (neste caso, uma composição musical apreciada em um dado contexto). Em termos práticos, a distinção entre esses dois níveis de experiência preconiza a possibilidade de um indivíduo, eventualmente, interpretar esteticamente uma canção como uma peça artística amedrontadora sem efetivamente amedrontar-se ao ouvi-la, por exemplo.

A rachadura ontológica existente entre os níveis experienciais afetivo e estético se mostra um ponto sensível no que tange ao papel da multimodalidade nos *jingles*, especialmente, quando vislumbrada pela ótica sociofuncional. Em última análise, como sublinha Juslin (2001), o potencial retórico da música reside em sua natureza emocionante. Contudo, o artista responsável pela criação da obra, em seu momento de verve, não possui meios efetivos para determinar que tipo de experiência afetiva será vivenciada por um dado sujeito no instante em que este interage com sua peça musical, podendo, quando muito, se valer de elementos estilísticos e retóricos, visando converter a experiência estética fomentada por sua obra em uma experiência afetiva análoga.

Ancorado na discussão apresentada nos parágrafos anteriores, julgo fundamental fundar esta investigação sobre o terreno de um ferramental teórico-analítico que reconheça no enlace entre música, palavra e afeto o caminho para explicar o papel sociofuncional desempenhado pela multimodalidade nos *jingles*. No entanto, tal sistema heurístico precisa conceber esse processo dialético em sua complexidade inerente, entendendo que entre a articulação semiótica e estilística engendrada pelo compositor de um determinado *jingle* e a experiência afetiva pretendida com tal composição existe a mediação de uma dimensão estética, que, em seu diálogo com cada sujeito idiosincrático, orientará a natureza da experiência afetiva a ser vivida por este. Em última instância, creio dispor de tais atributos no edifício teórico-analítico proposto a seguir, alicerçado na teoria das pistas acústicas desenvolvida por Juslin (2001).

¹ Como já deve ter notado o leitor mais atento, emprego os termos afeto, emoção e sentimento (além dos seus derivados) de forma intercambiável. Mesmo não podendo desenvolver essa questão aqui por limitação de espaço, aponto que tal posicionamento mostra-se coerente com a concepção de afeto defendida neste trabalho, assentada na teoria fenomenológica das emoções apresentada por Vygotsky (1994) na fase final de sua obra e no pensamento funcionalista de Russel (1980).

4.1 TEORIA DAS PISTAS ACÚSTICAS

No bojo da teoria das pistas acústicas, a ligação entre a música e emoção se dá sobre duas bases: uma base inata e biologicamente estabelecida (o aparato neurológico inerentemente humano vinculado aos aparelhos auditivo-vocais) e um terreno sociocultural (o afeto como um elemento socialmente construído a partir de múltiplas semioses, sendo a música uma delas). Esteado nesse olhar, Juslin (2000) constrói um diálogo teórico com o Modelo Brunswikiano² de Lentes, que, conforme sublinha Ramos e Santos (2012, p. 4) “[...] prevê que a acurácia estética da comunicação emocional pode ser verificada pela utilização de certas pistas acústicas durante uma execução/composição musical.”. Um dos aspectos mais importantes da teoria das pistas acústicas jusliniana é o seu caráter não determinista, não entendendo a socioconstrução da emoção como um condicionamento via linguagem musical, mas como uma sugestão estética através da articulação de certos aspectos específicos desse sistema semiótico, em diálogo com outras semioses (como a verbal, por exemplo), que pode, eventualmente, culminar em uma experiência afetiva análoga.

Quadro 1: Modelo de Lente Brunswikiano

Emoção	Pistas acústicas	Excitação	Valência
Alegria	Andamento rápido e com pouca variabilidade, uso de staccato, grande variabilidade de articulação, alto volume sonoro, timbre brilhante, rápido ataque das notas, pouca variação temporal, crescimento dos contrastes de duração entre as notas curtas e longas, uso de microintonação para o agudo, pequena extensão de <i>vibrato</i>	Alto	Positiva
Tristeza	Andamento muito lento, uso excessivo de legato, pouca variabilidade de articulação, baixo volume sonoro, contrastes reduzidos entre as durações das notas curtas e longas, ataques lentos entre as notas, microintonação para o grave, final <i>ritardando</i> e frases <i>decelerando</i>	Baixo	Negativa
Raiva	Alto volume sonoro, timbre agudo, ruídos espectrais, andamento rápido, uso do staccato, ataques tonais abruptos, crescimento dos contrastes de duração entre notas curtas e longas, ausência do <i>ritardando</i> , acentos súbitos, acentos sobre as notas harmonicamente instáveis, crescendo, uso de frases em <i>accelerando</i> , grande extensão de <i>vibrato</i>	Alto	Negativa
Serenidade	Andamento lento, ataques lentos, baixo volume sonoro, com pequenas variações, uso do legato, timbre leve, moderadas, variações do “ <i>timing</i> ” da música, uso intenso do vibrato, contrastes reduzidos entre durações das notas curtas e longas, final <i>ritardando</i> , acentos em notas harmonicamente estáveis	Baixo	Positiva
Medo	Uso do staccato, volume sonoro muito baixo, com muita variabilidade, andamento rápido, com grande variabilidade, grandes variações do “ <i>timing</i> musical”, espectro brilhante, rápido, superficial, vibrato irregular, uso de pausas entre as frases e de sincopas súbitas	Moderado	Negativa

Fonte: Juslin (2001 *apud* RAMOS; SANTOS, 2012).

² Modelo brunswikiano de lentes, nomeado de tal forma em homenagem ao psicólogo húngaro Eron Brunswik, que desenvolveu a teoria funcionalista das lentes afetivas.

O modelo erigido por Juslin (2001) tem seus piquetes teóricos no esquema circunpleto das emoções desenvolvido pelo psicólogo funcionalista Russel (1980), fonte de inspiração para a tipologia jusliniana na proposição dos conceitos de Excitação (*Arousal*) e Valência (que consiste em uma escala ético-afetiva polarizada). Além disso, Juslin (2001), em sua conversa com Russel (1980), ainda se apropria do conceito de “afetos de base”, que defende a existência de determinadas emoções (alegria, tristeza, serenidade e tensão [medo e raiva]) fundacionais, as quais, em alguma medida, participam da constituição de todos os demais afetos. Outros elementos constituintes da gramática musical como a tonalidade, o fraseado melódico, a estruturação rítmica, a variação timbrística, a aplicação de modos gregorianos etc. (JUSLIN; LINDSTRÖM, 2010) também dialogam com o sistema jusliniano, ainda que não disponham de uma sistematização mais consistente. Podemos destacar, em meio a tais componentes, a inter-relação entre as tonalidades musicais maiores e a alegria; as tonalidades menores e o sentimento de tristeza; e harmonias consonantes – evocadoras de uma ideia de serenidade e resolução –, que se distanciam das harmonias dissonantes, as quais, em sua tensão intrínseca, comunicam esteticamente afetos como a raiva e o medo.

É fundamental ter em mente que, apesar do caráter taxonômico do sistema estético-retórico jusliniano, seu emprego na análise de obras musicais concretas, regidas por imperativos sociofuncionais particulares e visceralmente contextualizados social, cultural e historicamente, tem de vir acompanhado de um certo esforço de diluição de seu peso categórico ou de discursivização – explico tal ideia. Pensemos na linguagem verbal; uma palavra como cachorro ou mesa possui uma natureza sociossemiótica dialética. Por um lado, tais itens lexicais representam elementos embrenhados de possibilidades de significação que se configuram como artefatos culturais pela força da convenção. Por outro lado, a capacidade significativa de uma palavra somente se realiza socialmente no momento de seu emprego em uma determinada situação interacional específica, em que, fundamentalmente, o significado construído por ela se mostrará, ainda que parcialmente, distinto daquele sacramentado culturalmente. Pois bem, o mesmo se dá com a linguagem musical. Um acorde construído em uma tonalidade maior, por exemplo, apesar de estar convencionalizado a significar afetivamente emoções análogas à alegria, apenas “adquire” tal significado no contato com o seu ouvinte, que, ao articular sua experiência estética presente à sua trajetória subjetiva e sua bagagem cultural, invariavelmente, vivenciará uma experiência afetiva idiossincrática – portanto, não necessariamente em linha com o sentimento de alegria embrenhado convencionalmente no acorde maior.

Nesse sentido, emprego analiticamente o modelo jusliniano não de forma engessadora – “engavetando” elementos do *jingle* analisado em categorias rígidas –, mas sim movido por um esforço dialético de, com base nas potencialidades estético-retóricas evidenciadas pelo sistema tipológico sociofuncional desenvolvido pelo autor, contrapor esse rol de significados culturalmente convencionalizados em um determinado elemento musical às particularidades e contingências singulares da obra artística analisada e do contexto sociohistórico no qual a mesma se insere.

Feitas essas considerações, dispomos de um modelo teórico-analítico consistente para suportar parte do presente intercurso investigativo no terreno da ação social construída através dos jingles. Por que apenas parte? Porque não dá para se pensar os *jingles*, enquanto gêneros discursivos fundados no encontro das materialidades verbais e musicais, apenas à luz desta segunda. Assim, é preciso articular o modelo jusliniano a algum outro ferramental de análise que, tendo com este afinidades teóricas, comporte o estabelecimento de um diálogo multimodal entre música e palavra, firmando-se na funcionalidade social que se pretende através do enlace de ambas as semioses nos *jingles*. Penso encontrar tal instrumental no arcabouço da Linguística Sistemico-Funcional (HALLIDAY, 1994) em seu diálogo permanente com o Sistema de Avaliatividade (MARTIN; WHITE, 2005).

5 LINGUÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL E O SISTEMA DE AVALIATIVIDADE

Pensada e esquematizada por Halliday a partir da década de 1960, a Linguística Sistemico-Funcional (doravante LSF) toma como ponto de partida uma perspectiva sociossemiótica, entendendo a linguagem como um sistema de significados funcionalmente orientados. Nesse sentido, a ancoragem funcional que articula socialmente os elementos semióticos sistematizados gramaticalmente pela linguagem tem como horizonte o uso paradigmático real feito pelos indivíduos em sociedade (HALLIDAY, 1994). Por outro

lado, a sistematicidade que caracteriza essa concepção de linguagem se evidencia no entendimento da língua como um sistema semiótico de opções paradigmáticas alinhavadas entre si (por isso formando um sistema), que implica, em última instância, na realização de escolhas léxico-gramaticais por seus falantes e escritores, sendo tais escolhas decisivas na definição do teor ideacional do discurso a ser construído e no tipo de relação interpessoal a ser estabelecida entre os participantes de uma dada interação.

Um ponto central na teorização hallidaiana é a forma como o autor entende a linguagem a partir de uma estrutura estratificada. O primeiro grau de estratificação pode ser observado na distinção entre dois níveis: o extralinguístico e o linguístico. Naquele, encontram-se o contexto de cultura e o contexto de situação. Conforme definido por Nóbrega e Abreu (2015, p. 3) o “[...] contexto de cultura é amplo e envolve todos os possíveis sentidos de uma dada cultura e o de situação, por outro lado, é particular, pois abrange a realização da linguagem em determinado contexto.” O contexto de situação, por sua vez, decompõe-se em três variáveis – o campo, relações e modo – que se relacionam com as três metafunções da instanciação semântica (esta correspondendo a um dos três planos que estratificam o nível linguístico): ideacional, interpessoal e textual, respectivamente. Apoio-me nas palavras de Sobrinho (2015, p. 59) para apresentar de forma sucinta essas três metafunções:

A função ideacional refere-se à representação e organização das experiências do mundo interior e exterior do indivíduo; a função interpessoal diz respeito às relações entre os participantes e seus papéis sociais; e a textual está relacionada à construção da mensagem, à distribuição da informação, conjugando, pois, a duas funções anteriores.

Cada uma das metafunções enseja instanciações nas escolhas léxico-gramaticais, constituindo assim três sistemas de realização: o Sistema de Transitividade (componente ideacional), o Sistema de Modo (componente interpessoal) e o Sistema de Tematização (componente textual) (GOUVEIA, 2009, p. 30). Além do sistema de Modo, a metafunção interpessoal ainda conta com o Sistema de Avaliatividade, que se situa “[...] no campo da avaliação das atividades interpessoais, no nível da semântica do discurso” (NÓBREGA, 2009, p. 90). Para ele que volto minhas atenções a seguir.

5.1 SISTEMA DE AVALIATIVIDADE

Desenvolvido por um grupo de pesquisadores australianos coordenados por Martin e White, o Sistema de Avaliatividade se apresenta como um instrumental de análise textual, sendo definido como

[...] um conjunto de significados interpessoais que se debruça sobre os mecanismos de avaliação veiculados pela linguagem, configurados em um sistema que oferece aos usuários possibilidades de utilizar itens avaliativos em suas interações cotidianas. (VIAN JR, 2011, p. 11).

Ao tratarmos do tema complexo e proteico da avaliação, é necessário, por um lado, ter sempre em mente que esta emerge como um fenômeno discursivo, sendo erigida no seio microssituado de cada interação. Por outro lado, avaliar é um trabalho interpessoal de natureza estético-retórica, isto é, em que elementos semióticos são estilística e pragmaticamente engendrados com vistas a instrumentalizar algum tipo de construção discursiva pautada em interesses idiossincráticos dos interagentes.

A avaliatividade localiza-se no nível da semântica do discurso, articulada ao elemento Relações no plano do Registro, ao lado de outros dois sistemas: Negociação e Envolvimento (SOBRINHO, 2015, p. 77). O Sistema de Avaliatividade ainda é estratificado em outros três subsistemas: Atitude, Engajamento e Gradação.

A Gradação possui uma natureza teleológica, trabalhando acessoriamente em serviço dos outros dois subsistemas através das categorias de força – que visa apreender a intensidade com que determinados elementos avaliativos são construídos no texto – e foco – que se debruça sobre o nível de focalização de um expediente axiológico. O Sistema de Engajamento se refere à multiplicidade de vozes vigentes e atuantes incorporadas a um texto em relação ao tipo de abertura que as mesmas gozam. Por fim, o Sistema de Atitude trata das emoções, sentimentos e posicionamentos afetivos edificados no texto, tendo como objeto o próprio autor/falante,

seu(s) interlocutor(es)/leitor(es) e as demais coisas da realidade, sendo, por sua vez, dividido em três subsistemas: Afeto, Julgamento e Apreciação.

O subsistema do Afeto está intimamente ligado à forma como emoções e sentimentos do autor são tecidos discursivamente no texto analisado, estando, nesse sentido, centrado no próprio sujeito que fabrica tal empreendimento discursivo em sua inter-relação com algum aspecto da realidade. O subsistema de Julgamento, por outro lado, é marcado por seu caráter ético, apreendendo categorialmente avaliações e construtos axiológicos de cunho moral acerca do comportamento ou da personalidade de seu(s) interlocutor(es) ou terceiros. Finalmente, o subsistema de Apreciação tem como objeto os juízos de natureza estética acerca de elementos, no contexto em questão, assujeitados, ou seja, não compreendidos como sujeitos.

Na análise dos dados apresentados nesta pesquisa, articulo as três categorias do subsistema de Atitude com a teoria sociofuncional das pistas musicais desenvolvida por Juslin (2001). Na próxima seção, que versará sobre a metodologia desta disquisição, discorro brevemente acerca dos dados gerados para a presente investigação e a forma escolhida para apreendê-los teórico-analiticamente.

6 METODOLOGIA

A presente pesquisa contará em seu *corpus* de análise com um texto literomusical pertencente ao gênero *jingle*. A obra em questão é intitulada *Retrato do Velho* e foi composta e veiculada em 1950 como uma peça de propaganda da campanha de Getúlio Vargas à Presidência do Brasil nas eleições do mesmo ano. A empreitada analítica aqui desenvolvida ancorar-se-á em uma abordagem qualitativa (DENZIN; LINCOLN, 2006), se desenvolvendo em dois passos:

- (i) Apresentação lacônica do contexto sócio-histórico e político de lançamento e penetração estético-retórica do *jingle* em questão;
- (ii) Análise da forma como o enlace entre ambas as materialidades (musical e verbal) colabora para/determina a construção da ação social desempenhada pelo *jingle* “Retrato do Velho”.

Alicerçada a base teórico-metodológica da presente pesquisa, podemos prosseguir para a análise do *jingle* em pauta.

7 ANÁLISE DO JINGLE “RETRATO DO VELHO”

Com autoria de Haroldo Lobo e Marino Pinto e interpretação de Francisco Alves, o *jingle* *Retrato do Velho* saudava o retorno de Getúlio Vargas à política em 1950 após o seu afastamento do Senado seguido de seu período sabático em sua fazenda em São Borja-RS. O título e a ideia central do *jingle* fazem alusão ao retrato do candidato do PTB que, durante os anos da ditadura do Estado Novo (1937-1945), adornava as paredes das repartições públicas brasileiras. Em campanha acirrada contra o candidato da UDN, Eduardo Gomes, o *jingle* observado veio, de forma estética e argumentativa, apresentar um dos azes políticos de maior peso e utilização estratégica na campanha de Vargas: a vinculação íntima entre a figura de Getúlio e a promulgação do conjunto de expedientes legislativos que veio a compor a Consolidação das Leis do Trabalho em 1943 (COSTA, 2014). Nesse sentido, assim como o foi ao longo de toda a campanha de Vargas em 1950 (COSTA, 2014), o esforço em busca de construir discursivamente o candidato petebista como uma espécie de patrono e protetor dos trabalhadores brasileiros constitui um fio de Ariadne que baliza o desenvolvimento do *jingle*, conforme podemos observar a partir da leitura dessa peça propagandística, que trago abaixo:

*Bota o retrato do velho outra vez
Bota no mesmo lugar
O sorriso do velhinho
Faz a gente trabalhar
Eu já botei o meu*

*E tu, não vai botar?
Já enfeitei o meu
E tu, vais enfeitar?
O sorriso do velhinho
Faz a gente trabalhar*

O estilo musical, predominante no rádio brasileiro entre as décadas de 1930 e 1950 (LOURENÇO, 2009), escolhido pelos compositores para embalar o *jingle* foi a marchinha. Segundo o jornalista Silvio Essinger (2007), as marchas (marchinhas) possuem, em geral, “melodias simples e alegres [...] e letras com boa dose de picardia (não raro valendo-se do duplo sentido)”. Alguns elementos musicais proeminentemente associados ao estilo são o compasso binário³, o rufar tilintante das caixas e a presença de metais (instrumentos de sopro), dando às linhas melódicas da música um ar de fanfarra com uma atmosfera cerimonial. No que tange especificamente ao *jingle* “Retrato do Velho”, o arranjo musical construído pelos compositores emula o som de uma banda marcial. Além da hegemonia do som percussivo da caixa⁴ e as linhas melódicas desenhadas pelos metais, a marchinha em questão dispensa em seu arranjo instrumentos harmônicos como violão, contrabaixo e piano. Esse expediente estético, em última instância, sugere um esforço para construir uma peça com um timbre mais vibrante e orgânico, além de rítmica e melodicamente mais facilmente assimilável (JUSLIN, 2001).

À luz da discussão apresentada nas seções anteriores, torna-se evidente que as escolhas estético-retóricas observáveis nos componentes musicais da obra aqui analisada não emergem como um simples produto da verve criativa dos compositores desse *jingle*, possuindo uma natureza teleológica subjacente à sua forma. Em primeiro lugar, a própria opção pelo estilo marchinha já desempenha funções persuasivas. Além de representar um gênero popular à época, a marchinha ajuda a construir duas outras ideias muito bem-vindas em uma campanha eleitoral: um ambiente de felicidade e alto-astral a partir de melodias alegres e fagueiras enquanto preserva um certo tom de seriedade construído pela rigidez da marcação do compasso binário e do rufar belicoso da caixa. Além de tais características renitentemente presentes em diferentes instanciações do gênero discursivo *jingle*, a melodia central da música parece se organizar à luz da realização de uma função mnemônica. Não apenas a melodia se repete de forma cantada (vocalizada) em diversos momentos do *jingle*, como também é rememorada pelos metais que, ao entoá-las com um timbre diferente, reforçam a sua centralidade no *jingle* e acentuam o seu “efeito-chiclete”.

O andamento rápido da marchinha também cumpre o seu papel na construção da ação social pretendida por intermédio da obra. Em linhas gerais, como nos aponta a taxonomia das pistas acústicas de Juslin (2001), o andamento alegre⁵, na cultura musical ocidental, está associado a uma atmosfera de leveza e brilho, sugerindo esteticamente um sentimento de vivacidade e alegria aos ouvintes da marchinha. Naturalmente, no caso do *jingle* em destaque, esse sentimento se espalha para além da própria peça, associando-se metafóricamente à candidatura de Vargas. Amparando-nos ainda nas lentes teóricas do modelo proposto por Juslin (2001), o timbre cintilante dos metais também adiciona brilho e alegria ao andamento vivaz da canção, além da virtual ausência de vibratos longos nas linhas melódicas corroborar a dinâmica pulsante e alegre da obra.

Outro ponto interessante na construção do arranjo musical do *jingle* é o jogo de dobras e contrapontos⁶ engendrado entre a voz principal⁷ e as vozes do coral que a complementam em determinados momentos. Em uma escuta atenta da canção, podemos observar que o trecho referente ao refrão do *jingle* (“bota o retrato do velho outra vez”) é, inicialmente, entoado apenas pela voz principal, sendo, em seguida, corroborado por outras vozes em coral. Esse engendramento musical das vozes pode sugerir, pela via da metáfora estético-retórica (JUSLIN, 2001), o apoio popular ao desejo de alçar Vargas outra vez ao comando dianteiro da nação.

No que tange à materialidade verbal, os dados aqui apresentados poderiam ser observados através de diversos ângulos distintos à luz do ferramental teórico da LSF em seu diálogo com o SA. Porém, devido ao seu espaço rarefeito, ancore-me nesta análise apenas no Subsistema de Atitude (Afeto, Julgamento e Apreciação), sendo tal escolha metodológica justificada pela natureza discursiva dos *jingles*, que se vale, dentre outros insumos, da construção estético-retórica de hierarquizações, avaliações e ordenamentos valorativos para concretizar a função que se pretende por seu intermédio.

³ O compasso é a forma de subdividir quantitativamente uma obra musical tendo à luz do encadeamento de acentuações e repousos que a caracterizam, sendo o compasso binário um tipo de ordenamento que toma como base, em geral, um tempo acentuado e um de repouso.

⁴ Instrumento percussivo, muito utilizado para a marcação rítmica de marchas militares, usualmente tocado com uma baqueta de madeira.

⁵ Por volta de 120 / 140 bpm.

⁶ Técnica composicional em que distintas melodias interagem em uma passagem musical.

⁷ Voz do intérprete Francisco Alves.

Inicialmente, olhemos para o próprio título do *jingle*. O compositor da peça musical se vale de uma metáfora que aproxima a ação simbólica de recolocar o retrato de Getúlio Vargas nas paredes das repartições públicas do país ao retorno do estadista ao cenário político brasileiro nas eleições de 1950. A escolha pelo objeto “retrato” sugere léxico-gramaticalmente (MARTIN; WHITE, 2005) um alto grau de afeto por parte dos eleitores em relação ao político gaúcho, uma vez que aqueles teriam guardado o retrato do político (remanescendo dos tempos do Estado Novo) na espera de seu retorno. Da mesma forma, a escolha do atributo (aqui empregado de forma substantivada) “velho” – que, em determinados contextos, pode estar embebido em uma carga semântica negativa (antiquado, ultrapassado, próximo do fim) – no caso do *jingle*, cria uma atmosfera de intimidade entre o eleitor e seu representante. Tal afã em construir uma imagem mais amigável e afetiva do candidato do PTB, naturalmente, está relacionado a interesses eleitorais pragmáticos. Uma das críticas mais ferozes desferidas pela oposição a Vargas se referia ao seu alinhamento ideológico a regimes totalitários e à própria ditadura por ele implementada no Brasil alguns anos antes do pleito. Portanto, destruir essa imagem do estadista fascista e autoritário, substituindo-a pelo rosto afável do novo “Gege”, parecia um dos objetivos centrais da equipe de campanha de Vargas – sintetizado teleologicamente no *jingle* aqui sob análise.

A letra – elemento textual da materialidade literomusical – do *jingle* é composta por dois momentos, ambos muito semelhantes. Primeiramente, surge um refrão adornado por um viço melódico de jovialidade em que se erige um chamado ao eleitor realizar o gesto de ostentar novamente o retrato de Vargas enquanto, ao mesmo tempo, dignifica certos atributos do político. No segundo trecho, uma mensagem análoga é ofertada ao eleitor, nesse momento, porém, construída a partir de um simulacro de diálogo entre a voz entoadora do *jingle* e o seu possível interlocutor. Nos dois versos iniciais do texto literomusical, a voz do *jingle* urge o eleitor a recolocar o retrato de Getúlio no seu lugar de costume: “Bota o retrato do velho outra vez / bota no mesmo lugar”. Essa ação metaforizada de aceitação do ressurgimento político de Vargas é apreciada de forma positiva (MARTIN; WHITE, 2005), gozando da legitimidade tradicional (WEBER, 2005) inerente ao retorno a um determinado *status quo* (os tempos do Estado Novo), que, no contexto do *jingle*, se relaciona com a ideia de alegria – construída pela ação dos elementos musicais na peça (JUSLIN, 2001). Um aspecto digno de nota é a presença do verbo “bota” no modo imperativo em posição temática (HALLIDAY, 1994), dando destaque à conclamação erigida discursivamente pelo *jingle*.

Nos dois versos seguintes, algumas qualidades de Vargas são exaltadas: “o sorriso do velhinho/ faz a gente trabalhar”. Nesse sentido, o atributo de Vargas (seu sorriso), apreciado de forma positiva (pois motiva os eleitores a labutarem), metaforiza um julgamento não menos positivo à persona de Getúlio, uma vez que erige a imagem de uma figura política cujas qualidades não apenas são espelhos morais para o seu povo, como lhes incentivam a um comportamento ético mais altivo – simbolizado pela vida dedicada ao trabalho. Esses dois versos, no contexto da campanha eleitoral de 1950, parecem estar atuando pragmaticamente (na promoção da candidatura de Vargas) de duas formas diferentes. Primeiramente, ao construir a expressão “o sorriso do velhinho”, o compositor do *jingle* busca reforçar, mais uma vez, a imagem do Getúlio alegre, pacífico e democrático em oposição ao tirano fascista (que não sorri) construída por seus opositores. Outro atributo propagandístico ressaltado pelo trecho é a relação de Vargas com as leis e conquistas trabalhistas auferidas por estratos significativos da população durante seu governo anterior. Assim, o fato de um aspecto da fisionomia de Getúlio motivar os seus eleitores a trabalharem reforça a sua imagem como um candidato preocupado com a situação dos trabalhadores; preocupação essa que, supostamente, seria reconhecida pelos proletários, pois tais indivíduos se sentem mais motivados ao labor quando abençoados pelo sorriso do líder que tanto por eles fizera.

Na segunda parte do *jingle*, o mote central mantém-se o “tão esperado” retorno de Vargas à Presidência. No entanto, nesse trecho surge um diálogo entre a voz entoadora do *jingle* e o eleitor queremista⁸: “Eu já botei o meu / e tu, Não vais botar? / já enfeitei o meu / E tu, vais enfeitar?”. Esse diálogo erigido no *jingle* reforça a estratégia da construção discursiva de uma dinâmica social em que todos os membros da sociedade brasileira, à época da veiculação do *jingle*, caminham em uma direção de afiliação político-eleitoral ao retorno de Vargas, restando ao interlocutor da propaganda apenas alinhar-se ao rebanho. No caso do trecho em questão, no entanto, essa artimanha retórica é edificada de forma mais direta através de uma sequência de perguntas. Tal estratégia publicitária tem como alicerce uma apreciação positiva (MARTIN; WHITE, 2005) da ação de votar em Vargas - metaforicamente representada pela exposição de seu retrato – que se conjuga a um julgamento negativo de estima social (MARTIN; WHITE, 2005), simbolizado

⁸ Termo atribuído aos simpatizantes do trabalhismo varguista.

pelo descolamento da tendência social getulista erigida na peça, contra aqueles que se colocam fora do passo gregário dos apoiadores de “Gegê”.

Em uma tentativa de articular os entendimentos gerados acerca do papel estético-retórico desempenhado por ambas as materialidades (verbal e musical) na concretização da ação social pretendida com o *jingle Retrato do Velho*, neste parágrafo final da presente seção analítica, apresento um breve quadro holístico da inter-relação funcional entre ambas as semioses constituintes da obra em questão. Embalada por uma melodia alegre e consonante, um ritmo rígido, andamento acelerado e um timbre vocal robusto em companhia de corais que metaforizam o apoio popular à candidatura de Vargas (JUSLIN, 2001), a letra do *jingle* constrói a imagem de um político democrático e amado pelo povo. Assim, busca-se, por um lado, acalentar os corações dos simpatizantes queremistas e, por outro lado, estigmatizar os posicionamentos hostis a Getúlio ao atribuir-lhes uma imagem deslocada de um entendimento hegemônico na sociedade brasileira. À luz dos elementos heurísticos empregados nesta análise, podemos tatear a pedra fundamental da ação social intentada através/no *jingle Retrato do Velho*: a construção discursiva e veiculação esteticamente atraente e persuasiva da imagem de Vargas como um político sério, porém democrático e acolhido afetuosamente pelo povo. Nesse sentido, a inter-relação tecida no *jingle* entre as materialidades verbal e musical se dá como um expediente teleológico com vistas a executar com o máximo de fluência estético-retórica tal ação. Dessa forma, o diálogo entre a rigidez rítmica de mãos dadas com a melodia alegre e “o sorriso do velhinho que faz o povo trabalhar” são o pincel e a tinta dos quais o *jingle* dispõe para pintar o retrato poderoso, contudo simpático de Getúlio Vargas na campanha presidencial de 1950.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando erigir considerações finais que guardem coerência com o objetivo desta investigação, a ele retorno neste momento: gerar entendimentos sobre o papel estético-retórico exercido pela multimodalidade verbo-musical na construção da ação social nos/atraves dos *jingles*. Considerando que a ação social, em geral, pretendida a partir de feitura de um *jingle* (sua composição, produção e veiculação) é a promoção sedutora (ou, eventualmente, destrutiva) de uma ideia ou produto, a análise empreendida nas páginas anteriores evidencia um afinamento entre os recursos estético-retóricos inerentes a ambas as materialidades (musical e verbal), convergindo para construção e apresentação sedutora de um certo ideário político: a imagem alegre e amistosa de Vargas como o patrono dos trabalhadores, sendo o ato destes de pendurar o retrato de seu líder uma amostra de fidelidade e afeto. À luz desse propósito, um conjunto de elementos estético-retóricos de natureza multimodal (verbo-musical), constituintes do *jingle* enquanto gênero discursivo autônomo, são articulados na peça “Retrato do Velho” de forma bastante proficiente: melodias simples e consonantes, andamento acelerado (evocando uma atmosfera de alegria) e ritmo rígido são elementos musicais que se alinham a um texto curto e repetitivo, construindo discursivamente o candidato do PTB como uma liderança popular envolvida em uma aura de alegria e carinho no colo dos trabalhadores brasileiros.

Contudo, como apregoado na seção introdutória deste artigo, é preciso lembrar que a investigação acerca do papel dos elementos estético-retóricos multimodais na construção da ação social nos *jingles* sintetiza, metonimicamente, uma preocupação de escopo mais amplo: a inter-relação dialética entre forma e função na constituição dos gêneros discursivos. À luz dessa articulação, uma pergunta se impõe quase que automaticamente: de que maneira os entendimentos erigidos acerca do imperativo funcional que comanda a aliança multimodal estabelecida nos *jingles* podem transbordar os limites contingenciais desse gênero, iluminando a questão mais ampla que se coloca como pano de fundo deste trabalho? Fundamentalmente, a análise empreendida nesta pesquisa parece corroborar, com sobejos dados empíricos, o posicionamento de uma corrente de autores – alguns deles listados aqui como Bazerman (2005), Miller (1984) e Marcuschi (2002) –, que instituem como razão de ser e ponto originário dos gêneros discursivos uma determinada funcionalidade social à qual um conjunto de elementos semióticos são articulados com vistas a tornar discursivamente possível a concretização de tal propósito fundador.

Em última instância, creio que essa reflexão pode ser espalhada, *mutatis mutandis*, para outros gêneros discursivos. Apesar das particularidades históricas e das peculiaridades formais que marcam o nascimento, a consolidação e a constituição de cada gênero, a inter-relação de mútua determinação entre forma e função e a submissão – ainda que sempre pensada de maneira dialética – daquela a esta parecem ser uma característica marcante dos gêneros discursivos, conforme já nos ensinava Miller (1984) há duas

décadas. Melhor que assim seja, pois a hegemonia de uma concepção sociofuncional no estudo dos gêneros discursivos, ao menos em tese, deveria implicar um olhar menos formalista e taxonômico em favor de uma abordagem efetivamente (D-) discursiva (GEE, 1999) no trato dos gêneros: como um fenômeno complexo, proteico e multidimensional de mediação e construção da ação humana no mundo.

REFERÊNCIAS

AGAWU, K. *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

BAZERMAN, C. *Gêneros textuais, tipificação e interação*. São Paulo: Cortez. 2005.

COSTA, L. R. A. *Bota o retrato do velho outra vez: a campanha presidencial de 1950 na imprensa do Rio de Janeiro*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói,,2014.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ESSINGER, S. *Marchinha - A trilha sonora dos bons tempos da folia*. Revista “Cliquemusic” online Disponível em: http://cliquemusic.uol.com.br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=16. Acesso em: 18 abr. 2018.

FERRAZ, A. J. Multimodalidade e formação identitária: o brasileiro em materiais didáticos de Português Língua Estrangeira (PLE). In: VIEIRA, J. A. et al. *Reflexões sobre a língua portuguesa: uma abordagem multimodal*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 109-145.

GEE, J. P. *An introduction to discourse analysis: theory and method*. New York, NY: Routledge, 1999.

GOUVEIA, C. A. M. Texto e gramática: uma introdução à Linguística Sistêmico-Funcional. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 24, p. 13-47, 2009.

HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 2. ed. London: Arnold, 1994.

JUSLIN, P. N. Communicating emotion in music performance: a review and a theoretical framework. In: JUSLIN, P. N.; SLOBODA, J. A. (ed.). *Music and emotion: theory and research*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 309-337.

JUSLIN, P. N. Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Washington D. C., v. 26, 2000. p. 1797-1813.

JUSLIN, P. N.; LINDSTRÖM, E. Musical expression of emotions: modeling listeners' judgements of composed and performed features. *Music Anal.* Oxford. v. 29, n. 1, 2010. p. 334-364.

LOURENÇO, L. C. Jingles Políticos: estratégia, cultura e memória nas eleições brasileiras. *Aurora: Revista digital de Arte, Mídia e Política.* São Paulo. n. 4, 2009. p. 203-216.

LOURENÇO, L. C. A música na política eleitoral: um pouco da história jingle político no Brasil. In: ENCONTRO DA COMPOLÍTICA, 4, Rio de Janeiro, 2011. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2011/03/Luiz-Claudio-Lourenco.pdf>.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Â. P. *Gêneros textuais e ensino.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 17-36.

MARTIN, J. R.; WHITE, P. *The language of evaluation.* Great Britain: Pelgrave/ Macmillan, 2005. p.142-175.

MILLER, C. R. Genre as social action. *Quarterly Journal of Speech,* Washington D. C. n. 70, p. 151-167, 1984.

MOZDZENSKI, L. *Multimodalidade e gênero textual: analisando criticamente as cartilhas jurídicas.* Recife: Editora da UFPE, 2008.

NÓBREGA, A. N. *Narrativas e avaliação no processo de construção do conhecimento pedagógico: abordagem sociocultural e sociosemiótica.* Rio de Janeiro, RJ. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

NÓBREGA, A. N.; ABREU, A. R. Análise crítica da construção de identidades na prática escrita escolar. *Calidoscópio,* São Leopoldo, v. 13, n. 2, p. 251-263, maio/ago. 2015.

OLIVEIRA, E. A. C. A Comodificação feminina na rede de práticas multimodais que promovem o Funk: um exemplo discursivo da transformação da mulher em um produto sexual e comercial na Modernidade Tardia. *Revista Diásporas, Diversidades, Deslocamentos,* Universidade Federal de Santa Catarina. v. 9, p. 1-9, 2010.

RAMOS, D.; SANTOS, R. A comunicação emocional na performance pianística. *Música em Perspectiva,* Curitiba, v. 3, n. 2, p. 34-49, 2010.

RUSSEL, J. A. A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology,* Washington D. C., v. 39, p. 1161-1178, 1980.

SIEGEL, B. H. *Creative radio production.* Boston: Focal Press, 1992.

SILVEIRA, R. C. P. A representação do feminino em textos multimodais. *Discursos Contemporâneos em Estudo,* Brasília, v. 1, n. 1, 2011.

SOBRINHO, C. G. P. *A construção das identidades do professor em greve: uma análise crítica e sistêmico-funcional do discurso avaliativo de reportagens jornalísticas.* 2015. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MCCAN-ERICKSON PUBLICIDADE S.A. *Técnica e prática da propaganda*: princípios gerais da propaganda segundo a experiência de uma agência no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

VIAN JR., O. Engajamento: monoglossia e heteroglossia. In: VIAN JR., O; SOUZA, A. A. de; ALMEIDA, F. S. D. P. (org.). *Estudos sistêmico-funcionais com base no Sistema de Avaliatividade*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2001. p. 33-40.

VYGOTSKY, L. S. The problem of the environment (T. Prout, trad.). In: VAN DER VEER, R.; VALSINER, J. (ed.). *The Vygotsky reader*. Oxford, UK: Blackwell, 1994. p. 338-354.

WAY, L. *Popular music and Multimodal Critical Discourse Studies: Ideology, Control, and Resistance in Turkey Since 2002*. London: Bloomsbury, 2017.

WEBER, M. Sociologia da imprensa: um programa de pesquisa. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. II, n. 1, p. 13-21, 2005.



Recebido em 01/05/2018. Aceito em 07/11/2018.