



ISSN 1887-4606

Vol. 19, núm. 1, 2025, pp. 185-204
<https://doi.org/10.14198/dissoc.19.1.09>

Sección
Miscelánea

Modulações de tempo e gênero em “Domingo no parque”, de Gilberto Gil

Modulations of Time and Genre in 'Domingo no Parque' by Gilberto Gil

Carlos Pires

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Caio Mieiro Mendonça

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

Este artigo investiga a canção “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, com atenção à sua constituição multimodal e às estratégias textuais e discursivas mobilizadas. O objetivo é realizar uma leitura atenta às diferentes modulações que a canção apresenta na sua constituição textual, essa entendida como um texto-produto de atividades discursivas, para considerar as instabilidades geradas no plano discursivo. Procuramos investigar as modulações na canção para refletir sobre seu diálogo, ao mesmo tempo, com um gênero de discurso secundário (complexo) (Bakhtin, 1997, p. 281) relativamente bem estabilizado desde o começo do século XX, o da canção popular, e com a adaptação desse gênero a um novo meio de comunicação em vias de afirmação na década de 1960, a televisão.

Palavras-chave: gêneros discursivos; música popular brasileira; canção; Gilberto Gil.

Abstract

This article investigates the song "Domingo no parque" by Gilberto Gil, paying attention to its multimodal constitution and the textual and discursive strategies mobilized. The goal is to conduct a careful reading of the different modulations presented in the song's textual constitution, understood as a text-product of discursive activities, in order to consider the instabilities generated in the discursive level. We seek to investigate the modulations in the song to reflect on its dialogue, simultaneously, with a relatively well-established secondary (complex) speech genre (Bakhtin, 1997, p. 281) since the beginning of the 20th century, popular music, and with the adaptation of this genre to a new emerging medium of communication in the 1960s, television.

Keywords: Speech Genres; Brazilian Popular Music; Song; Gilberto Gil.

Cómo citar: Pires, Carlos y Mieirol Mendonça, Caio. (2025). *Modulações de tempo e gênero em “Domingo no parque”, de Gilberto Gil*. *Discurso & Sociedad*, 19(1), 185-204. <https://doi.org/10.14198/dissoc.19.1.09>

Fecha de recepción: 06/06/2024

Fecha de aceptación: 20/01/2025

Conflicto de intereses: os autores declaram não ter conflito de intereses.

Financiación: este trabalho não foi financiado.

© 2025 Carlos Pires e Caio Mieirol Mendonça.

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Introdução

Na vanguarda do movimento tropicalista, “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, é símbolo de uma grande transformação na canção brasileira devido às suas características líricas e melódicas (Tatit, 2004). Para além disso, outro fator de impacto da canção diz respeito ao seu aspecto híbrido, o qual estabelece um trânsito entre o rádio e a televisão, que ganhava força como mídia brasileira, na década de 60. Neste artigo pretendemos abordar uma pequena face desse problema, discutindo como a transformação dos meios de circulação cultural impactam um gênero bem estabelecido – a canção popular –, tendo como centro de investigação as modulações que Gilberto Gil realiza em diferentes níveis em “Domingo no parque”.

Neste trabalho, nos debruçamos sobre a canção de Gilberto Gil, dando enfoques ao seu processo de construção tipicamente multimodal, e à mobilização de suas estratégias textuais e discursivas com vistas a identificar as diferentes modulaçõesⁱ apresentadas no texto. Uma vez que a constituição textual é entendida como um texto-produto de atividades discursivas (Bakhtin, 1997), buscamos começar a olhar para esse problema complexo a fim de refletir sobre como a própria organização da canção sofre transformações profundas que demarcam ao mesmo tempo ruptura e adaptação em relação a um gênero de discurso secundário (Bakhtin, 1997, p. 281) em boa medida bem estabelecido desde as primeiras décadas do século XXⁱⁱ. São propostos no trabalho quatro grandes movimentos articulados: a. situamos “Domingo no parque” em seu contexto histórico; b. destacamos as suas escolhas musicais em diferentes níveis; c. observamos a estrutura morfossintática do texto, a fim de demonstrar como os recursos estilísticos são empregados para demarcar as modulações de tempo e voz; e d. discutimos como os fatores musicais e linguísticos são articulados para tornar a canção “espetacularizada” e, com isso, voltada para a nova mídia.

Procuramos demonstrar como essas modulações promovem todo um rearranjo interno da canção em direção ao “presente” da performance, e, dessa maneira, representam e apresentam uma espécie de crise do gênero que os tropicalistas trazem ao palco do III Festival da Música Popular de 1967. Existe em “Domingo no parque”, como iremos discutir, uma modulação crucial no gênero que acontece por meio de uma construção de um tempo em alguma medida mais especializado, ou mais visual, ou de um tempo que se move para o presente do espetáculo e se projeta ironicamente para o futuro. Nessa chave, procuramos aqui investigar essa instabilidade discursiva nesse texto-produto (Maingueneau, 2015, p. 37), “Domingo no Parque”, ou a variação que a canção causa no gênero decorrente, em boa medida, dessa, como disse na época Gilberto Gil, “preocupação entusiasmada pela discussão do novo”.

Para investigar o problema proposto, vamos caracterizar a cançãoⁱⁱⁱ tentando, na medida do possível, considerar sua condição multimodal e as análises prévias. Tatit, que realizou uma leitura de “Domingo no Parque” (2002, pp.159-172), propõe que a canção popular é um objeto semiótico que integra três dimensões fundamentais: melodia, letra e performance. Essas dimensões interagem para produzir significados que transcendem a mera soma de suas partes individuais. A metodologia de Tatit enfatiza a análise detalhada de como esses elementos se combinam para criar um efeito estético e comunicativo específico. Em relação à “Domingo no Parque”, a semiótica desenvolvida pelo pesquisador estabelece alguns passos do desenvolvimento narrativo e figurativo que serão aproveitados aqui para considerar o problema que propomos, a adaptação da canção popular a um novo meio de comunicação. Pretendemos ampliar a perspectiva de Tatit, ainda que nos limites de um artigo, por meio da identificação de transformações na canção que apontam para um diálogo com a nova mídia emergente, a televisão nos anos 1960.

A interdisciplinaridade, como é sabido, é uma característica central nos estudos do discurso contemporâneos. Propomos aqui abordagens que combinam elementos da linguística, semiótica, teoria crítica e estudos culturais que permitem uma análise mais matizada e complexa dos textos. No caso de “Domingo no Parque”, uma abordagem interdisciplinar é essencial para compreender como a canção opera em múltiplos níveis discursivos e semióticos. A integração de conceitos de Bakhtin (1997), que discute gêneros discursivos secundários, com a semiótica da canção de Tatit, permite uma análise que estabelece a canção como um gênero híbrido. Essa perspectiva contribui para a investigação aqui proposta de como a canção negocia significados entre diferentes esferas culturais e midiáticas, refletindo e contestando normas sociais, culturais e comportamentais por meio de sua forma artística.

“Domingo no parque” em seu contexto histórico

“Domingo no parque”, de Gilberto Gil, foi, junto com “Alegria alegria”, de Caetano Veloso, a canção que lançou o movimento tropicalista no III Festival da Música Popular promovido pela TV Record entre setembro e outubro de 1967. A canção representou uma transformação profunda na canção brasileira (cf. Tatit, 2004), e, como ela foi composta e pensada para ser apresentada em um festival, essa transformação também implicou em uma adaptação na sua constituição em diferentes níveis para que ela pudesse estabelecer um diálogo não com seu meio tradicional, o rádio, mas com um relativamente novo meio audiovisual que procurava se afirmar naquele momento, a televisão.

Usando uma expressão cunhada na época de sua composição, “Domingo no parque” deu um “passo à frente” em relação à tradição (Campos, 1974, p. 141-5). Esse gênero se constituiu em uma “‘via de mão dupla’ na relação rádio/sociedade, em que a opinião pública (o gosto popular) adquiriu um peso fundamental. Os modelos de programas eram lançados e as emissoras avaliavam sua audiência” (Calabre, 2002, p. 25). A canção, nesse processo dialógico com o público, ganhou nesse momento seus traços fundamentais: um determinado tempo de duração, a alternância, simplificando, entre estrofe e refrão, a centralidade do cantor ou cantora em relação ao acompanhamento, suas características melódicas, harmônicas, rítmicas etc.

Esses traços, com efeito, estabeleceram um gênero de discurso complexo, ou secundário, segundo Bakhtin. Gênero que ganhou profunda relevância sociocultural em um país em que, nas duas primeiras décadas, apenas 10% da população morava nas cidades (Oliven, 1980, p. 69) e com aproximadamente 70% de analfabetos. Em meados dos anos 1960, essa situação está profundamente modificada, a maioria da população vive em cidades e a taxa de analfabetos cai aproximadamente para a metade. A televisão começou nesse período a disputar de maneira mais efetiva o espaço cultural usando, em boa medida, a experiência e os meios que as rádios estabeleceram.

Nesse momento de, como dito, ao mesmo tempo ruptura e adaptação, é possível observar inflexões significativas no gênero, em boa medida fruto da transposição para o meio audiovisual. Essas inflexões, dentro de uma complexa transformação do funcionamento cultural no Brasil (cf. Ortiz, 2006), acabaram por gerar uma espécie de variação estabilizada, ou um subgênero, nomeada como “música para festival”, na qual “Domingo no parque” se situa, estabelecendo suas diferenças em relação a ela. Esse, poderíamos dizer, subgênero da canção, começou a ganhar contornos anos antes, em 1965, com “Arrastão” interpretada por Elis Regina (cf. Mello, 2008). Nesse momento, entre outros aspectos específicos da composição, a cantora e os produtores, começaram a dar uma atenção especial à movimentação corporal em relação à música, adaptando essa movimentação ao espetáculo televisivo.

Os estranhamentos da apresentação de “Domingo no parque” no Festival de 1967 aconteceram em diferentes níveis, desde os mais imediatos como pela introdução de guitarra elétrica no arranjo, e outros elementos do rock, até por maneiras de organizar a canção e a performance que destoavam ostensivamente até da recente variação “música para festival” esperada em alguma medida nesses eventos. Pesquisas marcam esse caráter de ruptura da apresentação e do movimento (Pires, 2017; Favaretto, 2000; Campos, 1974). Um estudo central, *Tropicália: Alegoria, Alegria*, de Celso Favaretto (2000), começa marcando justamente o caráter de novidade por meio de uma resposta

de Gilberto Gil ao poeta concretista Augusto de Campos em uma entrevista na época^{iv}: “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado” (Favaretto, 2000, p. 19).

Essa consciência aguda do novo, que em alguma medida é fruto da condição de espetáculo audiovisual da qual a canção começou a fazer parte, fez com que os tropicalistas considerassem e testassem, em diferentes planos de suas composições e performances, experimentos com esses discursos em jogo, tanto os da tradição da música popular brasileira quanto os da recente “era dos festivais” (cf. Mello, 2008) que, como dito, colocaram o audiovisual de maneira mais efetiva nas preocupações dos artistas, compositores, gravadoras, empresários, produtores etc.

Análise da canção

“Domingo no parque” começa com uma breve abertura realizada por uma orquestra^v que é rapidamente confrontada com certa pulverização sonora que acontece por meio de barulhos aludindo a parques de diversão, ou a sons incidentais que remetem a parques de diversão. A orquestra, de dentro da dispersão, permanece com os instrumentos de sopro sustentando o ritmo promovendo certo centro à pulverização. Esse resquício rítmico é interrompido por outros instrumentos da orquestra que preparam o desdobramento musical por meio da acentuação rítmica e de repetição de um mesmo intervalo melódico que o berimbau geralmente realiza em rodas de capoeira. O berimbau, por fim, entra, dobrado por um contrabaixo, e, então, o canto inicia:

O rei da brincadeira
Ê, José!
O rei da confusão
Ê, João!
Um trabalhava na feira
Ê, José!
Outro na construção
Ê, João!^{vi}

Na primeira estrofe, uma construção dos personagens ganha destaque, ambos são apresentados por um narrador que está em boa medida separado do que narra. O pretérito imperfeito, que aparece no único verbo explícito, contribui na configuração do afastamento temporal e, ao que parece, de certa consciência dos fatos – uma espécie *zoom out* que marcará uma movimentação visual das distâncias narrativas. Essa organização da linguagem não traz o que esse gênero de discurso secundário, pensando com

Bakhtin, estabilizou, uma voz mais próxima ao registro do gênero literário lírico^{vii}, com um *eu*, simplificando, mais mesclado ao que canta. Vê-se, de forma diferente, uma categorização de personagens que, embora se dê em chave épica, ou mais narrativa, promove uma apresentação das *dramatis personae* (Faria, 2003), ao anunciar quais serão as personagens que aparecerão, estabelecendo uma espécie de jogo dramático.

Quanto à construção temática da estrofe, a canção introduz, de início, dois homens, José e João. Nota-se uma divisão dos personagens construída numa estrutura em paralelo: ambos são caracterizados na estrofe e a disposição das informações entre os versos acontece de maneira alternada e regular. Dois a dois, alternam-se os versos entre falar de José e João.

Na primeira quadra de versos, percebe-se uma oposição entre as duas figuras, que, discretamente, estabelece certo antagonismo entre elas. A segunda quadra apresenta não mais traços de personalidade, mas as profissões de cada um, o que pode configurar uma simples introdução de informações ou, seguindo-se a linha de raciocínio da discreta oposição, um reforço à separação entre ambos, colocando cada um em um espaço específico. Luiz Tatit defende que a

caracterização profissional dos dois principais atores que despontam na primeira estrofe desta letra tem a finalidade de apresentar uma situação relativamente estável: “José” era feirante e “João” trabalhador de construção, possivelmente um *pedreiro* (2002, p. 161)

Esses dois lugares distintos do mundo do trabalho, a feira e a construção, parecem ter consequências mais amplas para a construção de sentido do LP de 1968 em que essa canção foi gravada meses depois do Festival (Pires, 2017, p. 56).

Pode-se considerar a construção paralela da estrofe não como uma estrutura dicotômica, de nítidas fronteiras, que reforça o antagonismo entre os personagens, como dito, mas também como uma tentativa de aproximação de José e João, dada a regularidade dos versos – essa ambivalência, de qualquer maneira, constitui a canção. A estrutura da estrofe nessa chave aparece não mais como uma sequência de recortes, ela promove, com efeito, uma relação cheia de tensões entre os personagens, mediada até aqui por uma voz narrativa, ou, como dito, em chave épica.

A segunda e a terceira estrofes, no entanto, parecem, progressivamente, reforçar a divisão dos personagens, uma vez que cada uma trata separadamente deles, criando duas cenas diferentes. A preparação para a narração acontece na estrutura musical por meio de um desenho melódico promovido ao mesmo tempo por diversos instrumentos da orquestra que termina suspenso. Nessa suspensão, antes do ritmo do berimbau voltar a estruturar o tecido musical, a voz estabelece o marco temporal narrativo: “A

semana passada”, que dá encadeamento ao uso do pretérito perfeito durante toda a estrofe. O ritmo é restabelecido no final do verso, confluindo com seu acento em “paSSAda”. E segue, então, o andamento narrativo tendo João no centro:

No fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde
 Saiu apressado
 E não foi prá Ribeira jogar
 Capoeira!
 Não foi prá lá
 Pra Ribeira, foi namorar.

Depois da elevação final da estrofe, com auxílio do coro dos Mutantes, o ritmo é suspenso sem a preparação realizada para a estrofe anterior. A repetição do verbo ir, ao negar a primeira ação e dar uma outra direção ao movimento, em alguma medida contribui na preparação dessa elevação. Nessa suspensão, a voz entra com, também em boa medida, um marco temporal: “O José como sempre”. A relativa estabilidade, apontada por Tatit, de fato é promovida por meio desses marcos temporais. O ritmo do berimbau, como na estrofe anterior, volta a organizar a canção na confluência com o acento final do verso: “O José *como SEMpre*”. O tempo, no entanto, é de uma ação repetitiva, cotidiana, que irá acontecer, como o verso seguinte indica, de maneira paralela à de João:

No fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo
 Um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio.

Além da criação de cenas específicas para cada um, nesse paralelismo temporal, é importante ressaltar que, enquanto José realiza uma ação habitual, João, o rei da confusão, promove uma espécie de transgressão, uma mudança repentina na sua rotina, trocando a luta, “resolveu não brigar”, pelo amor, ou pelo “namorar”, o que se apresenta no momento de elevação e tensionamento da estrofe potencializado, como dito, com auxílio do coro^{viii}. Tal quebra de rotina parece manifestar-se na própria estrutura da canção, haja vista que a primeira estrofe alternava, a cada dois versos, informações sobre, primeiro, José e depois João.

Graças à direção temporal estabelecida e à transgressão de João, as características de ambos se entrecruzam. Nesse movimento convergente, João deixa de lado sua ação cotidiana que o caracterizava: como dito, não vai brigar (atribuição em boa medida negativa), e vai namorar (atribuição positiva),

assemelhando-se ao seu “antagonista”; José, por outro lado, o “rei da brincadeira”, torna-se, gradativamente, colérico, afastando-se, na canção, da sua característica definidora – e positivamente atribuída – de brincalhão, alegre. Essa transformação da “alegria”, brincadeira, em “cólera”, é realizada por meio da mudança na estrutura da canção, com o centro dado pela acentuação do berimbau desaparecendo, ou se transformando, e outra organização, que iremos caracterizar à frente, entrando em jogo.

Foi no parque
Que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu

Novamente o recurso da repetição do “foi” é empregado. Mas o mesmo verbo que antes era pleno, marcando o deslocamento (espacial e temporal) agora é um mecanismo de clivagem, que se coloca como mais um recurso de representar a gravidade dos fatos narrados^{ix}. A partir desse momento da quarta estrofe em que ele vê Juliana, com a ascensão da melodia da voz aos pontos mais agudos da tessitura, a transformação efetiva do estado de José acontece acompanhada, como dito, da estruturação da música depois do ápice desse tensionamento melódico criado. Aqui há também uma transição pela mudança de verbo que coloca em jogo novamente a movimentação visual: de avistou (“viu de longe”, “não viu direito” ou ainda “achou que viu”) para viu (“com certeza”). O próximo verso –Juliana na roda com João – é cantado no vazio musical.

No prolongamento passional da nasal final de “João” em um declínio melódico, alguns instrumentos musicais voltam promovendo um desenho distinto: um contrabaixo estabelece um “chão” para música ao mesmo tempo em que um violino estabelece uma tensão, ou certo suspense, em certa analogia à transformação da “alegria” de José. Essa estrutura musical permanece similar quando é cantado o próximo verso – “Uma rosa e um sorvete na mão”. De dentro do verso seguinte – “Juliana seu sonho, uma ilusão” – os violinos que promoviam e tensionamento passam a restabelecer o centro rítmico, insinuando a batida do berimbau em um campo mais agudo da tessitura.

A mudança no comportamento de José de certa alegria ironicamente idílica para a cólera é também apresentada na estrofe, inicialmente, pela mudança de estruturação sintática dos versos – o sopro contribui para esse clima. Comparando-se as duas estrofes anteriores com a quarta, percebe-se que, nas primeiras, frases completas compunham a estrofe, estabelecendo uma narrativa linear, enquanto, na quarta, começa a haver cortes nas sentenças e repetições o que, junto com mudança da organização musical, contribuirá para construir o estado colérico e o transe, do personagem e da

cena. Na primeira tríade de versos, "Foi que ele viu Juliana na roda com João (com) uma rosa e um sorvete na mão", uma oração inteira é descontinuada pela ausência da preposição que marca essa quebra, como uma imagem que pulsa na frente de José – a melodia que caminha para as regiões graves da tessitura em “Juliana na roda com João” contribui, além da tensão, para essa quebra. Depois há estruturas desgarradas de fato, que se põem lado a lado, como se dançassem juntas. Tal quebra sintática atua como se marcasse um entrave, uma hesitação, que causa ao mesmo tempo uma ruptura e aponta para o desdobramento do estado José. Além disso, a quebra sintática é reforçada pelo fato de, nos três últimos versos, desaparecerem os verbos e isso resultar na construção de imagens justapostas, como *flashes*, fotografias que passam em uma tela.

Foi que ele viu
Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João.

Tatit acredita que aqui exista um fechamento do foco visual:

[o] fechamento do foco visual tem um sentido de concentrar a ordem figurativa nos elementos mínimos que expressem o máximo das paixões narradas em jogo [...] De um ângulo passional, entretanto, o actante precisa de um tempo para se sentir tomado pela emoção a ponto de não poder deixar de reagir [...] O “corpo” que sente torna-se então referência básica para a captação de todos os conteúdos descritos na letra (Tatit, 2002, p. 167-8)

A sequência de *flashes* insere-se na canção de maneira tímida na quarta estrofe, e parece indicar, como dito, certa suspensão na caracterização do personagem e no percurso narrativo proposto, na verdade na transformação da própria ancoragem narrativa. O contraste da quarta estrofe com as duas imediatamente antecedentes estabelece o choque de José, a perda da consciência cotidiana, e coloca certa dimensão de angústia por meio dessas escolhas verbais e musicais. Note-se que, na quinta estrofe, novamente aparecem sentenças sintaticamente completas, mas intercaladas com repetições e *flashes*. Esses elementos intercalados, de maneira gradual, fazem com que uma estrutura de narrativa com tempo definido (verbos no passado, em terceira pessoa) sofra uma espécie de dissolução que se intensifica casando as estruturas justapostas à retirada dos verbos e de outros elementos que demarcam o tempo da narrativa.

O espinho da rosa feriu o Zé
(Feriu o Zé!) (Feriu o Zé!)
E o sorvete gelou seu coração

Nesse momento o centro rítmico que o berimbau estabelecia ao fundo, depois de uma pausa, ganha a frente por meio dos instrumentos da orquestra. Esse centro magnetiza, digamos assim, a voz que começa a usar essa estrutura de maneira mais marcada – mais rítmica do que melódica, em boa medida – para continuar seu canto. Esse canto, agora, é mais próximo ao de uma roda de capoeira com, digamos assim, pergunta e resposta com a voz principal, de Gilberto Gil, fazendo a “pergunta”, e o coro dos Mutantes “respondendo”. E, também, parece uma espécie de movimento de câmera que gira ao redor da roda de capoeira, demarcando a passagem de um tempo presente. Essa estrutura, com variações em cada estrofe, é mantida até:

Juliana no chão
 Ê, José!
 Outro corpo caído
 Ê, José!
 Seu amigo João
 Ê, José!

Depois desse trecho existe, como veremos, toda uma organização das linguagens em jogo, uma modulação efetiva. Agora o ritmo do berimbau e o canto responsivo continuam em direção ao giro, ao transe, que resultará nos assassinatos:

O sorvete e a rosa
 Ô, José!
 A rosa e o sorvete
 Ô, José!
 Foi dançando no peito
 Ô, José!
 Do José brincalhão
 Ô, José!

Na quarta e na quinta estrofes, as relações de oposição se reforçam. Dois elementos possuem, semanticamente, valores distintos: a rosa e o sorvete. Na quarta, a rosa e o sorvete, nas mãos de Juliana, podem ser lidos como dados que remetem ao aparente romance em curso com João. Isso reverbera, em José, como angústia crescente que ascende até a cólera. Essas “articulações passionais”, para usar o termo de Luiz Tatit, organizam o deslocamento narrativo, ou de perspectiva, que iremos acompanhar:

As articulações passionais fornecidas pela letra aparecem então sob a forma de simulacros construídos pelo sujeito José (...) José (S1) acredita que tanto Juliana (S2 e Ov) – que aparece em sua mente como alguém que sabe de suas (deles) intenções e que, portanto, está consciente de seu (dela) papel de objeto de valor – como João (S2) – que, como amigo, não poderia deixar de respeitar seus projetos pessoais – deveriam ser os primeiros a contribuir para manter (...) a sua união com o objeto de valor (...)

Difícilmente compreenderíamos as atitudes posteriores de “José” fora dessa construção de simulacros (Tatit, 2002, p. 163)

Já na quinta estrofe, ambos os elementos estão recortados, ao que parece, pelo olhar de José pontuado por um coro que o coloca em cena – o esquema em boa medida épico anterior, com um narrador que organiza os acontecimentos no passado, é também desarranjado nesse movimento.

A rosa, associada à beleza, aqui machuca, por meio do lugar comum do espinho; o sorvete, por sua vez, não é doce, mas apenas frio na quarta estrofe, gelando o coração de José. Ambas as metáforas põem em xeque, na canção, uma interpretação mais estática dos símbolos, ela opera um processo de transformação dele e de outros diferentes níveis da construção de sentido – a passagem da alegria, da brincadeira, para a cólera, parece central aqui. Tatit foi sagaz ao perceber a radicalidade da construção de linguagem que promove “a supressão da própria vida passional, o que corresponde à liquidação das funções narrativas e dos investimentos discursivos” (2002, pp. 165-166). Embora acredite, em outro nível de sua análise, que o momento máximo desse processo acuse “a intervenção direta no narrador na cena” (2002, p. 170), o que não nos parece propriamente o caso. “A liquidação das funções narrativas e dos investimentos discursivos”, para usar a boa observação crítica, estabelece um outro regime de funcionamento da linguagem em que o narrador deixa, com efeito, de ser narrador. A “intervenção direta”, ou dentro de uma simultaneidade espaço-temporal com os personagens, com o “olha a faca”, coloca esse narrador como um personagem – no máximo como um narrador-personagem se forçarmos a mão e entendermos que essa fala apresenta algum grau de continuidade imediata com a voz narrativa anterior, o que não nos parece o caso. Existe, com efeito, seguindo o próprio Tatit, uma “liquidação das funções narrativas” e a modulação para funções dramáticas e isso se dá por meio de um engenhoso curto-circuito temporal que a canção realiza. Vamos caracterizar essa modulação considerando diferentes faces do problema.

O sentimento avassalador que atravessa o personagem é tão forte que o que vinha sendo narrado de forma distanciada, como dito, passa, depois dessa aproximação progressiva, a ser vivenciado, agora, por um narrador-personagem. Dissolvem-se, com isso, as fronteiras entre o narrado e aquele que narra. Isso se dá em um momento da canção, depois de uma breve pausa, em que a estrutura rítmica da capoeira ganha um tensionamento ainda maior com o ritmo marcando de maneira mais pontual, como dito, a “pergunta” e a “resposta” do canto:

O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete

Ô, José!
 Oi girando na mente
 Ô, José!
 Do José brincalhão
 Ô, José!...

Juliana girando
 Oi girando!
 Oi, na roda gigante
 Oi, girando!
 Oi, na roda gigante
 Oi, girando!
 O amigo João (João)...

O sorvete é morango
 É vermelho!
 Oi, girando e a rosa
 É vermelha!
 Oi girando, girando
 É vermelha!
 Oi, girando, girando.

Do verso posterior ao “e o sorvete gelou seu coração”, com o centro rítmico do berimbau mais marcado organizando as vozes do canto, até a oitava estrofe, apresenta-se uma estrutura organizada por meio de repetições que tem o gerúndio como centro – repetições intensificadas por esse desenho rítmico e pelas vozes nessa estrutura de pergunta e resposta. Nas duas primeiras estrofes acima, não há presença de verbos que não estejam no gerúndio. Esse é o ponto máximo de transmutação do tempo anterior que organizava a canção, em que o tempo presentificado – e, em certa medida, dissolvido – força uma outra organização das vozes em jogo quando se considera a voz narrativa anterior distanciada da matéria narrada por meio do pretérito. O rearranjo do tempo pelo gerúndio é feito não abandonando a noção de tempo em si, mas rompendo com a sua linearidade narrativa. Há tempo, mas sua passagem e o seu movimento subvertem a sequencialidade dos fatos e instauram certa desintegração da organização temporal.

A alternância entre as imagens entrecortadas e o uso da forma nominal aparece como parte constitutiva dessa transformação temporal. Tendo em vista que o tempo foi de certo modo dissolvido, a utilização da imagem do giro coloca a linguagem para trabalhar a própria noção de tempo na canção, deslocando o gerúndio de uma espécie de não-tempo, nesse movimento de dissolução, para um tempo contínuo. A escolha do verbo “girar” e a sua utilização repetida, com as alternâncias sintáticas, são capazes de colocar o espectador dentro da cena, o que prepara para a consistência mais dramática que a linguagem vai assumir. As imagens do parque, então, passam girando para o ouvinte. Essa estratégia de construção poética e musical estabelece,

com efeito, o giro e o transe no ouvinte que, aos poucos, como vimos, é deslocado de certa distância épica inicial para uma quase participação efetiva na cena, movimento que, na organização da linguagem, é o da dissolução do narrador – ou esse processo gera a “liquidação das funções narrativas”, para retomar a formulação de Tatit.

A oitava estrofe, entretanto, além do gerúndio e dos *flashes*, apresenta uma inovação na construção das estrofes: o uso do presente. Essa presentificação se apresenta, agora efetivamente, nessa modulação que a canção estabelece. Pensando no tempo passado das estrofes iniciais, vê-se a demarcação de ações pontuais (resolver, sair, ir, guardar, ver, ferir etc.), enquanto, com o uso do gerúndio, como dito anteriormente, faz-se uso de um aspecto contínuo. Já na oitava estrofe, que continua e intensifica essa modulação, o tempo presente traz uma nova relação que se encontra entre o pontual (uma única vez) e o contínuo (por um período, ou duração, de tempo) – uma relação de estado, de permanência, que o verbo “ser” exprime.

Vê-se com esse curto-circuito temporal que a canção realiza uma modulação radical da linguagem, uma modulação de uma consistência mais, digamos, épica, pensando nos gêneros literários, não nos discursivos, para uma dramática. Há, claro, como se sabe, graus de flexibilidade entre os gêneros literários¹, uma vez que uma voz lírica pode, como é muito comum aliás, apresentar-se de outra maneira, assimilando características épicas ou dramáticas, assim como um narrador pode dissolver as fronteiras entre o eu e o mundo, atribuindo ao texto inicialmente épico características líricas ou dramáticas.

O ponto aqui, no entanto, é a radicalidade da transformação nessa construção de sentido particular em um texto multimodal na tradição cancional, que se estabilizou em um gênero discursivo, que esboçamos brevemente acima. Essa radicalidade foi, com efeito, o que causou surpresa naquele momento da MMPB² e dos festivais. “Domingo no Parque”, como estamos vendo, propõe algo em boa medida novo na tradição musical brasileira para além das conhecidas questões anedóticas como trazer a guitarra elétrica para os festivais. Essa novidade acontece, retomando, por

¹ *Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto* (Rosenfeld, 2008, p. 16).

² A Música Popular Brasileira (MPB) tinha sido rebatizada nesse contexto dos festivais como Moderna Música Popular Brasileira (MMPB).

meio de uma dissolução narrativa, por uma radical transformação temporal de uma distância narrativa que se estabelece por meio de um tempo pretérito que é modulado pelo gerúndio e chega a um presente com o ouvinte e as vozes na cena do assassinato. As modulações são cuidadosamente preparadas em diferentes níveis das linguagens em jogo nesse desenvolvimento que apresentamos. Já na quinta estrofe, não se sabe se ainda há um narrador ou se já se observa, em certo sentido fundido com ele no transe, a manifestação de uma voz lírica ou uma apresentação dramática.

Há também na oitava estrofe a utilização de imagens repetidas em vermelho, que se articulam com a nona estrofe e, novamente, estabelecem uma relação de oposição entre os elementos já mencionados, o sorvete e a rosa. Aqui existe, por meio dessa estratégia cromática, também uma sofisticada preparação do desenvolvimento. Na primeira oposição, ambos eram vistos como, de certa maneira, imagens afetivas, tranquilas, ou dolorosas, que feriam, dentro de certo lugar comum; na segunda oposição, há uma relação em que se expande uma característica em comum dos dois elementos – a cor vermelha – e a associa com um outro elemento, na nona estrofe, o sangue:

Olha a faca! (Olha a faca!)
Olha o sangue na mão
Ê, José!
Juliana no chão
Ê, José!
Outro corpo caído
Ê, José!
Seu amigo João
Ê, José!

Esse desenvolvimento, em outros termos, acontece, também, de maneira cromática por meio dos *flashes* em vermelho que aparecem na oitava e nona estrofes como se fossem imagens do seu estado de cólera que piscam na mente de José. O curto-circuito temporal ganha verossimilhança dentro dessa construção cromática que se resolve no sangue. A apresentação do imperativo, a inserção de vozes externas à do narrador na canção, parece em alguma instância quebrar o transe estabelecido na oitava estrofe e jogar a cena para o presente preparado – e, como estamos argumentando, no plano discursivo para o espetáculo televisivo.

Por fim, a décima estrofe apresenta duas características interessantes: uma nova consistência narrativa e, ainda, uma estrutura semelhante à da primeira estrofe, ou uma espécie de solução circular.

Amanhã não tem feira
Ê, José!

Não tem mais construção
 Ê, João!
 Não tem mais brincadeira
 Ê, José!
 Não tem mais confusão
 Ê, João!

Embora o tempo morfológicamente ainda seja presente, o valor que os verbos na estrofe expressam é de futuro, que se ancora no advérbio “amanhã”, e que marca, ainda, uma nova modulação temporal e de gênero, ou de organização narrativa. Vemos novamente a separação entre o narrador e o que é narrado, não como expressão de acontecimentos pretéritos, mas como um anúncio do que está por vir. Esse anúncio estabelece ainda a modulação na forma de um epílogo. Esse, como um subgênero (literário) dramático, consiste em um capítulo, comentário ou cena breve que, ao final de um texto, promove um desfecho para os personagens mais importantes da trama (Faria, 2003). Esse epílogo, no entanto, é – paradoxalmente – uma espécie de prólogo nessa estrutura circular, já que projeta algo para um tempo futuro. A última e a primeira estrofe apresentam estruturas paralelas de disposição das informações nos versos; são constituídas de oito versos cada; mantém a separação entre José e João; apresentam José e João respectivamente alternados. A circularidade, ou certo tempo cíclico, constituem esse epílogo-prólogo:

O rei da brincadeira
 Ê, José!
 O rei da confusão
 Ê, João!
 Um trabalhava na feira
 Ê, José!
 Outro na construção
 Ê, João!...

Amanhã não tem feira
 Ê, José!
 Não tem mais construção
 Ê, João!
 Não tem mais brincadeira
 Ê, José!
 Não tem mais confusão
 Ê, João!

O que é mais interessante na comparação entre as duas estrofes é que, mesmo que exista repetição na estrutura dos versos, mudam-se as posições das descrições dos personagens – ou a construção circular, por um lado, volta de certo modo ao início, e por outro não é totalmente circular, pois um cuidadoso desenvolvimento musical e poético imprimiu uma

direção totalmente distinta aos personagens. Na primeira estrofe, primeiro apresentam-se as características definidoras de cada um – rei da brincadeira e rei da confusão –, depois suas profissões. Na última, entretanto, faz-se o oposto: fala-se primeiro dos seus locais de trabalho, depois de suas atitudes. Note-se que não é uma correspondência exata, mas uma extensão de categoria da primeira estrofe para a décima. Tal opção por extensão, ao invés de correspondência exata, demarca o que antes era definidor e agora não pode mais ser, uma vez que João está morto ou incapacitado e José, provavelmente, está preso ou em fuga. O que, ao mesmo tempo retorna ao início, com o movimento circular e encerra a narrativa, demarcando a passagem do tempo e a mudança no estado das coisas.

A última estrofe, como dito, promove certa circularidade, mas, paradoxalmente, projeta a cena para um futuro, para “o dia de amanhã”, perspectiva que Caetano Veloso desenvolveu na canção “Eles” em seu LP tropicalista com os músicos, os Mutantes, que gravaram “Domingo no parque” no LP de *Gilberto Gil* (1968). A última estrofe é tocada sem o berimbau, o elemento popular que conferia centro ao arranjo. O “amanhã” é cantado em certo tom de elegia: os versos se arrastam soltos, tristes, pontuados por outros instrumentos, quase lamentando a desgraça; o feminicídio, que acabou de acontecer.

Uma estrutura musical bastante similar à que iniciou a canção, outra marca dessa ambivalência circular, muda o repentinamente “humor” em jogo e estabelece, com auxílio da entoação do cantor, um tom festivo, eufórico. Nas cenas do III Festival da Música Popular é possível ver essa virada final irônica no “humor” da canção acompanhada de uma gesticulação comum nesses eventos, com uma conclamação do público, uma irônica apoteose, feita por meio do músico erguendo os braços com o violão – que não é preparada pela composição. Algo que faz uma alusão irônica à variação estabilizada, ou ao subgênero, que comentamos anteriormente, nomeada como “música de festival” (cf. Mello, 2008).

Considerações finais

Ao analisar “Domingo no Parque” através dos referenciais teórico-metodológicos da semiótica da canção popular desenvolvida por Luiz Tatit e abordagens interdisciplinares e estudos orientados para música, observamos como a canção articula modulações discursivas e semióticas complexas. Essa perspectiva integrada nos permite compreender como a obra de Gilberto Gil não apenas reflete o contexto cultural e midiático da década de 1960 no Brasil, mas também contribui para moldá-lo, revelando a dinâmica de transformação e adaptação dentro do gênero da canção popular.

A relação estrutural entre as transformações de tempo e as modulações de gênero que acompanhamos terminam em uma projeção temporal para o futuro. Esse tempo tornou-se no plano discursivo desse momento, anos finais da década de 1960, quase um lugar-comum da, digamos assim, música de protesto de festival, que apontava para um lugar futuro em que as contradições políticas e sociais do presente seriam, segundo muitas letras, resolvidas³. A irônica apoteose final da canção parece, na justaposição proposta e na transição abrupta de humor, uma aposta em um presente pleno, um agora, como é possível ver em outras canções tropicalistas, aposta intimamente vinculada à

³ Para uma cuidadosa discussão sobre “o dia de amanhã” ver “A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso” (Santos, 2015).

“preocupação entusiasmada pela discussão do novo”, para voltarmos à formulação de Gilberto Gil do início deste texto.

Gilberto Gil e Rogério Duprat trazem para dentro do dispositivo que criaram, “Domingo no parque”, um diálogo profundo com as variações do gênero de discurso secundário, este estabelecido desde as primeiras décadas do século XX. As modulações que observamos não apenas elaboram essa experiência cancional e suas variações recentes, mas também apresentam soluções imagéticas e de composição que dialogam intimamente com o novo meio cultural em ascensão, a televisão.

Notas

ⁱ Entendemos por “modulações” aqui a instabilidade discursiva decorrente das manipulações do código linguístico no corpo da canção e dos ajustes musicais empregados que estabelecem um trânsito visuoespacial que subverte o gênero cancional.

ⁱⁱ Os meios de reprodução do som que começaram a acontecer desde o começo do século XX, a primeira gravação de uma canção é de 1902, e, depois, as rádios, a partir da década de 1920, estabeleceram as balizas materiais para a criação desse gênero de discurso secundário.

ⁱⁱⁱ A caracterização é da gravação do LP *Gilberto Gil* (1968), faremos paralelamente os comentários relacionados à performance no III Festival. Nosso ponto é que a canção incorpora na sua organização essas instabilidades que pretendemos caracterizar.

^{iv} A entrevista foi publicada em *Balanço da Bossa* (Campos, 1974, p. 193).

^v Para facilitar a caracterização, optamos por marcar de forma genérica e imperfeita os instrumentos presentes em orquestras. O ponto que de fato parece importar para a composição é o contraponto em diversos planos entre, generalizando, as formas eruditas e as populares – e os sons incidentais, ou os timbres que não estão imediatamente articulados aos elementos propriamente musicais. Isso ficará mais claro na caracterização.

^{vi} Letra presente em Rennó e Gil (1996).

^{vii} Bakhtin quando propõe pela primeira vez o estudo dos gêneros do discurso, estabelece a sua novidade de abordagem na diferença em relação aos gêneros literários. Ele marca a longa e complexa tradição dos estudos dos gêneros literários para marcar uma estratégia para complexificar esses estudos por meio de, como ele concebeu, enunciados em complexas relações discursivas: *Provavelmente seja esta a explicação para que o problema geral dos gêneros do discurso nunca tenha sido colocado. Estudaram-se, mais do que tudo, os gêneros literários. Mas estes, tanto na Antiguidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais contudo têm em comum a natureza verbal (linguística)* (Bakhtin, 1997, p. 281).

^{viii} O coro, e o canto responsivo, bastante comum nas músicas cantadas coletivamente na capoeira, foi identificada pela primeira vez e caracterizada como um traço de características africana em *African negro music*, de Erich M. Hornbostel (1928). Gilberto Gil e Rogério Duprat, arranjador da música, colocaram, como dito, o berimbau como o centro da organização musical em contraste com a orquestra. Esse atrito entre popular e erudito estava no horizonte desse, pensando com Foucault, dispositivo criado.

^{ix} Clivagem ou construções “(é) que” consiste em uma estratégia sintática em que uma oração é segmentada geralmente por meio do verbo do *ser* e do complementizador *que/quem*, em duas partes distintas, com vistas a demarcar foco, contraste e/ou ênfase na porção destacada, afetando, com isso, o seu status informacional (cf. Pezatti, 2012).

Referências

- Bakhtin, M. M. (1997).** *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Calabre, L. (2002).** *A era do rádio*. Jorge Zahar.
- Campos, A. de. (1974).** *Balanço da bossa e outras bossas*. Perspectiva.
- Faria, E. (Org.). (2003).** *Dicionário escolar latino-português*. Editora Garnier.
- Favaretto, C. F. (2000).** *Tropicália, alegoria, alegria*. Ateliê Editorial.
- Hornbostel, E. M. von. (1928).** *African Negro music*. Oxford University Press.
- Maingueneau, D. (2015).** *Discurso e análise do discurso*. Parábola editorial.
- Mello, Z. H. de. (2008).** *A era dos festivais: Uma parábola*. Editora 34.
- Oliven, R. G. (1980).** *Urbanização e mudança social no Brasil*. Vozes.
- Ortiz, R. (2006).** *A moderna tradição brasileira*. Brasiliense.
- Pezatti, E. G. (2012).** Clivagem e construções similares: Contraste, foco e ênfase. *Linguística*, 28(1), 57–72.
- Pires, C. (2017).** *Frio tropical: Tropicalismo e canção popular*. Alameda.
- Rennó, C., & Gil, G. (1996).** *Gilberto Gil: Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. Companhia das Letras.
- Rosenfeld, A. (2008).** *O teatro épico*. Perspectiva.
- Santos, D. V. dos. (2015).** A formalização da derrota: Sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 61, Artigo 61.
- Tatit, L. (2002).** *Análise semiótica através das letras*. Ateliê Editorial.
- Tatit, L. (2004).** *O século da canção*. Ateliê Editorial.

Notas biográficas



Carlos Pires é professor adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Laboratório da Palavra, vinculado ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7596-8241>

E-mail: carlospires@letras.ufrj.br



Caio Mieiromendonça: desenvolve pesquisa de doutoramento em Língua Portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É mestre em Língua Portuguesa pela mesma instituição, em 2021. Especializou-se em Língua Portuguesa para Estrangeiros pela Universidade Federal Fluminense, em 2022. Formado no Bacharelado em Letras: Português-Latim, pela UFRJ, em 2019. Concentra seus interesses de pesquisa em Fonologia do Português Brasileiro. Em paralelo, desenvolve pesquisas em Ensino de Língua Portuguesa, com ênfase no desenvolvimento de conhecimentos metacognitivos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1264-3914>

E-mail: mieiromendonca@letras.ufrj.br