

# CONCEITOS LEXICAIS DE ‘COMUNIDADE’: UMA VISÃO SEMÂNTICA A PARTIR DE CANÇÕES LATINOAMERICANAS

LEXICAL CONCEPTS OF ‘COMMUNITY’: A SEMANTIC VIEW FROM LATIN AMERICAN SONGS

**Nataly Lemes Valdez**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE, Foz do Iguaçu, PR, Brasil  
Especialista em Letramento e Alfabetização. E-mail: [pedagogia.frenteira@gmail.com](mailto:pedagogia.frenteira@gmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0007-8271-6633>

**Odair José Silva dos Santos**

Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Alagoas, IFAL, Santana do Ipanema, AL, Brasil  
Doutor em Letras. E-mail: [odairzile@hotmail.com](mailto:odairzile@hotmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-4014-7379>

Submissão: 19-02-2024

Aceite: 03-04-2024

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo analisar os conceitos lexicais de ‘comunidade’, verificados a partir das construções de sentidos em metáforas, em canções de língua portuguesa (Índios, da banda Legião Urbana, e *Marvin*, da banda Titãs) e de língua espanhola (*María, María*, de Mercedes Sosa, e *Pies Descalzos, Sueños Blancos*, de Shakira). Para tanto, utilizou-se como suporte teórico para as análises o arcabouço teórico da Linguística Cognitiva e da Sociologia, nas vozes de autores como Bauman (2003), Feltes (2007), Lakoff e Johnson (2002), Martelotta e Palomanes (2008), Mocellim (2011), Santos (2017) e Silva (2010). Como instrumento metodológico, foi realizada uma pesquisa qualitativa com as técnicas de revisão de literatura e análise introspectiva das canções. Por fim, constatou-se que, embora as canções se aproximem em certa medida das definições léxico-semânticas de ‘comunidade’, as abordagens conceituais e metafóricas a que estão submetidas são distintas, pois elas são produzidas a partir de modelos culturais e cognitivos distintos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semântica; Conceitos Lexicais; Comunidade; Canções.

**ABSTRACT:** This work aims to analyze the lexical concepts of ‘community’, verified from the constructions of meanings in metaphors, in Portuguese language songs (Índios, from the band Legião Urbana, and Marvin, from the band Titãs) and in Spanish language (*María, María*, by Mercedes Sosa, and *Pies Descalzos, Sueños Blancos*, by Shakira). To this end,



the theoretical framework of Cognitive Linguistics and Sociology was used as theoretical support for the analyses, in the voices of authors such as Bauman (2003), Feltes (2007), Lakoff and Johnson (2002), Martelotta and Palomanes (2008), Mocellim (2011), Santos (2017) and Silva (2010). As a methodological instrument, qualitative research was carried out using literature review techniques and introspective analysis of the songs. Finally, it was found that, although the songs come close to a certain extent to the lexico-semantic definitions of 'community', the conceptual and metaphorical approaches to which they are subjected are different, as they are produced from different cultural and cognitive models.

**KEYWORDS:** Semantics; Lexical Concepts; Community; Songs.

## Introdução

Segundo o dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, a origem do termo 'comunidade'<sup>1</sup> se liga às raízes latinas das línguas portuguesa e espanhola: *Communitate*. Cujo significado é: companheirismo, comum a, compartilhado por muitos, ou ainda, público (Cunha, 2010, p. 167). No âmbito da sociologia, Bauman (2003) defende que “os significados e sensações que as palavras carregam não são, é claro, independentes”, sendo assim, uma “comunidade pode produzir “uma sensação boa por causa dos significados que a palavra “comunidade” carrega — todos eles prometendo prazeres e, no mais das vezes, as espécies de prazer que gostaríamos de experimentar mas que não alcança mais” (Bauman, 2003, p. 7).

Partindo desse pressuposto, Bauman (2003) compreende que a 'comunidade' produz uma sensação boa nos indivíduos por causa dos significados que são contidos no item lexical, à medida que todos esses significados prometem prazeres que gostaríamos de experimentar, mas que devido à *Modernidade Líquida*<sup>2</sup> é impossível de alcançá-la. Seguindo ainda a exposição argumentativa de Bauman (2003), o termo 'comunidade' carrega em si a carga semântica de coisas boas, porque há nela um muro (metáfora) que afasta dos indivíduos os males das ruas, os males de outros povos, enfim, tudo aquilo que é considerado ruim.

Ainda, para Bauman (2003), comunidade é definida pelo grau de coesão e afetividade coexistentes entre os indivíduos de um grupo, em determinado tempo e espaço da história humana. Coadunando nesse aspecto com Bauman, Mocellim (2011) defende que:

Comunidade é sempre o lugar onde podemos encontrar os semelhantes e com eles compartilhar valores e visões de mundo. Também significa segurança, e é nela que encontramos proteção contra os perigos externos, bem como apoio para os problemas pelos quais passamos (Mocellim, 2011, p. 106).

A conceituação de Comunidade, para os dois sociólogos, possui uma aproximação, contudo, os olhares de ambos são bastante divergentes em relação ao tema 'comunidade'. Em outras palavras, Mocellim (2011) vê a comunidade como o lugar de realização dos indivíduos, o

1 Em Linguística Cognitiva, utilizamos expressões em versalete para referir conceitos ou estruturas de natureza conceitual, aspas simples para mencionar itens lexicais e aspas duplas para mencionar vocábulos (retirados de contextos de uso).

2 Metáfora desenvolvida por Zygmunt Bauman para explicar o tempo presente. Bauman não utiliza em seus escritos o termo pós-modernidade, porque a metáfora do “líquido” possibilita encapsular o conceito de fluidez das relações humanas como o principal aspecto do estado dessas mudanças; um líquido sofre constante mudança e não conserva sua forma por muito tempo, daí a semelhança com o modo de vida na atualidade.

local em que todos poderão encontrar convergência de suas visões afetiva, de mundo e ideológicas. Para Bauman (2003), a ‘comunidade’ mascara em sua definição linguístico-lexicográfica a possibilidade de os indivíduos desfrutarem de forma plena os prazeres possibilitados pela descoberta no outro do “verdadeiro” sentido comunitário.

A exposição realizada sobre a visão sociológica de ‘comunidade’ conduz-nos para reflexão linguístico-cognitiva sobre o item lexical “comunidade”. Para tanto, questiona-se: as metáforas das canções selecionadas para o estudo são capazes de problematizar os aspectos linguísticos, sociais e culturais em relação ao item ‘comunidade’?

Visando à resposta para essa questão, este artigo tem o objetivo de analisar os conceitos lexicais de ‘comunidade’, verificados a partir das construções de sentidos em metáforas, em canções de língua portuguesa (Índios, da banda Legião Urbana, e *Marvin*, da banda Titãs) e de língua espanhola (*María, María*, de Mercedes Sosa, e *Pies Descalzos, Sueños Blancos*, de Shakira). Para tanto, o texto está dividido em três partes: a primeira (*Vozes que encantam: o gênero canção*) apresenta uma contextualização da pesquisa, debatendo o gênero canção; a segunda (*Conceito lexical e campo semântico: aspectos sócio-cognitivos*) promove o debate teórico no campo da linguagem, dando ênfase à Linguística Cognitiva; por fim, a terceira parte (*O conceito de ‘comunidade’ em canções latinoamericanas*) condensa a descrição e análise das informações e dos dados gerados nesta pesquisa.

## Vozes que encantam: o gênero canção

Segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, a palavra canção é derivada do latim *cantĭo*, cuja significação é: música cantada ou composta para ser cantada por alguém que produz sons melódiosos (Cunha, 2010, p. 93), canção se trata de uma composição em verso ou em poema de forma a poder ser cantada.

Nesse sentido, a acepção da palavra canção permite ao leitor inferir que os elementos de melodia e música são estruturas subjacentes à composição de uma canção. Outro detalhe que se pode imprimir à palavra a canção diz respeito ao sinônimo implícito a ela, à medida que a canção é uma forma de expressão de canto e de cantiga, que são destinados a serem cantados, o que pode ser atestado pelos estudos da lírica que, no período da Idade Média, se dava o nome de canção ao poema lírico composto e cantado por trovadores.

A canção está presente na vida das pessoas da infância à velhice. Seja em momentos comemorativos, na academia, em casa, no trabalho, na escola ou universidade, no transporte público ou privado, a canção é inerente ao fazer cotidiano de homens, mulheres, crianças e idosos.

Por estar presente na vida cotidiana, o gênero discursivo canção corresponde a manifestação lítero-musical escrita em verso ou em prosa literária, que é destinada ao canto. Segundo Lopes (2013, p. 29), esse gênero “é um dos mais antigos da humanidade, surgido em meados de 6000 anos antes de Cristo e originou-se devido à observação do homem em relação aos sons da natureza”. Diferentemente da música, que corresponde à combinação (única e exclusiva) de sons que produz melodia através de instrumentos musicais, a canção é uma combinação de dois tipos de linguagens: verbal e musical. Para Lopes (2013):

A canção é considerada um gênero discursivo **híbrido** devido ao seu caráter de agregar propriedades, quanto ao conteúdo temático, à construção composicional e às marcas linguístico-enunciativas, de outros gêneros discursivos da mesma ou de outras esferas sociais (Lopes, 2013, p. 29-30).

Assim, pode-se afirmar que a canção tem como principal meio de execução o canto (voz) que pode ter ou não acompanhamento (instrumento). Para que uma canção seja executada, é necessário que haja a combinação de composição de letra e melodia que, conforme já exposto, são advindas de textos poéticos<sup>3</sup>.

No Brasil, as produções musicais se configuram muitas vezes como “vozes” que representam visões de mundo e posições ideológicas. Desse modo, a Música Popular Brasileira (MPB), a Bossa Nova, o Tropicalismo, a Jovem Guarda e o *Rock* podem ser caracterizadas a partir de importantes produções para revelar os conceitos que perduraram e que são dinamicamente disseminados, inclusive na contemporaneidade.

Historicamente, o Brasil da década de 1970 foi marcado pelo regime político-econômico de governos militares<sup>4</sup>. Nesse período, há o êxodo rural em “prol” do desenvolvimento urbano e das indústrias, além, é claro, da propaganda militar para ocupação da região Amazônica. É também durante os governos militares que ocorre no país censura às artes, perseguições políticas a estudantes, jornalistas, professores, bem como, o assassinato de militantes de esquerda que se opunham ao regime político vigente (Ferrer, 2011).

Todavia, mesmo com toda repressão e censura nesse período, muitos cantores conseguiram se organizar e transmitir suas mensagens de protesto em ritmos musicais distintos, dentre os quais, destacamos o *rock'n'roll* (Soares, 2016). Segundo o autor:

Foi durante a década de 1980 que o *rock* atingiu seu auge no Brasil, deixando de ser meras cópias de modelos estrangeiros para adquirir identidade própria. Esse destaque se deve a agentes sociais como jornalistas, músicos e produtores, normalmente jovens, que tinham como parte de sua formação cultural calcada na cultura pop internacional, que inclui o *rock*, cinema norte americano, revistas inglesas e quadrinhos. Acreditamos que o *rock* brasileiro da década de 1980, é ao seu modo, herdeiro da tradição da música de protesto no país (Soares, 2016, p. 9).

Em meio ao cenário de repressão vivenciado no país, foi por meio do *Rock* que a voz rebelde da juventude urbana se fez ouvir e se fez estar presente nas rádios e nos toca-discos da burguesia. Logo, a juventude brasileira do final dos anos de 1970 preferiu o protesto ao ajuste comportamental do status quo da época.

É diante do cenário de explosão de rebeldias urbanas, que em Brasília (capital do país), planalto central, surge o *punk rock* da banda *Aborto Elétrico*<sup>5</sup>. Essa banda é considerada por críticos musicais como a gênese da Legião Urbana. Ela teve como membros: *Renato Russo, Fê*

3 Como exemplo dessa questão, citamos a canção *Monte Castelo* da Legião Urbana e o poema *Amor é Fogo que Arde Sem se Ver* de Luís Vaz de Camões.

4 Segundo o presidente da Comissão de Anistia, Paulo Abrão, o regime militar brasileiro é denominado de Ditadura Civil-Militar, porque parte da sociedade civil apoiou a tomada de poder pelos militares em 31 de março de 1964 contra a ameaça comunista que se espalhava na América Hispânica (Ferrer, 2011).

5 Primeira banda do vocalista, compositor e letrista da Legião Urbana. O nome *Aborto Elétrico* faz alusão direta às torturas realizadas em mulheres grávidas (opositoras do regime militar) e que devido às torturas sofridas tinham seus fetos abortados.

*Lemos e Flávio Lemos*. Vale destacar ainda que, é na banda *Aborto Elétrico* que Renato Russo<sup>6</sup> escreve canções que, posteriormente, compuseram o primeiro álbum da *Legião Urbana*:

No final da década de 1970, o Aborto Elétrico tinha Renato, então Manfredini Júnior, posteriormente Russo, como principal integrante (vocalista, compositor e letrista) e o único que também fazia parte da Legião Urbana. A banda ficou conhecida por suas músicas agressivas e com inspiração *punk* ainda mais evidente que na Legião Urbana. Nesse mesmo período seria escrita a primeira composição de Renato Russo que se tornou uma máxima para o jovem daquela época: “a primeira letra escrita por Renato seria transformada em hino dessa geração, dita “Coca-Cola” (Dapieve, 2000, p. 49). A canção “Geração Coca-Cola” entraria no primeiro disco da Legião Urbana, em 1985 (Prudêncio, 2015, p. 51).

É em consequência de desentendimentos internos na banda *Aborto Elétrico* que Renato Russo (vocal e baixo) reúne-se com outros músicos (Eduardo Paraná [percussão], Renato Rocha [contrabaixo], Marcelo Bonfá [bateria] e Dado Villa-Lobos [guitarra]) do cenário *underground* de Brasília. A partir de um novo arranjo de músicos e repertório musical, a trajetória artística da recém-formada *Legião Urbana* seria radicalmente transformada graças à indicação de uma fita de canções por *Herbert Vianna* e *Bi Ribeiro* dos *Paralamas do Sucesso* à gravadora EMI-Odeon. Em outras palavras, após a fita chegar às mãos dos executivos da EMI-Odeon, a *Legião Urbana* foi contratada para gravar seu primeiro álbum chamado: *Legião Urbana 1985*.

Após o sucesso do primeiro álbum, Renato Rocha deixa a banda para se dedicar a outras bandas. Então, com a saída do músico a *Legião Urbana* passa ser integrada por: Renato Russo (vocal), Marcelo Bonfá (bateria) e Dado Villa-Lobos (guitarra). No período de 1985 a 1996, a banda lança dezesseis álbuns de grande sucesso de público e vendagem de discos, dentre os quais, lançamos destaque para o segundo álbum chamado: *Dois*.

É do álbum *Dois* a canção Índios. Sobre essa canção, destacamos que seu contexto composicional surge como crítica ao regime militar que, em nome do patriotismo, da família e do progresso, assassinou milhares de indígenas, adversários políticos e pessoas contrários ao regime militar (Soares, 2016).

Assim como a Legião Urbana, a banda *Titãs* é considerada como uma das mais bem-sucedidas da história do *rock* nacional. A formação artística da banda tem suas origens na cidade de São Paulo, na década de 1970, em um colégio de educação básica *Equipe*<sup>7</sup>, que um dos poucos pontos de resistência cultural ao regime militar.

No palco do *Equipe* apresentavam-se artistas de peso da música popular brasileira, como: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sobre essa questão, Soares (2016, p. 103) nos diz que:

Naquela época o Colégio Equipe, uma escola de classe média em São Paulo, valorizava eventos artísticos como parte integrante formação dos estudantes e promovia apresentações musicais de nomes importantes como Novos Baianos, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Seus alunos, em contato com esse ambiente musical, logo montaram suas próprias bandas como Aguilar e Banda Performática (Paulo Miklos e Arnaldo Antunes), Trio Mamão (Branco Mello, Marcelo Fromer e Toni Belloto) e Camarões (Nando Reis).

<sup>6</sup> Nome artístico de Renato Manfredini Júnior.

<sup>7</sup> Nome do colégio.

O ambiente educativo promovido pela escola para o fomento das artes despertou em alguns de seus jovens alunos o interesse artístico-musical. Além disso, o estímulo às expressões artísticas possibilitou que esses criassem seus próprios espaços de atuação e de protesto contra o regime político vigente no país naquela época. Não obstante é a partir do evento *A Idade da Pedra Jovem*, realizado pela turma de 1981 (Soares, 2016), que marca a estreia de *Sérgio Britto*, *Arnaldo Antunes*, *Paulo Miklos*, *Marcelo Fromer*, *Nando Reis*, *Ciro Pessoa* e *Tony Bellotto* num mesmo palco. Juntos, eles formavam o grupo *Titãs do Iê-Iê*.

O que inicialmente era visto como entretenimento passou a ser encarado mais seriamente. A estreia oficial dos *Titãs do Iê-Iê* aconteceria no dia 15 de outubro de 1982, no Sesc Pompéia. A essa altura, Branco Mello já havia se integrado ao grupo e André Jung, assumido a bateria, instrumento que Nando Reis tocara na *Idade da Pedra Jovem* por pura falta de opção.

Outro importante fator a destacar em relação à banda, e que está diretamente relacionado à posterior fama, diz respeito aos shows realizados durante dois anos no circuito *underground* da cidade de São Paulo. Nesses shows eram tocados cover de artistas consagrados e, também, composições próprias da banda como: *Sonífera Ilha*, *Bichos Escrotos* e *Menina Moderna*<sup>8</sup>. Todavia, com a saída de André Jung e *Ciro Pessoa* da banda *Titãs do Iê-Iê*, os demais membros resolvem alterar o nome da banda que passa a ser chamada de *O Titãs*. Logo após a essa decisão de alterar o nome artístico da banda, os músicos assinam contrato com a gravadora *WEA* e gravam seu primeiro álbum em agosto de 1984.

Em contrapartida, na América Latina de língua espanhola, encontramos intérpretes que também se assemelham pela abordagem temática e representar, a partir de seu olhar sociocultural, diferentes conceitos de ‘comunidade’. Seleccionamos aqui as cantoras Mercedes Sosa e Shakira.

Nascida em 9 de julho de 1935, na cidade argentina de San Miguel del Tucumán, Mercedes Sosa, também conhecida pelo apelido *La Negra*<sup>9</sup>, foi uma das vozes mais conhecidas da música folclórica argentina. Giménez (2016), nos diz que a carreira artística de Mercedes Sosa se inicia como:

Cantora regional de folclore em San Miguel del Tucumán, noroeste da Argentina, no início da década de 1950, quando o circuito comercial da música folclórica nacional estava dinamizado a partir do impulso que o governo peronista implicou na ampliação de espaços de atuação para os artistas do gênero. Aos 15 anos de idade, venceu o concurso ‘*Oy canto yo*’, da LV12 Rádio Independência de Tucumán, interpretando ‘*Triste estoy*’, música do repertório de Margarita Palácios, cantora já consagrada no cenário nacional (GIMÉNEZ, 2016, p. 100).

A partir desse concurso, a cantora argentina assina contrato por dois meses com uma gravadora de Buenos Aires. Seu primeiro álbum, *Canciones con Fundamento*, foi gravado em 1965, e é a partir desse disco que Mercedes ganha notoriedade no cenário musical argentino, pois, as canções desse disco evidenciam a vida campesina, mas também são repletas de críticas sociais à desigualdade vivenciada pelos argentinos.

Entre 1967-1970, Mercedes faz parcerias musicais com Ariel Ramirez e Felix Luna, cujo repertório dos discos *Cantata Sudamericana* e *Mujeres Argentinas* consagra-a internacionalmente nos Estados Unidos e Europa como uma das mais expressivas cantoras latino-americana. Por sua

8 Informação extraída do site Vagalume. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/titas/biografia/>

9 Seu apelido se deve aos longos cabelos lisos e negros.

visibilidade artística, Mercedes foi a voz e o símbolo da resistência política durante às ditaduras que sucederam na América-Latina entre as décadas de 1960 e 1970. Devido ao grande teor de questionamento sócio-político contido em suas canções, atuou publicamente na denúncia contra as violências cometidas pelo Estado nos governos de exceção. Em 1979, na cidade argentina de La Plata, durante uma apresentação, foi presa juntamente com um público de aproximadamente 200 estudantes.

É no período de governos militares na Argentina, que Mercedes amargura as dores do exílio político. Contudo, é nesse mesmo período que a artista fez excursões por diversos países da América, dentre eles, o Brasil.

Pelas razões já mencionadas, Giménez (2016) afirma que:

O entrelaçamento entre música e política, advindo das dinâmicas da utopia de transformação social dinamizada nas artes neste mesmo contexto, também implicou em tensões e reformulações dentro dos campos da música popular brasileira e da música folclórica argentina. O posicionamento engajado e de defesa de uma nova função social para a música popular passou a ganhar espaço em determinados círculos artísticos e integrou novas possibilidades entre as configurações abertas a partir dos debates e polarizações que envolveram os campos musicais (Giménez, 2016, p. 114).

A dinâmica impressa em letras, canções e performances musicais que mesclam temas de paz e igualdade social faz da *Nueva Canción*, movimento musical latino-americano da década de 60, com raízes africanas, cubanas, andinas e espanholas (Giménez, 2016), um importante instrumento político e formativo para as gerações de jovens que estão imersas nos centros urbanos e também nos campos. A ideologia de rechaço ao imperialismo norte-americano, consumismo e desigualdade social, modificou a forma de se produzir músicas e também de cantá-las.

No Brasil, são representantes da *Nueva Canción*, artistas como: Elis Regina, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, entre outros. Nesse cenário Mercedes fez parcerias musicais, entre eles destacamos a realizada com Milton Nascimento. É desse artista a canção *Maria, Maria* e que foi interpretada em língua espanhola por Mercedes Sosa no álbum *Amigos Míos*, cujo título em língua portuguesa é homônimo em língua espanhola.

Filha de pai libanês e mãe colombiana, Shakira (Isabel Mebarak Ripoll) nasceu em 02 de fevereiro de 1977, na cidade de Barranquilla, Colômbia. O talento artístico da cantora foi percebido desde muito cedo por seus pais, sendo que aos quatro já fazia aulas de dança árabe.

A incursão em festivais regionais de música, desde a infância, possibilitou à Shakira ter seu talento artístico reconhecido em território colombiano. Como resultado do apoio de sua família e também de seu talento e dedicação, aos treze anos, grava, pela Sony Music, seu primeiro álbum *Magia*. As canções desse disco são composições feitas por ela dos oito aos dez anos.

Em 1993, Shakira participa de dois importantes festivais de música, sendo um na Espanha (*Oti*) e outro no Chile (*Viña del Mar*). Do primeiro festival é desclassificada por não ter a idade mínima exigida. Entretanto, mesmo com a desclassificação, Shakira não se deixa abalar e grava, também pela Sony Music, seu segundo álbum *Peligro*. Ainda de acordo com informações do blog *Biografías y Vidas*, é a partir do festival de Viña del Mar, no Chile, que Shakira ganha notoriedade no cenário musical latino-americano:

La gran oportunidad le llegó cuando fue invitada a participar en el Festival de la Canción de Viña del Mar de 1993. Fue entonces cuando, con sólo dieciséis años, que su interpretación de la balada *Eres* le abrió las puertas del mercado latinoamericano<sup>10</sup>.

Durante o período pós-festival de Viña del Mar, Shakira aproveita para terminar seus estudos ginasiais. Outro importante fator a destacarmos, diz respeito à produção de seu terceiro álbum *Pies Descalzos*. É com o lançamento de *Pies Descalzos* em 1995 que a carreira artístico-musical de Shakira ganha notoriedade internacional. Sendo o disco de maior vendagem no início de sua carreira artística, com mais de quatro milhões de cópias.

El disco, que incluía además del tema que le da título otros hits como *Estoy aquí*, *Sueños blancos* y *¿Dónde estás corazón?*, fue un éxito en toda América Latina, con más de cuatro millones de ejemplares vendidos; sus canciones se erigieron en éxitos extraordinarios y le hicieron ganar millones de admiradores<sup>11</sup>.

É do álbum *Pies Descalzos*, a canção analisada neste trabalho, canção cujo título é o mesmo do disco: *Pies Descalzos, Sueños Blancos*. Essa canção é do gênero *pop-rock*, os enunciados da canção tecem críticas ao modelo de organização da vida humana pelo consumismo.

## Conceito lexical e campo semântico: aspectos sócio-cognitivos

A abordagem cognitivista da língua surge a partir da contraposição das ideias linguísticas difundidas pelo gerativismo de Noam Chomsky. As pesquisas gerativistas aprofundaram de tal modo os estudos em sintaxe que já não era mais possível explicar as questões semânticas da língua somente pela sintaxe (Feltes, 2007). Sobre essa questão, Pelosi (2014) destaca que:

Nesse respeito, basta lembrarmos das dificuldades enfrentadas pela teoria gerativa padrão lançada em meados dos anos 50, por Chomsky. A ênfase na sintaxe como componente central da sua gramática gerativo-transformacional trouxe sérias limitações à proposta gerativista, visto que a evidência reunida a partir de experimentos psicolinguísticos consistentemente indicou que, na compreensão e no processamento de sentenças, as pessoas antes de se limitarem estritamente a aspectos sintáticos, como propunha Chomsky, faziam uso de fatores de ordem semântica, intencionais (crenças, propósitos comunicativos, pressupostos) e pragmático-discursivos (Pelosi, 2014, p. 11).

Após romper com a linha teórica gerativista, Paul Postal, George Lakoff, Háj Ross e James McCawley iniciaram as primeiras pesquisas em Linguística Cognitiva, especialmente no que tange à Semântica. De acordo com Feltes (2007), com a evolução dos estudos nessa área, tais teóricos começaram a postular que, falantes em um contexto real de comunicação buscam por meio de sua experiência cultural, social e de abstração da realidade (re)conceituar e (re)significar a utilização de determinados itens lexicais. Nesse sentido, pode-se afirmar que:

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas (Lakoff; Johnson, 2002, p. 45-46).

10 Dados disponíveis em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shakira.htm>

11 Dados disponíveis em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shakira.htm>

Pela afirmação dos autores, podemos compreender que a Linguística Cognitiva é um modelo adequado para o entendimento das complexas relações de categorização e construção de sentidos. Pode-se, inclusive, afirmar que a realidade linguística é produto de um processo semântico e cognitivo, decorrente da experiência corpórea com o mundo. Com base nisso, Pelosi (2014) pondera três fatores que se consolidam com base nos estudos de Linguística Cognitiva:

1. os modelos conexionistas estão muito mais próximos dos sistemas biológicos, o que possibilita um grau de integração entre a Inteligência Artificial (IA) e a neurociência, até pouco tempo impensável;
2. provê modelos mais adequados da explicação (ou reconstrução) de processos cognitivos do que a IA de base simbólica ou a neurociência cognitivista;
3. por serem bem gerais, os modelos conexionistas podem ser aplicados com pequenas modificações, em vários domínios, tais como a visão e o reconhecimento da fala (Pelosi, 2014, p. 14).

Além disso, não se pode desconsiderar que a linguagem está em plena interação com outros sistemas cognitivos, tais como: percepção, memória, atenção e raciocínio. Esses elementos são combinados e integram o fenômeno humano mais abrangente: a cognição, sendo a significação – semântica – o mecanismo mais especializado de categorização da experiência humana no mundo. Sobre esses aspectos, Pelosi (2014) explica:

Quanto à relação entre linguagem e pensamento, a LC afirma que a linguagem, longe de ser uma faculdade inata e autônoma em relação aos demais sistemas cognitivos, conforme o posicionamento objetivista, é uma das manifestações cognitivas no homem e como tal se baseia na experiência do indivíduo com o mundo, não tendo existência autônoma, mas estando vinculada a outras capacidades cognitivas voltadas para diversos propósitos. Assim, não se pode estabelecer uma dicotomia entre sintaxe /semântica / sistemas perceptuais/ sistemas conceptuais (Pelosi, 2014, p. 23).

Na obra *Metáforas da Vida Cotidiana* (2002), Lakoff e Johnson defendem que a metáfora é mais que uma figura de linguagem, pois se caracteriza como um elemento linguístico onisciente no cotidiano das pessoas. Nesse sentido, a metáfora não está somente restrita a textos poéticos ou narrativos, pelo contrário, metáforas encapsulam em si um número sem fim de conceitos e significados, sem os quais não poderíamos explicar nossa experiência social, cultural e linguística no mundo. Para exemplificar, destacamos no quadro abaixo algumas situações cotidianas em que não nos damos conta, mas que há o emprego de metáfora na explicação de atitudes e conceitos inerentes aos sujeitos.

Quadro 01: Metáforas da Vida Cotidiana

Exemplo	Metáfora	Conceito
Liberação do porte de armas	Discussão é guerra	Seus argumentos são indefensáveis
Uso de novas tecnologias	Tempo é dinheiro	Esta coisa (engenhosa) vai te poupar horas
Produção textual	Comunicação é envio de ideias	É difícil pôr minhas ideias em palavras

Fonte: Lakoff e Johnson, 2002 (adaptado).

Nessa perspectiva, nos estudos de Linguística Cognitiva, metáforas se interligam à polissemia conceitual, à medida que ela resulta de processos metafóricos, ou seja, está relacionada com as múltiplas conexões que os indivíduos estabelecem com diferentes conceitos lexicais, por meio de simulações (modelos cognitivos). Ainda nesse viés, Santos (2017) afirma que:

- d. A polissemia é conceitual por natureza: compreendemos que os itens lexicais se caracterizam como uma classe aberta em relação a um número infinito de sentidos e traços sensoriais possíveis que podem assumir. Estabelece-se uma relação conceitual, já que a construção de sentidos se dá guiada por Modelos Cognitivos e pelo contexto de uso.
- e. Palavras são selecionadas com tendências de seleção: os itens lexicais apresentam uma tendência de serem utilizados em situações específicas, à medida que o contexto de uso linguístico, aliado a Modelos Cognitivos, é que direciona essa tendência.
- f. Categorias gramaticais têm base semântica: a língua, enquanto sistema, é vista como um continuum, pois os diferentes níveis gramaticais se inter-relacionam para construir sentido e, assim, a polissemia também assume características gramaticais (Santos, 2017, p. 85).

Por sua vez, os conceitos lexicais são elementos pertencentes à gramática mental, já que são os conhecimentos linguísticos e simbólicos acionados na comunicação que possibilitam ao falante “acessar” diferentes saberes individuais e coletivos e quando combinados potencializam o sentido de um item lexical. Para Santos (2017, p. 83), “na realização do processo interpretativo são postos em evidência vários fatores, já que, em uma fase inicial, Conceitos Lexicais sofrem uma integração, validados conforme Modelos Cognitivos”.

Dessa forma, conceitos lexicais são elementos pertencentes à gramática mental, à medida que são os conhecimentos linguísticos e simbólicos acionados na comunicação que possibilitam ao falante “acessar” diferentes saberes individuais e coletivos e quando combinados potencializam o sentido do item lexical.

Já o Modelo Cultural pode ser entendido como todas as manifestações históricas acumuladas que são transmitidas aos sujeitos de uma sociedade específica. Entendido dessa maneira, Silva (2011, p. 41) afirma que “a base experiencial do significado é entendida do ponto de vista universalista. Mas o significado tem origens especificamente culturais e históricas”. Nesse âmbito, Feltes (2007) explica que todo modelo cognitivo tem suas bases definidas a partir de modelos culturais:

Modelos cognitivos devem, de acordo com nosso ponto de vista, ser entendidos, em alguns contextos, como **modelos culturais**, à medida que o sistema conceptual humano e várias categorias por ele geradas são, ao mesmo tempo, cognitivas e culturais. A cognição humana está inextricavelmente ligada à experiência humana corpórea, social, cultural e histórica (Feltes, 2007, p. 90)

Em resumo, o modelo cultural constitui o arcabouço empírico, particular e específico no emprego da significação. Em outras palavras, por não ser um modelo universal, mas nascido no seio de uma cultura, os processos envolvidos na construção dos sentidos são essencialmente mediados pelos aspectos linguísticos, éticos, estéticos, religiosos, artísticos, folclóricos de uma dada sociedade.

Como se pode perceber, as relações cognitivas que constituem os processos de significação estão diretamente relacionados com o modelo cultural. Dessa maneira, não se pode inferir apenas aos conceitos lexicais a “responsabilidade” pela construção de sentidos dos vocábulos, pois conforme explanado todos os indivíduos possuem experiências culturais distintas, mesmo pertencendo a uma mesma cultura, isso significa que, necessariamente há um processo de indeterminância na significação das palavras.

Do ponto de vista e definições da semântica cognitiva seus conceitos gerais, conceito lexical e modelos culturais. A organização se justifica por entender que desta maneira será mais didática a compreensão dos processos que envolve a apropriação dos significados na mente dos falantes. Nesse sentido, há também os modelos cognitivos, também chamados de modelos cognitivos idealizados (MCI), que, em contexto de construção de sentidos,

São usados para a compreensão do mundo e para a criação de teorias sobre o mundo. Assim, os modelos cognitivos nos permitem fazer sentido de uma variedade de fenômenos semânticos. O desenrolar do discurso exige que sejam efetuadas construções cognitivas que incluem conjuntos de conhecimentos organizados e estruturados, de acordo com os domínios estáveis e locais. Os MCI são domínios estáveis, que ao lado dos enquadres comunicativos e esquemas genéricos, estruturam o conhecimento socialmente produzido e localmente disponível (Rodrigues-Leite, 2014, p. 76).

Visto como um tipo de modelo cognitivo, é imprescindível acrescentarmos como suporte teórico à questão da Linguística Cognitiva os *frames*, pois, quando o falante (res)significa um lexema esse acessa não apenas a perspectiva lexical, mas também cultural da linguagem. Com efeito, pode-se compreender que ao selecionar determinados elementos da língua para conceituar um lexema ou vocábulo, falantes projetam, racionalmente, suas experiências corporais, interacionais, linguísticas e culturais em “objetos” de natureza abstrata. Acrescentando-se ainda, Fillmore (2009) define *frame*:

Com o termo ‘frame’, tenho em mente qualquer sistema de conceitos relacionados de tal modo que, para entender qualquer um deles, é preciso entender toda a estrutura na qual se enquadram; quando um dos elementos dessa estrutura é introduzido em um texto, ou em uma conversa, todos os outros elementos serão disponibilizados automaticamente (Fillmore, 2009, p. 25).

Pela definição dos referidos autores, pode-se compreender que a semântica de *frames* é um modelo que leva em consideração não apenas o significado enciclopédico, mas também, a representação do significado que a palavra carrega consigo para o falante. O significado é organizado a partir de esquematizações de *frames*. Desse modo, pode-se inferir ainda que *frames* são estruturas conceptuais que emergem da experiência diária dos sujeitos. Trata-se, portanto, da representação de situações, objetos ou de eventos que são internalizados por cada indivíduo. Configurando, desta forma, que a compreensão do sentido de um item lexical é determinada pelo sentido que está relacionado ao *frame*.

Nesse sentido, toda interpretação “pode se adequar à compreensão que uma pessoa tem do mundo de forma perfeita ou imperfeita”, ou ainda, “quanto menos perfeita é a adequação entre as condições prévias do MCI e nosso conhecimento, menos apropriada para nós é a aplicação de um conceito” (Rodrigues-Leite, 2014, p. 76).

## O conceito de ‘comunidade’ em canções latinoamericanas

O termo ‘comunidade’ pertence à classe gramatical dos substantivos; é um substantivo feminino cuja acepção lexicográfica, nos dicionários de língua portuguesa e espanhola, indica a existência de um grupo de pessoas que ocupam um território geograficamente definido, cujos laços afetivos são de herança cultural, linguística e histórica.

Partindo desse pressuposto, Bauman (2003) nos diz que a palavra comunidade pode ser compreendida pelos sujeitos como a unidade de uma sociedade, isto é, ela pode variar quanto ao tamanho e organização. Assim, comunidade pode ser traduzida pela perspectiva da delimitação de suas zonas de “existência” (territórios). Nesse viés, ao ser delimitada para existência de um pequeno grupo, cria-se a imagem (para o cidadão) de que as instituições sociais da ‘comunidade’ são suficientemente desenvolvidas ao ponto de satisfazer as necessidades da população. Todavia, caso a ‘comunidade’ não produza a sensação de confiança e de todos sentimentos bons que a palavra carrega, sua força autodestrutiva promoverá em seus cidadãos a sensação de estarem alheios à sua COMUNIDADE. Como se pode observar na seguinte passagem:

Como “comunidade” significa entendimento compartilhado do tipo “natural” e “tácito”, ela não pode sobreviver ao momento em que o entendimento se torna autoconsciente, estridente e vociferante. [...] A comunidade só pode estar dormente — ou morta. Quando começa a versar sobre seu valor singular, a derramar-se lírica sobre sua beleza original e a afixar nos muros próximos loquazes manifestos conclamando seus membros a apreciarem suas virtudes e os outros a admirá-los ou calar-se — podemos estar certos de que a comunidade não existe mais (ou ainda, se for o caso). A comunidade “falada” (mais exatamente: a comunidade que fala de si mesma) é uma contradição em termos (Bauman, 2003, p. 17).

Assim, o termo ‘comunidade’ devido aos efeitos de sentidos que são produzidos pela palavra, denominam formas de associação muito íntimas entre seus sujeitos, esses por sua vez, são altamente integrados uns aos outros por laços de coesão e irmandade. Para Bauman (2003), a ‘comunidade’ pode também produzir para os sujeitos que não são pertencentes ao grupo em questão, formas de insegurança, exclusão e marginalização, portanto, nessa perspectiva o item lexical ‘comunidade’ pode significar a ruína daqueles que questionam esse lado obscuro das sensações que a palavra produz.

Pensando nos efeitos de sentido que o item lexical ‘comunidade’ possui, e em virtude de sua definição etimológica, o quadro a seguir traz algumas definições dicionarizadas sobre o item lexical ‘comunidade’:

Quadro 02: Definição Lexicográfica de ‘comunidade’

Dicionário	Significado
Aurélio	Sf. <b>1.</b> Qualidade daquilo que é comum; <b>5.</b> Identidade; <b>8.</b> Lugar onde vivem indivíduos agremiados.
Aulete	Sf. <b>1.</b> Qualidade ou condição do que é comum; <b>3.</b> Conjunto das pessoas que partilham determinado contexto geográfico ou um grupo maior, o mesmo <i>habitat</i> , religião, cultura, tradições, interesses etc.

Léxico	Sf. 1. Conjunto de indivíduos que vivem juntos numa determinada região, partilhando o mesmo governo assim como a própria cultura e história; do mesmo significado de sociedade: nós vivemos em comunidade; 5. Característica do que é comum; 7. Pátria, nação ou Estado; (Etm. do latim: <i>communitāte</i> ).
DRAE	f. 1. Cualidad de común (que pertenece o se extiende a varios); 2. Conjunto de las personas de un pueblo, región o nación; 4. Conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes. <i>Comunidad católica, comunidad lingüística</i> ; 6. Junta o congregación de personas que viven unidas bajo ciertas constituciones y reglas, como los conventos, colegios, etc.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Pelas definições mostradas no quadro para o item lexical ‘comunidade’, os conceitos dicionarizados trazem à memória afetiva do falante a ideia de um lugar compartilhado e experienciado por muitos. Em suma, linguisticamente falando pode-se afirmar que as palavras capsulam não apenas definições linguísticas, mas, elas interligam em si um número sem fim de outras definições, sensações e subjetividades.

Por essa razão, pelas definições lexicográficas das línguas portuguesa e espanhola, a significação do item lexical ‘comunidade’ remete à ligação do homem ao fazer compartilhado com os demais homens. Tais sentidos estão correlacionados a questões afetivas e de pertencimento dos indivíduos em torno de mesmos ideais e valores (pátria, língua, ou ainda, em torno de um grupo ou grupos).

A canção *Índios*<sup>12</sup> é uma composição de 1986 do músico e compositor Renato Russo. A letra retrata de modo irônico uma “comunidade” (não tribal) unida por valores de consumo. Em outras palavras, a ironia expressa na canção, nos faz crer inicialmente que a comunidade/ sociedade descrita pela voz poética é incapaz de olhar para seus semelhantes de modo pleno e justo.

Diante desse pressuposto inicial, afirma-se que devido ao emprego dos vocábulos “ouro”, “amizade”, “espelhos” e “tribo”, o leitor aciona *frames* que atestam a inexistência do conceito lexical de ‘comunidade’. Pelos versos iniciais da primeira estrofe da canção “quem me dera ao menos uma vez/ ter de volta todo ouro que entreguei a quem”, pode-se comprovar por meio do *eu lírico* o arrependimento inerente aos indivíduos da COMUNIDADE em questão por terem entregue o “ouro” a indivíduos alheios àquela comunidade.

Nesse contexto, confirma-se que o vocábulo “ouro” se trata, na verdade, de uma metáfora para o conceito lexical de COMUNIDADE, ao passo que nele conseguimos encapsular, conforme afirmam Lakoff e Johnson (2002), o conceito sociológico e lexicográfico de COMUNIDADE. Conforme afirma Bauman (2003, p. 7), “a palavra comunidade carrega em si de coisas boas”, e tais coisas só podem ser atingidas se há vínculo linguístico, afetivo e de ideais entre indivíduos de uma mesma localidade, portanto, tem-se aí um primeiro indício de conceito lexical de COMUNIDADE.

Ainda, o vocábulo “amizade” se trata de outra metáfora, uma vez que nele é possível explicar de modo sucinto o conceito que lhe é atribuído: vínculo de confiança e companheirismo entre sujeitos que não possuem laços sanguíneos (Dicionário on-line Caldas Aulete). No contexto da canção, a **metáfora da amizade** denota para o leitor, que o vínculo entre os indivíduos da

12 Letra e áudio estão disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/legiao-urbana/92/>

comunidade fora quebrado. Ainda, é possível dizer que a ruptura se deve à ausência de coesão entre indivíduos que estão imersos ao universo de acúmulo e aqueles que têm a vida compartilhada.

Pela cadência dos versos e estrofes da canção, percebemos que a premissa inicial de conceito lexical de ‘comunidade’ a partir da **metáfora da amizade** é, na verdade, uma ilusão, pois a comunidade que é descrita pela voz poética tem seus valores, crenças e coesão social usurpados por aqueles que foram acolhidos pela COMUNIDADE. A usurpação a que nos referimos ocorre pela conquista e submissão da tribo em nome de um falso progresso, de um futuro que não pertence àquela comunidade.

Os vocábulos “espelho” e “tribo” novamente se interligam à perspectiva metafórica de INEXISTÊNCIA DE COMUNIDADE. Ainda nessa perspectiva, “espelho” pode ser compreendido também como **metáfora**, ao passo que nela é possível encapsular o aspecto de visão da totalidade, totalidade que não pode ser percebida pelos sujeitos que a vivenciam, mas que é desvelada a partir da projeção que os espelhos fazem da comunidade, do modelo industrial e do consumo. Por essa razão, ao iniciarmos a análise da canção, afirmamos que a letra retrata de modo irônico a impossibilidade de existência de conceito lexical de COMUNIDADE.

Com relação à **metáfora tribo**, percebe-se que seu sentido não está somente ligado ao aspecto da significação lexicográfica dos dicionários de língua portuguesa. Essa metáfora evidencia a organização social de pequenos grupos, mas também de sociedades industriais. Além disso, nota-se que a **metáfora tribo** demonstra no contexto da canção, a falta de coesão social e conseqüentemente a impossibilidade de segurança e confiança, questões, que de acordo com Bauman (2003) são essenciais para a existência de comunidade, mas que camuflam a experiência com o outro. Pelo exposto na análise da letra, percebemos que os vocábulos ‘ouro’, ‘amizade’, ‘espelhos’ e ‘tribo’, no contexto de uso, são metáforas que designam inexistência de conceito lexical de ‘comunidade’.

Já na letra da canção *Marvin*<sup>13</sup>, ao observarmos o emprego dos vocábulos “grande coração”, “Deus”, “chorar”, “trabalhava” e “destino”, destacamos, inicialmente, como processo de pressuposição a possibilidade de existência de comunidade. Ao se analisar o contexto em que tais vocábulos são extraídos, constatamos que esses funcionam como metáforas que conceptualizam a inexistência de COMUNIDADE.

A inexistência de COMUNIDADE a partir do emprego da **metáfora grande coração** ocorre porque em uma COMUNIDADE os indivíduos são educados (formalmente) para as práticas sociais e culturais a que estão sujeitos. Desse modo, quando observamos os versos “meu pai não tinha educação/ ainda me lembro era um grande coração”, inferimos que, mesmo que o sujeito em questão seja bondoso/caridoso, devido ao fato de esse não ter sido educado (entendido como prática escolar) para a sociedade a que está inserido, ele/ela não terá em si “condições” de consolidar as práticas comunitárias. Todavia, se pensarmos no âmbito dos conceitos da lexicografia, constatamos que a **metáfora grande coração** designa também o princípio de COMUNIDADE, caracterizando-se, dessa forma, como polissemia conceitual.

Em relação à **metáfora Deus**, destaca-se que, em uma primeira leitura, o leitor pode inferir que no contexto da canção que o vocábulo “Deus” infere algo bom, mas, ao observarmos a estruturação dos versos “Mas Deus quis vê-lo no chão com as mãos/ levantadas pro céu,

13 Letra e áudio estão disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/titas/40321/>

implorando perdão/ chorei!/ meu pai disse: boa sorte/ com a mão no meu ombro/ em seu leito de morte/ e disse/ Marvin, agora é só você”, nota-se que o vocábulo/ **metáfora “Deus”** remete ao processo paradoxal de si mesmo. Pelo processo da semântica de *frames* é possível afirmar que a **metáfora Deus** pode não significar amor, mas sim, punição ao indivíduo chamado *Marvin*.

Quando analisamos a **metáfora chorar**, observamos que o emprego do verbo intransitivo ‘chorar’ não significa necessariamente a acepção lexicográfica de afligir-se, lamentar-se, remorso ou arrependimento (dicionário on-line Caldas Aulete). O seu emprego remete ao estabelecimento de intertextualidade intratextual entre o verso “chorar vai me fazer sofrer” e a estrofe:

Trabalhava feito um burro nos campos  
Só via carne se roubasse um frango  
Meu pai cuidava de toda a família  
Sem perceber segui a mesma trilha  
E toda noite minha mãe orava  
Deus! Era em nome da fome que eu roubava

Logo, pela análise, percebe-se que o verbo ‘chorar’ é designação metafórica para AUSÊNCIA DE COMUNIDADE, porque o vocábulo ‘chorar’ não remete à saudade que a voz poética tem de seu pai, mas remonta à vida sofrida que ele (pai) tinha em sociedade e, dessa forma, sociedade não expressa o conceito de COMUNIDADE (Bauman, 2003).

Tendo em vista a perspectiva de construção do sentido global da canção, observamos que o mesmo processo ocorre em relação à **metáfora trabalhava**, em outras palavras, ao passo que o verbo ‘trabalhar’ conceptualiza em si o princípio do trabalho como essência do homem. Nesse aspecto, pode-se afirmar que o vocábulo ‘trabalho’ se liga ao princípio de COMUNIDADE. Ao se observar o contexto em que está inserido o vocábulo ‘trabalhava’, em “trabalhava feito um burro nos campos/ só via carne se roubasse um frango/ meu pai cuidava de toda família/ sem perceber segui a mesma trilha”, temos um verbo conjugado no modo indicativo do tempo do pretérito imperfeito, que não designa a categoria trabalho como essência humana e, por isso, a **metáfora trabalhava** não representa o elemento de coesão de COMUNIDADE, mas a impossibilidade de sua existência. Já a **metáfora destino**, designa, a partir do emprego das **metáforas grande coração, Deus, chorava e trabalhava**, para voz poética da canção a impossibilidade de vida em COMUNIDADE, porque, no sentido global da canção, *Marvin* é uma alegoria para sociedades industriais de sistema capitalista. Ao atestarmos por meio do verso “sem perceber segui a mesma trilha” comprova-se que a **metáfora destino** é, na verdade, ruptura do conceito lexical de ‘comunidade’ na canção *Marvin*.

A partir das análises das canções *Índios* e *Marvin*, constata-se que ambas as bandas criticam o modo como as sociedades modernas foram gestadas e organizadas com base na Revolução Industrial. A impossibilidade de COMUNIDADE é resultante da substituição da ética do que é comum a grupos minoritários para ética do acúmulo de capital e do consumo desenfreado. Em consequência disso, pode-se afirmar que em ambas canções o conceito lexical de ‘comunidade’ é substituído pelo conceito lexical de ‘individualismo’.

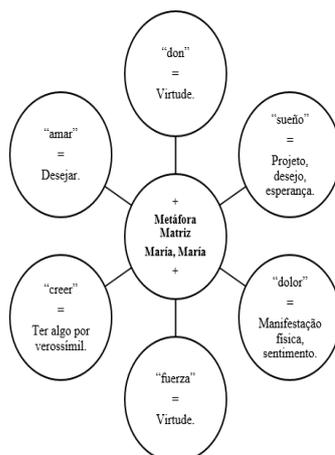
Ao analisarmos a canção *María, María*<sup>14</sup>, constata-se que o vocábulo “María, María” funciona como **metáfora matriz** da canção. Pela leitura geral da canção, o leitor, preliminarmente, chega à conclusão de que o contexto global de significação da canção ocorre via **metáfora María, María**. Ao relacionar a **metáfora María, María** aos vocábulos “don”, “sueño”, “dolor”, “fuerza”, “amar” e “creer”, chega-se por meio de *frames* ao sentido lexicográfico de ‘comunidade’. Para uma melhor representação da análise, apresentamos a seguinte sequência:

- a. **Metáfora María, María** + o vocábulo “don” implica no sentido lexicográfico de ‘virtude’. Logo, a **metáfora María, María** quando associada ao vocábulo “don” aciona o *frame* do conceito lexical de ‘comunidade’, à medida que em COMUNIDADE há virtude.
- b. **Metáfora María, María** + o vocábulo “sueño” implica no sentido lexicográfico de ‘projeto de futuro’, ‘desejo’, ‘esperança’. Consequentemente, a metáfora + o vocábulo conduz, o leitor a inferir que há, na canção, o conceito lexical de ‘comunidade’ porque em uma COMUNIDADE as pessoas partilham sonhos e desejos em comum.
- c. **Metáfora María, María** + o vocábulo “dolor” implica no sentido lexicográfico de ‘sentimento’. Assim, a metáfora + o vocábulo, possibilita ao leitor inferir que *María, María* é coesão entre os indivíduos de um pequeno grupo, já que mesmo os sujeitos experienciem adversidades em COMUNIDADE é possível superá-la.
- d. **Metáfora María, María** + o vocábulo “fuerza” implica no sentido lexicográfico de ‘virtude’. Por isso, a metáfora + o vocábulo permite ao leitor inferir que ‘virtude’ é inerente à COMUNIDADE.
- e. **Metáfora María, María** + o vocábulo “amar” está diretamente ligado ao sentido lexicográfico de ‘desejo’. Logo, a metáfora + o vocábulo, conduzem o leitor a pensar que em uma COMUNIDADE há o desejo de vida partilhada.
- f. **Metáfora María, María** + o vocábulo “creer” implica no sentido lexicográfico de ‘verossimilhança’. A metáfora + o vocábulo confirmam o princípio de COMUNIDADE, porque nela todos compartilham os mesmos valores.

Para facilitar a compreensão de nossa análise, a Figura 01 traz as designações de sentido da **metáfora María, María** junto aos vocábulos analisados.

14 Letra e áudio estão disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/mercedes-sosa/63315/>

Figura 01: designação de sentido da metáfora María, María + vocábulos



Fonte: elaborado pelos autores

Na canção *Pies Descalzos, Sueños Blancos*<sup>15</sup>, observa-se o tom irônico da voz poética como elemento de crítica às sociedades capitalistas, cuja organização de vida das pessoas é realizada a partir do consumo e para o consumo.

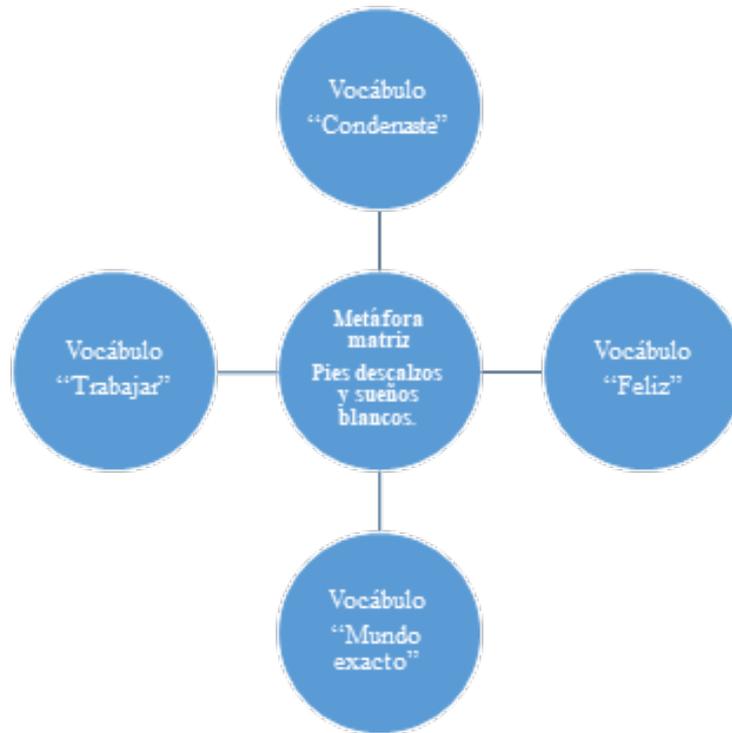
A presente afirmação pode ser comprovada pela primeira estrofe da canção: “pertenciste a una raza antigua/ de pies descalzos y de sueños blancos/ fuiste polvo, polvo eres, piensa/ que el hierro al calor es blando”. Desse modo, pode-se compreender que em sociedades industriais existe a quebra do conceito de COMUNIDADE, porque a voz poética exprime ao *tu* lírico que humanidade pertenceu a uma raça que era despida de vaidade e de consumismo.

Pelo processo inferencial da estrofe, nota-se que existe uma metáfora matriz: **pies descalzos y sueños blancos**. E no contexto da canção, essa metáfora pode ser compreendida como **metáfora de liberdade**. É **metáfora de liberdade** (independência absoluta de um indivíduo da cultura – Dicionário Caldas Aulete), uma vez que foi por meio da liberdade que a humanidade foi conduzida ao progresso, contudo, no processo global de interpretação da canção, liberdade é polissemia de COMUNIDADE.

Na figura 02, é possível observar as relações que a **metáfora pies descalzos y sueños blancos** faz com os vocábulos “condenaste”, “feliz”, “mundo exacto” e “trabajar” e, devido à ação da semântica de *frames*, o leitor pode chegar ao processo interpretativo que na canção há ausência do conceito de COMUNIDADE.

15 Letra e áudio estão disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/shakira/25555/traducao.html>

Figura 02: designação de sentidos da metáfora pies descalzos y sueños blancos + vocábulos



Fonte: elaborado pelos autores.

Ao analisarmos os versos da estrofe “tu mordiste la manzana/ y renunciaste al paraíso/ y condenaste a una serpiente/ siendo tú que así lo quiso” junto ao emprego da **metáfora pies descalzos y sueños blancos (metáfora liberdade)**, percebemos que o emprego do vocábulo “condenaste” evidencia a ideia de causa e consequência. Na canção, há intertextualidade com a bíblia, e, nesse contexto, quando o homem decide “morder a maçã”, ele renuncia a vida em COMUNIDADE. Logo, a **metáfora pies descalzos y sueños blancos/liberdade** expressa que LIBERDADE/ LIVRE ARBÍTRIO (enquanto virtude da fé) não pode estar alheia à COMUNIDADE.

Em relação à **metáfora pies descalzos y sueños blancos**, observa-se que, quando associada ao vocábulo “feliz”, o leitor pode inferir não uma definição lexicográfica de FELICIDADE. Pelo contrário, essa metáfora demonstra ao leitor que devido ao homem ter escolhido o progresso, a vida para o consumo, sua LIBERDADE é transformada em INFELICIDADE, por essa razão, a **metáfora pies descalzos y sueños blancos** encapsula em si a inexistência de COMUNIDADE.

Ainda, constata-se que na estrofe “construiste un mundo exacto/ de acabados tan perfectos/ cada cosa calculada/ en su espacio y a su tiempo” a **metáfora pies descalzos y sueños blancos**, quando associada ao vocábulo “mundo exacto” possibilita ao leitor inferir que, devido às transformações sociais ocorridas pela Revolução Industrial (fator determinante para a evasão dos povos do campo para cidade), o homem dos séculos XX e XXI, embora tenham acesso aos bens produzidos pela indústria, não sabem viver em COMUNIDADE, pois a vida na atualidade é vivenciada individualmente, ou seja:

As vidas vividas e as vidas contadas são, por essa razão, estreitamente interconectadas e interdependentes. Podemos dizer, o que é paradoxal, que as histórias de vidas contadas

interferem nas vidas vividas antes que as vidas tenham sido vividas para serem contadas (Bauman, 2008, p. 15).

Nesse sentido, ao analisar-se a **metáfora pies descalzos y sueños blancos** + o vocábulo “trabajar”, demonstra ao leitor que a sociedade descrita na canção é resultado das escolhas (entendida como **metáfora de liberdade**) que conduziram os homens às sociedades industriais. Consequentemente, essas sociedades são individualizadas e, por isso mesmo, consolidam práticas de consumismo. Em suma, diante da análise da canção, pode-se concluir que, em *Pies Descalzos, Sueños Blancos*, devido à descrição que a voz poética faz da sociedade atual, é impossível que o leitor pense na existência de COMUNIDADE, pois em um mundo individualista os sujeitos não fazem questão de partilhar histórias, mesmo que vivam em um mesmo espaço.

## Considerações finais

A premissa inicial deste trabalho indicava que as canções selecionadas continham o conceito lexical de ‘comunidade’. Entretanto, ao investigarmos as relações léxico-semânticas do item lexical ‘comunidade’, percebeu-se que apenas na canção *María, María* há (por meio da associação entre os vocábulos “don”, “sueño”, “dolor”, “fuerza”, “amar”, “creer” e a **metáfora matriz María, María**) aproximação do sentido dicionarizado do item lexical ‘comunidade’ com o conceito sociológico de COMUNIDADE de Mocellim (2011). Em vista disso, o conceito lexical de ‘comunidade’ em *María, María* é: coesão social entre pessoas de um mesmo grupo, entendida como a qualidade do que é comum a todos.

Quanto às canções *Índios, Marvin e Pies Descalzos, Sueños Blancos*, percebeu-se que ambas convergem para ruptura das definições dicionarizadas e sociológicas de ‘comunidade’. Em *Índios*, é possível constatar que o emprego dos vocábulos “ouro”, “amizade”, “espelhos” são designações metafóricas para as sociedades contemporâneas, em outras palavras, essas metáforas referem-se ao processo de individualismo vivenciado por crianças, jovens, mulheres, homens e idosos na atualidade. São também designações metafóricas para a degradação do meio ambiente e impossibilidade de confiança entre os sujeitos.

Já a metáfora TRIBO possui correlação direta com o modo de organização das sociedades. Em sociedades tribais (devido ao número de pessoas ser reduzido), as relações de proximidade entre esses sujeitos são mais recíprocas. Já nos atuais Estados-Nação<sup>16</sup> isso não é possível, uma vez que a sociedade (não é comunidade) é organizada por estruturas hierárquicas que determinam o modo de vida de seus cidadãos. Por essa razão, na canção *Índios* o conceito lexical de ‘comunidade’ é: impossibilidade de existência de comunidade.

Na mesma perspectiva da canção *Índios, Marvin* permite ao leitor depreender por meio da semântica de *frames*, que o emprego dos vocábulos “grande coração”, “Deus”, “chorar”, “trabalhava” e “destino” são, na verdade, designações metafóricas da sociedade capitalista. Para tanto, o *eu* lírico evidencia ao *tu* lírico, nesse caso *Marvin*, toda dor e sofrimento causados pela expropriação do trabalho alheio. Como consequência disso, a miséria, pobreza e marginalização vivenciados pelo *tu* lírico da canção, evidenciam ao leitor aquilo que se descobriu no processo de análise léxico-semântico da canção, *Marvin* é uma alegoria sobre o sistema capitalista. E mediante

16 Termo utilizado em sociologia para indicar a organização geopolítica dos países.

a esse modelo social e de produção não é possível vivenciar a experiência em COMUNIDADE. Por isso, nessa letra, o conceito lexical de ‘comunidade’ é inexistente.

A canção *Pies Descalzos, Sueños Blancos*, assim como a canção Índios da Legião Urbana, retrata de modo irônico a sociedade contemporânea. A ironia refere-se à intertextualidade estabelecida com o texto bíblico do livro de Gênesis, ou seja, em decorrência da decisão (livre arbítrio) de “morder a maçã” (anexo D) a espécie humana condenou a todos a viver à esquiwa da COMUNIDADE.

Podemos perceber essa relação quando empregarmos a **metáfora Pies Descalzos y Sueños Blancos/Liberdade** aos vocábulos “condenaste”, “feliz”, “mundo exacto” e “trabajar”. A metáfora matriz + esses vocábulos, por meio do processo de pressuposição, permitem ao leitor inferir que a impossibilidade de COMUNIDADE decorre do consumo exacerbado de coisas, mas também, pelo fenômeno do individualismo. Pelas razões expostas, e levando-se em consideração as definições léxico-semânticas do item lexical ‘comunidade’, pode-se afirmar que em *Pies Descalzos, Sueños Blancos* o conceito lexical de ‘comunidade’ é: reinvenção de novas formas de existência pelo homem.

Por fim, defendemos, com este estudo, que a língua não é apenas um emaranhado de estruturas sintáticas e discursivas; pelo contrário, a linguagem é um elemento cognitivo que possibilita ao homem (re)significar palavras e conceitos a partir de seus modelos culturais e cognitivos.

## Referências

AULETE. **Dicionário Digital Caldas Aulete**. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>. Acessado em 20 de maio de 2023.

AULETE. **Dicionário On-line Aurélio**. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/>. Acessado em 20 de maio de 2023.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas, histórias vividas**. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. **Diccionario On-line de la Lengua Española Real Academia Española**. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=NkHBlbz>. Acessado em 20 de maio de 2023.

FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes. **Semântica cognitiva: ilhas, pontes e teias**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes. Cognição e metacognição: aplicação em uma atividade psicolinguística com Teste Cloze. In: PELOSI, Ana Cristina; FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; FARIAS, Emilia Maria Peixoto. **Cognição e linguística: explorando territórios, mapeamentos e percurso**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2014.

FERRER, Eliete. **68 a geração que queria mudar o mundo: relatos**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia, 2011.

FILLMORE, Charles J. Semântica de *Frames*. **Cadernos de tradução**, Porto Alegre, n. 25, jul-dez, 2009, p. 25-54.

GIMÉNEZ, Andrea Beatriz Wozniak. **Renovação poético-musical, engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970)**. 2016. 375 f. Tese. (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, SP.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. Conceitos da vida cotidiana. In: LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Trad. Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

LÉXICO. **Dicionário On-line Léxico**. Disponível em: <https://www.lexico.pt/>. Acessado em 20 de maio de 2023.

LOPES, Andressa Aparecida. **Gênero discursivo canção: uma proposta de didatização para o ensino fundamental**. 2013. 150 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR.

MOCELLIN, Alan Delazeri. **Comunidade: da sociologia clássica à sociologia contemporânea**. Revista Plural. Universidade de São Paulo - USP. São Paulo. v. 17, nº 2, p. 105-125, 2011.

PELOSI, Ana Cristina. Cognição e linguística. In: PELOSI, Ana Cristina; FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; FARIAS, Emilia Maria Peixoto. **Cognição e linguística: explorando territórios, mapeamentos e percurso**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2014.

PRUDÊNCIO, Vanessa Durães. **O desencanto da era Collor sob o olhar da banda Legião Urbana (1989-1992)**. 2015. 138 f. Dissertação. (Mestrado em História) – Departamento de História Social, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, MG.

RODRIGUES-LEITE, Jan Edson. Cognição e semântica: da representação formal à conceptualização. In: PELOSI, Ana Cristina; FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; FARIAS, Emilia Maria Peixoto. **Cognição e linguística: explorando territórios, mapeamentos e percurso**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2014.

RUSSO, Renato. Índios. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/legiao-urbana/92/>. Acessado em 20 de maio de 2023.

---

SANTOS, Odair José Silva dos. **Designações espaciais em letras de canções gauchescas: construção de sentido no processo de leitura**. 2017. 265 f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de Caxias do Sul, RS.

SHAKIRA. **Site biografias y vidas**. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shakira.htm>. Acessado em 20 de maio de 2023.

SHAKIRA. **Pies descalzos y sueños blancos**. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/shakira/25555/traducao.html>. Acessado em 20 de maio de 2023.

SOARES, Nelson Souza. **O rock brasileiro como música de protesto: novos objetos nas letras de Engenheiros do Hawaii, Legião Urbana e Titãs**. 2016. 169 f. Dissertação. (Mestrado em História) – Departamento de História Social, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, MG.

SOSA, Mercedes. **María, María**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mercedes-sosa/63315/>. Acessado em 20 de maio de 2023.

TITÃS. **Marvim**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/titas/40321/>. Acessado em 20 de maio de 2023.