

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LINGUÍSTICA**

***ETHOS* DISCURSIVO E GÊNERO CANÇÃO: A
CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DE SI E DO OUTRO NAS
CANÇÕES DE OS *AFRO-SAMBAS***

MAYARA DE OLIVEIRA NOGUEIRA

VITÓRIA-ES

2013

MAYARA DE OLIVEIRA NOGUEIRA

***ETHOS* DISCURSIVO E GÊNERO CANÇÃO: A
CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DE SI E DO OUTRO NAS
CANÇÕES DE OS AFRO-SAMBAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística, na área de concentração em Estudos sobre Texto e Discurso.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Júlia Maria Costa de Almeida

VITÓRIA-ES

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

N778e Nogueira, Mayara de Oliveira, 1988-
Ethos discursivo e gênero canção : a construção das imagens
de si e do outro nas canções de Os Afro-sambas / Mayara de
Oliveira Nogueira. – 2013.
144 f.

Orientador: Júlia Maria Costa de Almeida.
Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) –
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Moraes, Vinicius de, 1913-1980. Os afro-sambas. 2.
Powell, Baden, 1937-2000. Os afro-sambas. 3. Análise do
discurso. 4. Música popular - Brasil. 5. Canções. 6. Ethos. I.
Almeida, Júlia Maria Costa de. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 80

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Júlia Maria Costa de Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

“Eu mesmo mentindo devo argumentar /
Que isto é Bossa Nova, isto é muito
natural.”

(Tom Jobim)

DEDICO

A meus pais, **Jader Nogueira**, mineiro manso que despertou em mim uma paixão profunda pelas Letras e pelo Direito-esquerdo; e **Iracilda de Oliveira Nogueira**, Mãe com pós-doutorado em Amor e Desprendimento, pela Universidade da Vida.

A minha “irmã”, **Thatiana de Oliveira Nogueira Follador**, e irmã-amiga **Juliana de Oliveira Nogueira**, companheiras de uma vida e eternidade inteiras, meninas que me mostraram o que é dedicação, cumplicidade, afeto.

As minhas avós, **Maria Rosa de Oliveira** e **Adictina Pereira da Fonseca**, mulheres de verdade que me ensinaram o “diverso diferente” da “sabença aprendida” nos bancos da academia.

AGRADECIMENTOS

Início meus agradecimentos a uma das bases que sustentou e possibilitou esta pesquisa. Agradeço não só à orientadora Professora Doutora **Júlia Maria Costa de Almeida**, pelas horas dispensadas, pelas orientações, pelas infindáveis leituras, pela confiança e pelo estímulo a minha vida acadêmica; agradeço a **Jú**, pela amizade iniciada nesta jornada.

Aos professores membros da banca por aceitarem debater aspectos relacionados a este trabalho e por contribuírem para o aperfeiçoamento do texto: ao Professor Doutor **Luciano Novaes Vidon**, por me apresentar, com profundidade e propriedade, o pensamento do círculo bakhtiniano e pelos diálogos estabelecidos durante o cumprimento de créditos; ao Professor Doutor **Jarbas Vargas Nascimento**, pelas anteriores sugestões de leitura ligadas à Análise do Discurso francesa e por partilhar conhecimento relacionado a este paradigma teórico.

À Professora Doutora **Ana Cristina Carmelino** e ao Professor Doutor **Luciano Novaes Vidon** pela gentileza em participar da minha banca de qualificação e pelas considerações acerca este estudo.

À **Fundação de Amparo à Pesquisa no Espírito Santo (FAPES)**, pelo incentivo financeiro concedido. À Universidade Federal do Espírito Santo, por me acolher desde 2007 e por contribuir com meu crescimento profissional e pessoal.

A **Mariana de Castro Atallah** (Nana), amiga, irmã e companheira, pelas noites não dormidas, pela parceria em trabalhos acadêmicos, por partilhar leitura e conhecimento, pela amizade, pelo apoio, pelo amor irrestrito e por tudo que é para mim.

A **Família Nogueira**, pelo incentivo, amor e apoio incondicional. Sem vocês, o que seria possível?

Aos meus amigos, presentes de Deus em minha vida, pela concessão de seus ombros e colos, pelo regozijo de minhas vitórias e por compreenderem minha ausência nos momentos de elaboração do texto desta dissertação.

Ao meu namorado, **Pedro Paulo Oliveira de Souza Ribeiro**, companheiro que me amparou em momentos de angústia e medo, mas que também partilhou de muitas alegrias e vitórias ao longo dessa caminhada. Muito obrigada por sua presença sempre tão cara...

A todos que, de modo direto ou indireto, contribuíram para a realização desta pesquisa, meus sinceros agradecimentos!

RESUMO

A presente dissertação tenciona discutir a constituição do *ethos* discursivo, relacionado às cenas de enunciação e ao interdiscurso, em oito “afro-sambas” pertencentes ao LP homônimo, fruto da parceria firmada entre Vinícius de Moraes e Baden Powell na década de 1960. Tais canções apresentam em comum o culto a entidades místicas vinculadas às religiões de matriz africana e, de modo bem particular, tematizam o amor e a tristeza, em diversas nuances. Para tanto, o paradigma em que nos sustentamos é o da Análise do Discurso de vertente francesa, notadamente a partir de suas novas tendências, numa abordagem alinhada a de Dominique Maingueneau (1997, 2005, 2008). Optamos por tal arcabouço teórico pelo fato de tal disciplina corresponder a uma metodologia de se estudar o discurso que leva em conta as condições sócio-históricas que o possibilita, postulado basilar da presente pesquisa, a qual tem por objetivo principal: observar o modo como o *ethos/os éthé* são construídos; analisa as canções do LP de 1966 compostas pelos músicos, tendo por base as noções de interdiscurso, cenas enunciativas e *ethos* discursivo. Oportuno ressaltar que, muito embora as análises levem em conta a dimensão musical como elemento significante na constituição do *ethos*, seu enfoque privilegiou a dimensão verbal. Partindo da análise de cada afro-samba, os resultados da pesquisa apontaram para a construção de imagens projetadas no discurso vinculadas tanto ao universo cultural/diaspórico do negro quanto ao universo amoroso tipicamente viniciano. Considerando os indícios interdiscursivos pôde-se notar que os afro-sambas foram construídos a partir da existência e reconhecimento do Outro. Por outro lado, as cenas de enunciação criadas apresentam como campo discursivo privilegiado o domínio religioso a partir de uma experiência vivida amorosa-sensual, cujo tom lastimoso colaborou para a construção de um enunciador tristonho, melancólico, sentimental.

Palavras-chave: Os Afro-sambas. Gênero canção. Interdiscurso. Cenas enunciativas. *Ethos* discursivo.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss the constitution of the discursive ethos, relating that to the enunciation scenes and to the interdiscourse, in eight “afro-sambas” which belong to the LP of the same name, as a result of the partnership between Vinícius de Moraes and Baden Powell in the 1960s. Such songs present in common the cult of mystical entities related to the religions of African roots, and, in particular way, they display love, sadness in different features. In order to do so, the paradigm in which we are sustained is the one of the French Discourse Analysis, in an approach which is aligned with the Mainguenu’s one (1977, 2005, 2007). We decided to work with this theoretical framework in that such approach corresponds to a methodology of studying the discourse which considers the socio-historical conditions which made it possible, the baseline premise of the present research, which has as a main objective: observe how the ethos/ ethés are built; analyze the songs of the 1996 LP composed by the musicians, having the notions of interdiscourse, enunciation scenes and discursive ethos as the basis of the analysis. From the analysis of each afro- samba, the results point to a construction of images shed in the discourse closely linked not only to the cultural/ diasporic universe of the black people but also to the loving universe typically from Vinícius de Moraes. Considering the interdiscursive signs, it is possible to realize that the afro-sambas were built from the existence and the recognition of the Other. On the other hand, the enunciation scenes which were built present as a privileged discourse field the religious domain from an loving sensual experience, whose pitiful tone contributed to the construction of a sad, melancholic, sentimental enunciator.

Key words: Afro-sambas; canção genre; interdiscourse; enunciation scenes, discursive ethos.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 CAPÍTULO I – DA ANÁLISE DO DISCURSO: FUNDAMENTOS E DESLOCAMENTOS	15
1.1 DOS DISCURSOS FUNDADORES DA ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA	15
1.2 O PENSAMENTO DE BAKHTIN/VOLOCHÍNOV NA CONSOLIDAÇÃO DA ANÁLISE DO DISCURSO	23
1.3 A ANÁLISE DO DISCURSO CONTEMPORÂNEA: DISPOSITIVOS DE ANÁLISE	30
1.3.1 O PRIMADO DO INTERDISCURSO	30
1.3.2 ETHOS DISCURSIVO	35
1.3.3 CENAS DE ENUNCIÇÃO	50
2 CAPÍTULO II – A PROPÓSITO DO GÊNERO	54
2.1 PERSPECTIVA BAKHTINIANA E ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA: (DES)ALINHAMENTOS NA NOÇÃO DE GÊNEROS DISCURSIVOS	54
2.2 DO SAMBA ENQUANTO GÊNERO DISCURSIVO	66
3 CAPÍTULO III – DO CONTEXTO HISTÓRICO DE OS AFRO-SAMBAS	81
3.1 DOS MOVIMENTOS ESTÉTICO-IDEOLÓGICOS NA DÉCADA DE 1960 E DAS HISTÓRIAS DE SEUS PERSONAGENS.....	81
3.2 BADEN POWELL E VINÍCIUS DE MORAES: DO ENCONTRO À PRODUÇÃO	89
4 CAPÍTULO IV – ANÁLISE DISCURSIVA DAS CONSTRUÇÕES DE IMAGENS EM OS AFRO-SAMBAS	95
4.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	95
4.2 ANÁLISE DA CANÇÃO 1.....	95
4.3 ANÁLISE DA CANÇÃO 2.....	102
4.4 ANÁLISE DA CANÇÃO 3.....	106
4.5 ANÁLISE DA CANÇÃO 4.....	113
4.6 ANÁLISE DA CANÇÃO 5.....	118
4.7 ANÁLISE DA CANÇÃO 6.....	124
4.8 ANÁLISE DA CANÇÃO 7.....	129
4.9 ANÁLISE DA CANÇÃO 8.....	132
À GUIA DE CONCLUSÃO: A PROPÓSITO DE OS AFRO-SAMBAS	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os *afro-sambas*, conjunto de canções produzidas por Baden Powell e Vinícius de Moraes na década de 1960, são uma prática discursiva em que o universo simbólico-cultural do negro com raízes no Brasil se faz presente e é a todo o momento tematizado. Considerado uma multiplicidade de possibilidades harmônicas e revolucionária abertura rítmica por unir elementos sonoros africanos ao samba carioca (CASTRO, 2008), o álbum lançado em 1966 pela gravadora Forma permite o alcance de uma nova forma de sincretismo ao conferir uma dimensão universal ao candomblé no interior do samba.

As peças musicais denominadas pelos autores como “afro-sambas” correspondem a aproximadamente 25 canções, no entanto, será objeto de análise desta pesquisa apenas as canções que compõem o LP de 1966, quais sejam: Canto de Ossanha; Canto de Xangô; Bocoché; Canto de Iemanjá; Tempo de amor; Canto do caboclo pedra-preta; Tristeza e solidão; e Lamento de Exú. A escolha do *corpus* deveu-se, principalmente a dois motivos: o primeiro é o fato de o disco homônimo ao conjunto de peças musicais dos compositores ser a mais aclamada parceria dos autores e ter repercussão internacional. O segundo corresponde ao valor e à importância da música popular brasileira como significativo elemento de co-construção da identidade nacional.

Vale salientar que 2013, ano de conclusão da presente dissertação, é também o ano de comemoração do centenário de nascimento de Vinícius de Moraes, cantor e um dos compositores da obra referida. Dessa forma, tomar uma pequena parte de sua vasta produção implica uma forma de exaltar um dos maiores artistas do Brasil. Assumir “Os afro-sambas” como objeto de análise significa dar relevo ao peso simbólico e ideológico de uma inovadora estética gerada por artistas com histórias de vida tão distintas. Nesse sentido, tencionamos resgatar a vida e a obra de Vinícius de Moraes e de Baden Powell, analisando as canções que emergiram de suas noites cariocas. Ressaltamos, desde logo, que não pretendemos observar as imagens dos

artistas e compositores como seres empíricos, mas aquelas discursivamente construídas, como as que se atrelam ao universo cultural do negro.

Uma das categorias de análise de que nos valeremos é a noção de *ethos*, isto é, por meio de um arcabouço teórico com base na Análise do Discurso de vertente francesa, pesquisaremos o processo de construção de imagens em “Os Afro-sambas”, considerando *ethos* aquilo que o enunciador mostra de si (ou a imagem que os enunciatários criam do enunciador) a partir de práticas discursivas. Optamos por empregar tal categoria ao *corpus* da presente dissertação por entender que este dispositivo de análise se alinha ao propósito primeiro desta pesquisa: examinar, via perspectiva da Análise do Discurso, as marcas de subjetividade, de um modo geral, e o processo de construção de imagens nas canções selecionadas, de modo particular, levando em conta pontos como o culto africano, seus elementos sonoros e as identidades desveladas.

Considerando que há uma imagem que se constrói *antes* mesmo de o discurso acontecer e do sujeito tomar o ato da palavra – que corresponderia a uma espécie de “arquétipo prévio” –, e uma imagem construída *no* momento da interação verbal e discursiva, o que pretendemos observar é como as práticas discursivas d’Os Afro-sambas contribuem para a formação de uma imagem/identidade relativa especificamente ao universo cultural do negro. Desse modo, esquadriharemos as imagens de negritude construídas, procurando observar se estas imagens correspondem a estereótipos pelos quais o negro é retratado na literatura de brancos, ou ainda se são imagens não estereotipadas da vida cultural do negro.

Em outras palavras, pretendemos investigar de que maneira essas canções são uma espécie de manifestação ideológica na qual um dos sujeitos construídos é o próprio ideal de negro brasileiro. No caso específico do *ethos* discursivo do sujeito afro, a história nos revela um processo opressor e estigmatizador, consagrando, por meio da ideologia hegemônica, estereótipos e arquétipos sociais. O negro, nesse sentido, via opressão social dentro de um processo histórico, tem sua imagem construída ou a partir da estética branca (uma voz do outro) ou a partir de uma voz discursiva que se quer legitimar.

Em razão de o discurso corresponder a um modo de representação da enunciação, articularemos a noção de *ethos* com outras noções-chave da

Análise do Discurso contemporânea, como as noções de cenas de enunciação (cena englobante, cena genérica e cenografia) e interdiscurso (universo, campo e espaço discursivos), uma vez que consistem em elementos indissociáveis do emaranhado discursivo.

Tendo em vista que o discurso presente nas letras das canções contidas em “Os Afro-sambas” apresenta um emaranhado de valores, práticas culturais e jogo de contrastes revelados no híbrido caldo da cultura brasileira, manifestando aspectos identitários e culturais do sujeito de raízes no Brasil, o problema que motivou a realização desta pesquisa foi observar como se revelam o *ethos/os éthé* no discurso das letras das canções selecionadas, como ele se constitui na cena enunciativa e qual a sua relação com o interdiscurso. Nesse sentido, as questões evocadas pela presente dissertação englobam, outrossim, o modo como se dá o processo de construção de imagens; como o discurso é articulado a uma posição étnica, influenciando nesse processo discursivo; e, por fim, como os enunciadores das canções de “Os Afro-sambas” manifestam suas ideologias no discurso das letras.

Organizada em seis partes, esta dissertação buscará, nos capítulos que seguem, desenvolver os pontos citados a fim de alcançar os objetivos expostos. No primeiro capítulo trataremos da perspectiva teórica adotada na pesquisa, delineando a escola de Análise do Discurso a que nos filiamos. Apontaremos ainda os fundamentos iniciais da disciplina e os posteriores deslocamentos epistemológicos, notadamente a partir dos postulados bakhtinianos. As novas tendências da Análise do Discurso contemporânea também serão objeto de discussão neste primeiro momento, sendo apresentadas algumas categorias sistematizadas por Dominique Maingueneau, como sua abordagem a respeito das noções de *ethos*, cenas da enunciação e interdiscurso.

No segundo capítulo concentraremos a discussão na questão dos gêneros do discurso. Para tanto, travaremos um diálogo entre as asseverações fundacionais cunhadas por Bakhtin sobre gênero do discursivo e os paralelos e desalinhamentos estabelecidos pela Análise do Discurso francesa, notadamente a partir das noções de gênero e hipergênero trabalhadas por Maingueneau. Trataremos ainda a canção como hipergênero; o samba tanto como gênero do discurso quanto musical e prática discursiva constituinte; e,

por fim, o afro-samba como forma de expressão do gênero samba, cuja origem também será apresentada nesta parte da pesquisa.

O terceiro capítulo, por seu turno, contextualiza social e historicamente as canções selecionadas para análise a partir dos movimentos estéticos e ideológicos da década de 1960 no Brasil, como o movimento das canções de protesto e da Bossa Nova. Ademais levantaremos alguns aspectos da vida e da obra de Vinícius de Moraes e Baden Powell, trazendo, por derradeiro, como ocorreu o encontro de sujeitos com histórias tão diferentes e como foi o processo de produção do disco “Os afro-sambas”.

O capítulo subsequente versa sobre nossas análises, as quais apontaram para a construção de uma imagem do sujeito enunciador relacionado ao amor e ao universo negro a partir do discurso religioso, revelando um *ethos* projetado no discurso que, muito embora queira romper com o discurso dominante, a ele, por vezes, se inclina.

A última parte corresponde à uma guisa de conclusão e é o espaço em que sintetizaremos os resultados obtidos nas análises feitas no capítulo anterior, e lugar em que serão tecidas algumas considerações a respeito dos caminhos engendrados na pesquisa, consideradas seus avanços e dificuldades.

CAPÍTULO I

DA ANÁLISE DO DISCURSO: FUNDAMENTOS E DESLOCAMENTOS

Tenciona-se, no presente capítulo, delinear a corrente teórica em Análise do Discurso (doravante AD) da qual somos signatários, isto é, a escola francesa. Para tanto, serão deixadas de lado, num primeiro momento, uma discussão mais afinada do seu percurso histórico nas humanidades, muitas nuances do conceito de *discurso* e os limites de sua demarcação na concorrência com outros conceitos afins, por supor que, ao longo deste estudo, grande parte dessas discussões estará sendo construída. Para alcançar o fim proposto, refletiremos, neste espaço, sobre alguns pressupostos que compõem o quadro conceitual da escola francesa.

Nesse sentido, o percurso proposto no presente item transitará entre a descrição da corrente teórica em foco, sendo entrecortado pelas principais reflexões acerca de tal vertente, buscando, ao cabo, sistematizá-la e, por derradeiro, posicionarmo-nos teoricamente.

Num segundo momento, buscaremos enlaçar novas tendências da linguística contemporânea com algumas das novas categorias sistematizadas pela perspectiva atual em Análise do Discurso francesa, notadamente por meio de dispositivos de análise tais quais o interdiscurso, o *ethos* discursivo e a cena da enunciação – categorias estas que balizarão nossa leitura sobre o *corpus* da presente dissertação.

1.1. DOS DISCURSOS FUNDADORES DA ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA

Haja vista que noções tais quais a de ideologia, sujeito, significação, posicionamento, condições de produção, dentre outras, constituem pilares estruturais da corrente francesa em Análise do Discurso, objetivamos, neste tópico, trazer à tona algumas das noções-chave ora pontuadas da forma como elas foram pensadas quando da instituição da disciplina. Tais questões serão

retomadas no tópico que se segue a fim de que um contraponto seja estabelecido entre o modo como estas noções foram assimiladas na gênese da disciplina e posteriormente reformuladas e repensadas na Análise do Discurso mais contemporânea. de modo particular. Ressaltamos, desde logo, que na revisão bibliográfica feita haverá um retorno cronológico em razão de os escritos bakhtinianos serem retomados com maior ênfase há relativamente pouco tempo.

Como anteriormente sinalizado, o centro sobre o qual gravita a presente dissertação é a perspectiva da chamada escola francesa, a qual se contrapõe à tendência norte-americana de se estudar o discurso¹. Esta última vertente concebe a Análise do Discurso enquanto uma disciplina cujas bases essenciais estariam atreladas às correntes interacionistas e etnometodológicas, linhas de pesquisa que tomam como objeto essencial de estudo a conversação ordinária (MAINGUENEAU, 1997).

Os anos de 1950 marcarão distintas direções teóricas: de um lado há a publicação de *Discourse analysis*, em 1952, de Z. S. Harris, obra em que o autor apresenta a possibilidade de se ultrapassar a análise frástica, empregando, para tanto, os procedimentos da linguística distribucional americana aos enunciados. E, numa outra direção, atrelada à noção de aparelho formal da enunciação de Benveniste (1989), a inscrição do sujeito na linguística estruturalista (MAZIÈRE, 2007), panorama em que se pressupõe uma *posição* de locutor e sua relação com o exterior. Esta relação entre sujeito e posição sócio-histórica será um dos pontos fulcrais da escola francesa.

Segundo Brandão (2004), essas duas direções marcarão dois modos de pensar a teoria do discurso: uma que a entende como uma espécie de continuação da linguística, em que frase e texto são tomados como elementos isomórficos, cuja preocupação incidiria nas formas de organização dos elementos que constituem o texto, e o sentido tratado essencialmente no interior do linguístico (linha americana); e outra que “considera o enveredar

¹ Vale ressaltar que nesta vertente há uma multiplicidade de perspectivas, tais quais: *Análise do discurso como estudo do discurso*, ou Análise Crítica do Discurso (Van Dijk), concepção em que coexistem abordagens como a Análise da Conversa, etnografia da comunicação (Schiffrin; Gumperz); *Análise do discurso como ponto de vista específico sobre o discurso*, perspectiva em que a AD se relaciona de modo privilegiado com os gêneros do discurso (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU: 2008) – tal enfoque apresenta como principal teórico o linguista britânico Halliday.

para a vertente do discurso o sintoma de uma crise interna da linguística, principalmente na área da semântica” (2004, p. 14-15), numa relação necessária entre *dizer* e suas condições de produção, sendo o exterior do discurso uma de suas marcas fundamentais (linha europeia).

Pêcheux, na França, foi o primeiro a pensar sobre as questões que envolvem este campo do saber, no entanto, é Dubois quem, na década de 1960, “introduz o sintagma ‘análise do discurso’ e assim possibilita o desenvolvimento da ‘Escola francesa de Análise do Discurso’” e institucionaliza as técnicas linguísticas da AD (MAZIÈRE, 2007, p. 31-32).

O trabalho teórico-conceitual da constituição da disciplina apresenta um importante deslocamento: o de transformação produtora de seu objeto (PÊCHEUX, 1969) e o de criação de uma metodologia para a análise de textos nas escolas, considerando elementos como as possibilidades de abertura do texto, o sujeito, as condições de produção, etc. Essa relação entre a AD e práticas escolares não invalida a Análise do Discurso, mas apenas acentua o fato de que “é o espaço escolar que lhe confere autoridade e garante que os textos analisados possuem, de fato, uma significação oculta” (MAINGUENEAU, 1997, p. 11). Neste ponto, vale salientar que a AD não objetiva desvendar “o” significado do discurso, mas elaborar procedimentos que tragam ao campo de problematização os “níveis opacos à ação estratégica de um sujeito”, de modo a “construir interpretações, sem jamais neutralizá-las, seja através de uma minúcia qualquer de um discurso sobre o discurso, seja no espaço lógico estabilizado com pretensão universal” (1997, p. 11).

A criação da disciplina se deu de forma relativamente imposta, em razão da “transferência de métodos linguísticos americanos para as análises lexicais sociopolíticas tradicionais na França” (MAZIÈRE, 2007, p. 31) e, por isso, caracterizada como o triunfo pleno do distribucionalismo, notadamente com os trabalhos de Harris. Vale frisar que a concepção harrisiana de discurso não é marcada pela ideia de posicionamento, divergindo, portanto, daquilo que propuseram alguns dos teóricos da AD francesa, como o linguista e lexicólogo Dubois e o filósofo Pêcheux, por exemplo (MUSSALIM, 2003).

Dubois, “por meio de um verdadeiro golpe de força, ao transportar para a linguística estrutural o objeto *discurso*”, é quem possibilitará a abertura de um novo território na Linguística. Ratificando, outrossim, “uma concepção

saussuriana da ‘língua’ e respeitando os métodos formais de análise de Harris”, o linguista “assegura a manutenção dos objetos do filólogo-gramático (texto, discurso) e legitima o retorno da questão do sentido pelo viés das ciências políticas e sociais, então comprometidas na análise de conteúdo” (MAZIÈRE, 2007, p. 31). Num mesmo movimento de desvio do posicionamento harrisiano Pêcheux, através da revista *Language* (MAZIÈRE, 2007) dizia que a AD está condicionada a uma maneira de refletir os textos disponíveis de uma determinada sociedade. Desse modo, é possível notar ao menos dois deslocamentos internos: o primeiro deles diz respeito a um direcionamento de uma análise linguística voltada para a língua enquanto sistema para uma análise da língua em uso; e, em segundo lugar, a construção sintagmática como modo de rejeição/abandono da palavra dos lexicólogos.

Dubois, então, agrega os “métodos do distribucionalismo àquilo que continua a chamar de ‘metodologia da análise lexicológica’, mas altera os propósitos pela referência a um paradigma proposicional, que configura um esquema de definição (*o socialismo é, pensa, faz*)” (MAZIÈRE, 2007, p. 37). Podemos inferir, assim, que a contribuição de Dubois aos estudos da linguagem se dá por meio de deslocamentos teóricos na medida em que, para o linguista, a palavra é encarada como signo do comportamento político e social do falante, sendo, pois, um dos elementos passíveis de análise do desempenho verbal (portanto, do discurso) e meio privilegiado da análise dos enunciados realizados.

Importa-nos, para os fins que se propõem a presente dissertação, abordar algumas condições epistemológicas e sócio-históricas que propiciaram a emergência da Análise do Discurso, condições estas que implicariam noções-chave de três níveis de estudo: a língua – objeto de estudo da teoria estruturalista da linguagem – apreendida na estrutura interna de um sistema fechado sobre si mesmo; a descoberta por Freud do *sujeito clivado* entre consciente e inconsciente; e, por fim, a perspectiva *marxista*, apropriada, inicialmente, por seu viés materialista. Não devemos, outrossim, perder de vista a conjuntura histórica do pós-guerra, que desestabilizou alguns valores que apoiavam o mundo moderno, havendo, progressivamente, um desprestígio com relação às teses iluministas em paralelo ao progresso tecnológico.

Com o corte epistemológico língua/fala e os conceitos de sistema e sincronia, Saussure suprime da linguística científica o enunciado, o referente, o sujeito, a cultura e a história. Essas “exclusões” serão incluídas no debate linguístico por volta dos anos 1950:

Os anos 50 serão decisivos para a constituição de uma análise do discurso enquanto disciplina. De um lado, surge o trabalho de Harris (Discourse Analysis, 1952) que mostra a possibilidade de ultrapassar as análises confinadas meramente à frase, aos enunciados (chamados discursos) e, de outro lado, os trabalhos de R. Jakobson e E. Benveniste sobre enunciação. (BRANDÃO, 2004, p. 13)

Na perspectiva teórica francesa, a fala, o sujeito, a ideologia, o social, a história, a semântica e outras exclusões operadas por Saussure (2006) são trazidas para as discussões linguísticas, dentre elas: o surgimento de várias disciplinas; o rompimento com a sincronia e o corte saussuriano; e uma proposta de uma análise “transfrástica” e subjetiva da linguagem. (MARTELOTTA, 2008)

Estudiosos, então, passam a buscar uma compreensão do fenômeno da linguagem não mais centrado apenas na língua, sistema ideologicamente neutro, mas num nível situado fora desse polo da dicotomia saussuriana (MARTELOTTA, 2008). E essa instância da linguagem é o discurso. Ela possibilitará operar a ligação necessária entre o nível propriamente linguístico e o extralinguístico (BRANDÃO, 2004, p. 11-12).

Assim, na década de 1960, sob a influência do paradigma estruturalista, a conjuntura intelectual francesa propiciou uma relação dos campos da linguística, psicanálise e marxismo, com respeito a uma reflexão sobre a “escritura”. Desse modo, a Análise do Discurso nasce com uma base teórica interdisciplinar.

A Linguística, nesse esteio, consolidava de modo tácito a linha de horizonte do estruturalismo – que conferia cientificidade aos estudos da linguagem – na qual se inscreve o procedimento althusseriano. Althusser propõe uma releitura do pensamento de Marx e, assim como Lacan, não fala diretamente, mas através do autor-fonte (MUSSALIM, 2003) – no sentido de sua fala ser uma espécie de desenvolvimento de um pensamento elementar.

Segundo Althusser (1985), existiria, de um lado, a Teoria das Ideologias Particulares (posição de classes) e de outro a Teoria da Ideologia Geral

(reprodução da relação de produção comum a todas as ideologias particulares), isto é, a Teoria da Ideologia Individual estaria inserida dentro da Teoria da Ideologia Geral, sendo esta última aquela sobre a qual recai o interesse althusseriano, partindo do pressuposto de que as ideologias têm existência material (materialismo histórico) (MUSSALIM, 2003).

Um paralelo é estabelecido entre o projeto de Althusser e a Análise Automática do Discurso (AAD), de Pêcheux (orientando de Althusser): o procedimento de leitura relaciona condições de produção e processo de produção de um discurso, contribuindo a Teoria da Ideologia Geral, de Althusser (MUSSALIM, 2003), para o embrião da AAD na justa medida de sua proposta do materialismo histórico. Nesse sentido, a AAD é vista pela Teoria da Ideologia Geral como possibilidade empírica de apreender o funcionamento da ideologia sem implicar uma posição ideológica do sujeito.

Em Marx, a base econômica (infraestrutura/ modo de produção) determina as instâncias político-jurídicas (superestrutura que engloba a ideologia, entendida como modo de reprodução do modo de produção) num círculo de perpetuação da base econômica (MUSSALIM, 2003). Em suma: a infraestrutura determina a superestrutura ao passo que esta perpetua aquela num sistema circular em que seu funcionamento recai sobre si mesmo. Para Althusser (1985), o Estado apresenta um aparelho repressivo transubstanciado na violência e nas instituições *pela* ideologia; e apresenta também aparelhos ideológicos *para* funcionamento da ideologia dominante.

O projeto althusseriano, inserido em uma tradição marxista que buscava apreender o funcionamento da ideologia a partir de sua materialidade, ou seja, por meio das práticas e dos discursos dos AIE, via com bons olhos uma linguística fundamentada sobre bases estruturalistas [...] só uma teoria do discurso, concebido como o lugar teórico para o qual convergem componentes linguísticos e socioideológicos, poderia acolher esse projeto. (MUSSALIM, 2003, p. 105)

De acordo com Mussalim (2003, p. 103), Pêcheux se inspirou em Althusser para defender como fundamental o conceito de uma ideologia ligada à materialidade, não devendo esta ser entendida apenas como ideia, abstração, mas sim como “um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção”. Trata-se, portanto, do materialismo histórico,

paradigma que enfatiza a materialidade da existência, resiliendo o anseio idealista de “dominar o objeto de estudo controlando-o a partir de um procedimento administrativo aplicável a um determinado universo, como se sua existência se desse no nível das ideias” (MUSSALIM, 2003, p. 103). De tal modo que a existência do objeto real, para o materialismo histórico, independe da produção do objeto do conhecimento que lhe corresponda.

Pêcheux retoma a dicotomia saussuriana língua/fala “para inscrever os processos de significação num outro terreno, mas não concebe nem o sujeito, nem os sentidos como individuais, mas como históricos, ideológicos”. (MUSSALIM, 2003, p. 105). Sendo as condições sócio-históricas constitutivas de significação.

Traçando um paralelo entre o projeto de Althusser (1985) e o de Pêcheux, teríamos: a Análise Automática do Discurso (AAD – primeiro momento da AD) entendida como procedimento de leitura que relaciona condições de produção e processo de produção de um discurso (sendo o materialismo histórico a contribuição da Teoria da Ideologia Geral); e a Teoria da ideologia geral, que vê a AAD como possibilidade empírica de apreender o funcionamento da ideologia sem implicar uma posição ideológica do sujeito.

Nesse primeiro momento, o pensamento de Althusser é determinante para a fase inicial da disciplina – marcada, pois, pelo materialismo histórico e privilégio do discurso político, que vai além do discurso político-partidário. Importante lembrar que o conceito de máquina discursiva é cunhado neste momento, atrelado ao marxismo althusseriano. Neste período é fundamental dar relevo, outrossim, à análise lacaniana, mais precisamente em Freud lido por Lacan, bem como considerar a noção de decomposição da psicanálise, que influencia a AD e a qual passa a assaltar o pensamento de Lacan.

Será o sujeito clivado de Freud (numa releitura lacaniana com um viés advindo do estruturalismo linguístico de Jakobson) do qual se valerá a AD por uma razão muito simples: a Teoria do Sujeito, de Lacan, propicia a Análise do Discurso, pensar os textos como produtos de um trabalho ideológico não-consciente. A alteração do conceito de sujeito após a descoberta do inconsciente por Freud rompe com o paradigma do sujeito enquanto entidade homogênea e passa a enxergá-lo como sujeito clivado entre consciente e inconsciente. Em sua releitura à teoria freudiana, Lacan recorre ao

estruturalismo linguístico de Saussure e Jakobson (MUSSALIM, 2003), assumindo que

“[...] o inconsciente se estrutura como uma linguagem, como uma cadeia de significantes latentes que se repete e interfere no discurso efetivo, como se houvesse sempre, sob as palavras, outras palavras, como se o discurso fosse sempre atravessado pelo discurso do Outro, do inconsciente” (MUSSALIM, 2003, p. 107).

Desse modo, ao menos três pontos são importantes na leitura da psicanálise feita pela AD em sua gênese: 1) a descoberta do inconsciente – o conceito de inconsciente cunhado por Freud põe em discussão a noção de sujeito, o qual, para o teórico, era clivado entre consciente e inconsciente; 2) a releitura de Freud feita por Lacan tem por fundamento o estruturalismo linguístico (Jakobson e Saussure) e aborda com mais precisão a noção de inconsciente; 3) em Freud a noção de inconsciente era uma abstração – ego, id e superego – nessa tríade, o ego seria o consciente, o id o inconsciente e o superego uma ponte entre ambos.

Em breves linhas poderíamos concluir que, quanto à inserção do sujeito na estrutura, Lacan não assume o pressuposto básico do estruturalismo (completude sistêmica), pois o sujeito clivado emerge da descontinuidade da cadeia significante. Quanto à ruptura com a simetria entre interlocutores, em Jakobson não há supremacia entre interlocutores, já segundo o pensamento lacaniano o Outro ocupa posição de domínio em relação ao sujeito; “é uma ordem anterior e exterior a ele em relação à qual o sujeito se define, ganha identidade” (MUSSALIM, 2003, p. 109).

Um dos pontos que, cremos, ser de maior relevância do pensamento lacaniano para a AD é que o sujeito é clivado, dividido e estruturado a partir da linguagem, não sendo livre para dizer o que quer, mas levado, sem que tenha consciência disso, a ocupar seu lugar em determinada formação social e enunciar o que lhe é possível a partir do lugar que ocupa (MUSSALIM, 2003, p. 110).

Se a AD tem suas raízes nestes campos do conhecimento, isto não se dá, de acordo com Orlandi (2009, p. 20), de modo “servil”, trabalhando uma noção de discurso “que não se reduz ao objeto da Linguística nem se deixa absorver pela Teoria Marxista e tampouco corresponde ao que teoriza a

Psicanálise”. Antes, a AD trabalha na confluência desses campos do conhecimento, “irrompe em suas fronteiras e produz um novo recorte de disciplinas, constituindo um novo objeto que vai afetar essas formas de conhecimento em seu conjunto” (ORLANDI, 2009, p. 20); corte epistemológico tal que, por definição é artificial, abstrato e temporário, assim, em Pêcheux (1969) tem-se que este novo objeto é o discurso.

1.2. O PENSAMENTO DE BAKHTIN/VOLOCHINOV NA CONSOLIDAÇÃO DA ANÁLISE DO DISCURSO

No presente tópico objetivamos trazer para o campo de discussão o teor da obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009), a partir do qual se redefinem algumas das principais inclinações atuais da Análise do Discurso de linha francesa, reformulações estas que serão os pilares do posicionamento teórico da presente dissertação.

Nesse sentido, passaremos a discorrer a propósito da natureza dialógica do signo ideológico a partir dos postulados de Volochínov/Bakhtin (2009), assumindo, desde logo, que nosso trato com a materialidade linguística se dá numa perspectiva dialógica, e não numa relação mecânica e causal como fora postulado nos trabalhos iniciais em Análise do Discurso.

Isso será relevante para que, posteriormente, em sessões próprias, ponderemos a respeito de algumas categorias de análise desenvolvidas e sistematizadas por Dominique Maingueneau, um dos grandes nomes da atualidade da AD francesa, que nortearão a análise a ser realizada na presente dissertação.

Volochínov/Bakhtin ([1929] 2009) afirma que a realidade da questão ideológica não está relacionada (num sentido causal ou de dependência) com a psicologia, ao contrário, “a realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais”, e esta realidade é tomada enquanto uma “superestrutura situada imediatamente acima da base econômica” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 36). No entanto, esta relação entre superestrutura e infraestrutura não se dá de maneira mecânica como encaram os materialistas mecanicistas, mas de modo dialógico.

A natureza dos signos ideológicos residiria, assim, na materialização da comunicação social (separada da consciência individual); e será precisamente a *comunicação na vida cotidiana* aquela que estará “diretamente vinculada aos processos de produção” e “às esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 37). A palavra, encarada por Bakhtin como o lugar privilegiado da comunicação na vida cotidiana, seria o fenômeno ideológico por excelência, a forma mais pura e sensível de relação social e lugar em que “melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 37). No que tange à distinção entre palavra e signo, a primeira é compreendida pelo linguista russo enquanto neutra (pureza semiótica e neutralidade ideológica), cujo preenchimento pode se dar por qualquer espécie de função ideológica (religiosa, estética, moral, etc.), exercendo o papel de *elemento essencial* que acompanha e comenta todo ato ideológico.

Em Saussure (2006) o signo é encarado como uma entidade abstrata, um constructo teórico constituído por significado (conceito) e significante (imagem acústica); trata-se de um elemento da língua. Já em Volochínov/Bakhtin (2009) o signo se relaciona com uma realidade exterior, uma realidade viva e vivida; é ele um produto ideológico que reflete e refrata uma outra realidade que lhe é exterior; trata-se de um elemento físico, concreto, material, corporificado. Ora, “todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física” etc., de modo que a realidade do signo “é totalmente objetiva” (BAKHTIN 2009, p.33).

Importante ressaltar que em Volochínov/Bakhtin (2009), sem signos não há ideologia, de sorte que todo signo é ideológico e tudo o que é ideológico é um signo. Adicione-se a esta assertiva que “tudo que é ideológico possui um valor semiótico” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 33), isto é, todo produto natural pode se transformar em signo ideológico (exemplos: faca e foice; pão e vinho) a partir do processo de valoração, ultrapassando, assim, suas particularidades.

Travando embate com a filosofia idealista e a visão psicologista, para as quais a ideologia residiria na consciência, Volochínov/Bakhtin afirmam que a consciência individual é um fato socioideológico, de sorte que a consciência seria de ordem social e ideológica e adquiriria “forma e existência nos signos

criados por um grupo organizado no curso de relações sociais” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 35-36).

A filosofia da linguagem, seria, de acordo com Bakhtin/Volochínov, concebida como *filosofia do signo ideológico*, aquela que “daria conta” de encarar as sutilezas das *estruturas sociológicas iminentes* e deveria ser a base de partida do próprio marxismo.

No que tange à relação entre infra e superestruturas – um dos problemas fundamentais do marxismo –, Volochínov/Bakhtin (2009) entende que o cerne está em compreender o modo como a infraestrutura determina o *signo*, e como este último reflete e refrata a realidade em transformação numa relação dialética. Nessa perspectiva, é possível notar um afastamento do marxismo mecanicista e um posicionamento pautado no materialismo histórico-dialético.

Enquanto o signo ideológico penetra todas as relações interindividuais a partir de uma multiplicidade de signos ideológicos que se valem como trama a todas as relações sociais em todas as esferas, a *palavra* é categorizada como indicador de transformação das mudanças sociais, ainda que não estruturadas/estabilizadas, uma vez que “constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 42).

Será no seio da *psicologia do corpo social* – espécie de *elo* entre ideologia e estrutura sociopolítica (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 42-43) e meio inicial dos *atos de fala* – o lugar em que as mudanças e deslocamentos (in)acabados se materializarão na *palavra*. Desse modo, é possível concluir que a psicologia do corpo social não é algo interior, ao contrário, é exterior, material e se dá na troca.

Ao tratar do problema da enunciação e do diálogo, Volochínov/Bakhtin o conjuga com a questão dos gêneros linguísticos, afirmando que entre as formas de comunicação, de enunciação e tema há uma *unidade orgânica* indestrutível, motivo pelo qual “a classificação das formas de enunciação deve apoiar-se sobre a classificação das formas da comunicação verbal” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 44). As formas de comunicação verbal

seriam determinadas pelas estruturas sociopolíticas (infraestrutura) e pelas relações de produção (superestrutura), de sorte que as formas dos signos “são condicionadas tanto pela organização social” dos indivíduos como pelas “condições que essa interação acontece” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 45).

O problema de mútua influência do *signo* (o qual é marcado pelo *horizonte social* de dada época e grupo social) e do *ser* como um processo de refração deve ser estudado pela ciência das ideologias a partir das seguintes regras metodológicas (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 45): 1) não separar a ideologia da realidade material do signo; 2) Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social; 3) Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material.

Será tão somente aquilo que adquirir *valor social* que entrará no domínio da ideologia, de forma que todos os índices de valor (cuja natureza é, por excelência, interindividual) constituem índices sociais de valor, tal qual o *tema* ideológico, por exemplo. Este último possui uma relação indissolúvel com a *forma*, trata-se, antes, das “mesmas condições econômicas que associam um novo elemento da realidade ao horizonte social, que o tornam socialmente pertinente, e são as mesmas forças que criam as formas da comunicação ideológica” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 47), as quais determinam as formas de expressão semiótica.

A luta de classes determina, segundo Bakhtin/Volochínov, a refração do *ser* no *signo* – arena em que se confrontam as classes e lugar em que se confrontam índices de valor contraditórios. É justamente este entrecruzamento de índices de valor o que confere vida e dinamicidade ao signo. A cruz suástica, por exemplo, apresenta uma multiplicidade de significados em diferentes povos e momentos históricos: no hinduísmo primitivo, por um lado, significa sorte; no oriente, por outro, simboliza o grupo linguístico indo-europeu. Este segundo significado foi apropriado pelo partido nazista alemão como forma de identificação de um grupo, adquirindo valor positivo para os que dele participam, e negativo para os demais.

É na fronteira entre o alcance do organismo e do mundo exterior que se localiza o psiquismo subjetivo, e é nessa zona limítrofe que se dá o embate entre esse organismo e o mundo exterior, esse encontro se dá no signo,

“território comum, tanto do psiquismo quanto da ideologia; é um território concreto, sociológico e significante” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 58). A linguagem, assim, segundo o pensamento bakhtiniano, é colocada como elemento fundamental para que as duas áreas sejam relacionadas e espaço propício de estabelecer aproximações entre ideologia e psicologia. No entanto, não se trata da noção de ideologia entendida pelo positivismo ou marxismo mecanicista, mas numa outra perspectiva: por meio de um marxismo dialético.

A língua, em Saussure (2006), é encarada como *sistema* abstrato separado de seu conteúdo ideológico; em Volochínov/Bakhtin (2009) tem-se exatamente o oposto disso: no uso prático, a língua é *inseparável* de seu conteúdo ideológico e a concretização da palavra só é possível com sua inclusão no contexto histórico real de sua realização. A língua “vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 128).

Um dos principais pontos defendidos por Volochínov/Bakhtin (2009) é o de que a enunciação (produto do ato de fala) possui natureza social, muito embora possa ser explicada a partir das condições psicofisiológicas. Necessário se faz pontuar o fato de que a “personalidade individual é tão socialmente estruturada como a atividade mental de tipo coletista: a explicitação ideológica de uma situação econômica complexa e estável projeta-se na alma individual” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 121), razão pela qual é possível afirmar que o que constitui os traços fundamentais da língua é o fato de se contrapor a língua externa à consciência individual, bem como seu caráter coercitivo.

Nesse sentido, o sistema da língua não seria uma mera abstração/conjunto de normas, mas “produto de uma reflexão sobre a língua, reflexão que não procede da consciência do locutor nativo e que não serve aos propósitos imediatos da comunicação” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 95). Serão das *necessidades* enunciativas de que se servirá o locutor; da adequação entre forma (no sentido de estrutura concreta da enunciação) e contexto.

A partir dessas considerações, é possível responder a um dos questionamentos levantados por Bakhtin/Volochínov: a substância real da

língua são as enunciações, para as quais “está reservada a função criativa da língua”; sua verdadeira substância se dá “pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 126-127).

Para Bakhtin, a enunciação como realidade da linguagem e estrutura socioideológica deve ser a base da filosofia marxista da linguagem. Sistematizando esta perspectiva, sugere o autor as seguintes proposições (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 131-132): 1) a língua como sistema estável de formas normativamente idênticas é apenas uma *abstração científica* que não abarca de maneira adequada da *realidade concreta* da língua; 2) a língua constitui um *processo de evolução ininterrupto*, que se realiza através da *interação verbal social dos locutores*; 3) as leis da evolução linguística são essencialmente leis sociológicas; 4) a criatividade não pode ser compreendida independentemente dos conteúdos e valores ideológicos que a ela se ligam ; 5) a estrutura da enunciação é uma estrutura puramente social.

Outro ponto relevante desta obra se refere a um problema a ser enfrentado pela teoria bakhtiniana, qual seja: dotar de uma orientação sociológica o fenômeno de transmissão da palavra de outrem, o qual constitui mais do que o tema do discurso. É, antes, uma “tomada de posição inalisável do falante” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 155). O ponto nodal é precisamente o discurso citado, isto é, os esquemas linguísticos (discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre), cujas modificações desses esquemas e variantes dessas modificações “encontramos na língua”, servindo “para a transmissão das enunciações de outrem, num contexto monológico coerente” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 149). Por discurso citado entende-se “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação”, bem como “um discurso sobre o discurso e uma enunciação sobre a enunciação” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009, p. 150). No que tange às variantes, estas se encontram na fronteira entre a gramática e a estilística (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009), não sendo possível estabelecer limites exatos entre ambas.

Imperativo ressaltar a posição que um discurso a ser citado ocupa na *hierarquia social de valores*. Ora, “quanto mais forte for o sentimento de

eminência hierárquica na enunciação de outrem, mais claramente definidas serão suas fronteiras, e menos acessível será ela à penetração por tendências exteriores de réplica e comentário” (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN/ 2009, p. 159). Para Bakhtin/Volochínov (2009, p. 166) a enunciação de outrem “pode ser apreendida como um tomada de posição com conteúdo semântico preciso”. É exatamente esta noção de posicionamento um dos pontos-chave do problema do discurso citado.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* Bakhtin/Volochínov desenvolve alguns dos pressupostos marxistas, tais quais as noções de infra e superestruturas, ideologia e luta de classes (no campo da linguagem). Os conceitos de *signo ideológico* e *enunciação* são sistematizados e convergem para uma mesma realidade: o caráter vivo, dinâmico e dialógico do signo, o qual refrata/reflete o *ser* num *horizonte social* determinado.

Considerando os postulados bakhtinianos sobre as ideias que permeiam a noção de ideologia, a Análise do Discurso contemporânea apropria-se das reformulações perpetradas pelo teórico russo (e por outros autores basilares, como Aristóteles e Foucault, como veremos em passagens a seguir) as sistematiza e elabora dispositivos de análise, como, por exemplo, as noções de heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada, que serão trabalhadas no item que segue à luz dos desdobramentos da teoria inicial produzida por Maingueneau.

Um dos conceitos centrais nos estudos do texto e do discurso é a noção de “objeto do discurso”, tendo em vista que a palavra dá sentido ao mundo, o discurso categoriza e recategoriza seu objeto de fala.

Outro conceito basilar nos estudos da linguagem que remonta a Bakhtin diz respeito à voz. Para Bakhtin, voz significa um modo semântico-social que se assenta na palavra, isto é, não se trata de algo físico relacionado ao som, mas aos sentidos e relações de caráter dialógico: ora, “os sentidos estão divididos em diferentes vozes” (BAKHTIN, 2010, p. 320). De acordo com Bakhtin (2010, p. 334), o mundo está povoado de vozes de outros sujeitos, posicionamentos, opiniões, dentre outros. Vozes que são palavras (enunciados), palavra “que teme o terceiro e procura apenas o reconhecimento temporário (a compreensão responsiva de uma profundidade limitada) nos destinatários imediatos”. A noção de “voz” deste modo apreendida é a que será

apropriada e de que nos valeremos no presente trabalho, interessando-nos mais diretamente.

Por fim, entre as noções registradas pela Análise do Discurso de autores basilares, está a noção de objeto de discurso, a qual apresenta uma grande importância no interior desta pesquisa. Desde Foucault (1997), os objetos do discurso correspondem à possibilidade de dizer algo em determinadas formações discursivas; um mesmo objeto não significa a mesma coisa em diferentes épocas e epistemes. A cada novo proferimento de determinado enunciado, o objeto de saber é redefinido. Ele não é instantâneo, mas constantemente negociado e redefinido. Nesse sentido, os objetos não são dados *a priori*, eles são constituídos por uma prática discursiva no interior de uma sociedade.

1.3 A ANÁLISE DO DISCURSO CONTEMPORÂNEA: DISPOSITIVOS DE ANÁLISE

Dividido em subtópicos, o presente tópico tem por objetivo discorrer a propósito de algumas categorias de análise reformuladas por Dominique Maingueneau, com influência de teóricos como Bakhtin e Aristóteles (no que tange ao *ethos*), que nos servirão como alicerce em nossa análise.

O primeiro ponto a ser abordado será a respeito do interdiscurso e a virada teórica que sua inserção no paradigma francês causou; em seguida trataremos da noção de *ethos* discursivo e o modo como ela é apreendida na perspectiva francesa de Análise do Discurso; e, por fim, ponderaremos sobre as cenas de enunciação, fenômeno implicado em toda enunciação.

1.3.1. O PRIMADO DO INTERDISCURSO

Na atualidade o enfoque da AD está no *atravessamento* do discurso e como este atravessamento é considerado (MAINGUENEAU, 2008d). O termo “interdiscurso”, no entanto, conforme afirma Maingueneau (2008d), é uma noção extremamente vaga. O que é o discurso do Mesmo e o que é do Outro?

Algumas vezes o discurso do Outro é textualmente explícito, como no caso de uma citação, por exemplo; no entanto, e em grande número, o discurso de Outrem se dá de forma implícita, o que dificulta a percepção da presença deste discurso no interior do discurso do Mesmo. A hipótese do primado do interdiscurso, sistematizada por Maingueneau, “inscreve-se nessa perspectiva de uma heterogeneidade constitutiva, que amarra, em uma relação inextrincável, o Mesmo do discurso e seu Outro” (2008d, p. 31).

Valendo-se da ideia de *heterogeneidade constitutiva* – é constitutivo do discurso a existência de um Outro discurso –, Maingueneau (2008d), com nítida influência dos postulados bakhtinianos a propósito do *discurso de outrem*, do problema e dificuldade de determinação deste tipo de discurso e sua apreensão (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2009), sistematiza o que seria o *interdiscurso*. Ora, tendo em vista que a interdiscursividade é constitutiva do discurso e que não existe nenhum discurso que não seja atravessado por outro discurso, Maingueneau trata este dispositivo como *primado*.

Como salientado anteriormente, a heterogeneidade parte do princípio de que o discurso enquanto *prática* é atravessado por diversos discursos. Retomando os apontamentos de Mazière (2007), Maingueneau (2008d) ressalta que há uma heterogeneidade que é *constitutiva* e uma heterogeneidade que é *mostrada*. Esta última é a única forma possível de apreensão por meio dos aparelhos linguísticos; ao passo que a primeira diz respeito a uma alteridade não marcada, não sendo passível de apreensão por meio de apenas uma abordagem linguística.

No discurso são materializados os esquecimentos (constitutivos) e aquilo que se quer mostrar que é de outro discurso (ex. apontamentos, citações, aspas, etc.), nesse sentido, são materializadas alteridades, que poderão ser discursivamente mostradas ou não. Vale ressaltar que quando um texto se desloca e se insere num Outro, ele ganha um novo sentido, de modo que, se considerarmos o texto como um emaranhado, não há que se falar em autor, mas autoria.

Se o discurso é lugar de conflito é porque as diferentes formações discursivas estão em concorrência – se se tem diferentes formações discursivas no interior do discurso, ele terá marcas deste confronto que são constitutivas (informações que devem ser buscadas extra-discursivamente) e

mostradas. Se essa formação discursiva corrobora para o discurso fazer sentido, o sujeito a traz para o discurso, se não corrobora, o sujeito rejeita e apaga (esquece) ou silencia. Esse apagamento é o que se chama esquecimento.

O discurso é o Mesmo, as outras formações discursivas são o Outro – essa troca entre o Outro e o Mesmo é que se denomina alteridade, que poderá ser silenciada ou incorporada (MAINGUENEAU, 2008d). Nesse sentido, tem-se que o primado do interdiscurso se descreve na heterogeneidade discursiva, a qual amarra o discurso. O “eu” é uma multiplicidade de “eus” condensado nesse Mesmo, e é a consciência desse “eu” que se constitui na relação com o Outro (MAINGUENEAU, 2008d), por isso esse caráter interdiscursivo também do sujeito.

Maingueneau (2008d) toma o exemplo de arquitexto de Genette para explicar o interdiscurso: o texto seria um guarda-chuva sobre o qual haveria uma porção de outros textos. O texto poético resulta de uma arquitextualidade – tudo o que coloca em relação a um texto com os outros, tudo aquilo que é possível relacionar um texto com outros textos. Essa ideia contamina um pouco a postura de Maingueneau (2008d). Na noção da hipertextualidade tem-se que um texto B incorpora partes do texto A – e essa incorporação não significa que o texto A deixou de ser, mas que entrou naquele para constituir o texto. Todo texto, desse modo, é interdiscursivo.

Maingueneau (2008d) resolve a questão da vagacidade do termo “interdiscurso” do seguinte modo: decompõe o termo “interdiscurso” por uma tríade, qual seja: *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*.

Por universo discursivo entende-se o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Seria todo o conjunto de formações discursivas, mas finito; seriam, pois, todos os domínios possíveis de serem apreendidos numa determinada conjuntura ou o horizonte a partir do qual se constroem os diferentes domínios de conhecimento. É o domínio cognitivo, o mais amplo: o conjunto de formações discursivas que permite o analista observar diferentes manifestações desse universo discursivo – e compreende todos os domínios de conhecimento que o homem tem.

Já o campo discursivo seria o conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência (neutralidade aparente, conflito aberto)

delimitando-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo (MAINGUENEAU, 2008d). São conjuntos das formações discursivas que estão em concorrência (ex. campo filosófico, político, religioso, etc.). Alguns discursos estão em confronto aberto por serem de campos distintos, outros formam alianças, por serem de campos próximos, ou ainda estão numa neutralidade aparente – os campos estão ou em concorrência ou em aliança (MAINGUENEAU, 2008d).

Por fim, espaço discursivo é um subconjunto do campo discursivo no qual estão ligados pelo menos dois discursos, e é nesta relação privilegiada que envolve os discursos que o analista desenvolverá seus objetivos e formulará suas hipóteses (MAINGUENEAU, 2008d). É a menor porção que me permite fazer análise (ex. sermão, ritual, etc. – pertencem ao campo discursivo religioso). É um subconjunto de formações discursivas. É o lugar de análise.

Existe um caráter dialógico de todo e qualquer enunciado, logo, todo discurso é atravessado por vozes diferentes e distintas, por formações discursivas distintas de um mesmo campo ou de campos discursivos distintos (MAINGUENEAU, 2008d). Não há campos isolados, eles estão entrelaçados de forma tal que não é possível dissociar as diferentes formações discursivas que transitam no discurso (MAINGUENEAU, 2008d). O espaço discursivo do Outro é o interdito do discurso. Assim, qualquer discurso sempre apresenta aquilo que é de direito e aquilo que é seu avesso, mostrado em associação no interior do discurso. Aceitar a noção de interdiscurso é aceitar que existe uma dissimetria radical entre os sujeitos que falam no interior do discurso.

O avanço da perspectiva de Maingueneau (2008d) de interdiscurso é que há a noção enunciativa, dos locutores deste discurso; há a noção de formação discursiva já deslocada da ideia de institucionalidade da formação discursiva; e ainda a contribuição de fronteira semântica (as formações discursivas estão em redes semânticas que entrelaçam), bem como as fronteiras estruturais (que até a década de 60 eram fechadas).

Se o discurso é atravessado por outro discurso, o leitor também interfere na produção de sentido do texto. Ler é buscar no texto os sentidos, que são produzidos pelo leitor a partir da materialidade textual – o texto não é monocênico, e o leitor é responsável pela construção do sentido deste texto, de modo que deve haver uma parceria com o texto para interpretá-lo.

Qualquer discurso precisa de um parceiro para sua interpretação e quando se lê um texto se estabelece um diálogo, possibilitando que a história do leitor dialogue com a história do texto, havendo, assim, uma relação leitor-texto-autor. A questão da parceria reside no fato de que há uma parceria entre histórias, existindo um controle mútuo no processo de construção de sentido. Se não houvesse controle, o leitor leria o que ele quisesse; o texto produziria sentidos não marcados textualmente. O discurso é plural porque nele há interatividade, ele é interativo. Sem interação não há discurso – não há texto sem parceiros e regras compartilhadas.

O discurso sempre é regido por normas, que podem estar explícitas e precisam necessariamente ser compartilhadas. Quando Maingueneau (2009) diz que o discurso é reflexivo, quer-se dizer que nos atos de fala somos atores, como em um teatro, e por isso fazemos uma reflexão para retomar uma ação. Quando se fala, é-se ator. Daí que ao falar, deve-se estabelecer um padrão entre norma e realidade – a norma que se tem e a realidade em que se está. Para Maingueneau (2008d) o discurso é dominado pelo interdiscurso – de modo que se pode perceber uma influência de Bakhtin (2003) no que tange às noções de dialogia e polifonia: quando falamos nos relacionamos com outros discursos e outras vozes.

A AD não pode ser entendida como a análise de qualquer discurso – na atualidade, segundo Maingueneau (2008d), estamos diante de uma maneira diferente de se olhar o discurso, uma vez que não é uma disciplina normativa, haja vista que para a AD interessa a noção de discurso como uma prática aberta de construção de sentido. O discurso é um espaço que emerge entre os elementos visuais e as palavras, e é neste espaço que há entre o visual e as palavras onde se constitui o discurso.

Ainda nessa perspectiva, a relação com o discurso e a realidade se dá considerando que o discurso pertence ao mundo, mas ao mesmo tempo em que pertence ao mundo ele (o discurso) constrói o mundo. Esse pertencimento e construção devem ser considerados, uma vez que as práticas discursivas irão fabricar as realidades pela linguagem. Por isso o discurso é algo que tem, nesse sentido, uma objetividade que exige por si só e, por isso, está materializado textualmente. O texto é uma atividade que contribui para a

construção do mundo. Sem o texto, neste esteio, não enxergaríamos o mundo – uma maneira de mostrar o mundo é uma maneira de construir o mundo.

1.3.2. **ETHOS DISCURSIVO**

Nesta subseção, busca-se sistematizar algumas leituras a propósito da noção de *ethos* a partir de bibliografia que trabalha, em particular, como esta categoria é tratada na perspectiva da Análise do Discurso francesa, mais especificamente aquela proposta por Maingueneau. Nesse percurso, serão conectadas propostas: de Aristóteles (1998), na medida em que o filósofo postula um *ethos* ligado à retórica; de Émile Benveniste e o modo como a questão da subjetividade é trabalhada e relacionada com a categoria de *ethos* por este teórico; de Oswald Ducrot, a partir de sua contribuição ligada a uma perspectiva mais enunciativa; de Michel Pêcheux e seus postulados fundacionais, inclusive no que se refere ao *ethos*; de Kerbrat-Orecchioni e seu enriquecimento ao jogo especular; de Ruth Amossy, em sua obra *Imagens de si no discurso* (2005) e de Dominique Maingueneau, um dos teóricos base da presente dissertação cuja concepção de *ethos* é adotada.

Preliminarmente, cremos ser importante lembrar que diversos são os discursos aos quais nos submetemos em nosso cotidiano, como o discurso publicitário, o artístico, o científico, o religioso, o jurídico, o político, dentre tantos outros, que serão compreendidos com maior criticidade quando nos propomos pensar sobre a construção imagética dos sujeitos do ato comunicativo e os propósitos no âmbito discursivo. Nesta orientação, poderão ser vislumbradas e manejadas uma série de camadas da discursividade, como, por exemplo, as posições ideológicas dos sujeitos no ato comunicativo e as imagens produzidas no discurso.

Isso nos leva a crer que o discurso será apreendido de modo mais eficiente quando nos apropriamos de dispositivos tais quais o de *ethos* discursivo, categoria que se tornou uma das mais caras no panorama atual dos estudos da linguagem, haja vista a grande quantidade de pesquisas acadêmicas que envolvem tal abordagem. Considerando “o modo como as ciências da linguagem resgatam a retórica, mas às vezes também a

abandonam, aparece nas reformulações e debates nos quais surge a noção de *ethos*” (AMOSSY, 2005, p. 10), objetivamos consolidar a perspectiva teórica por nós tomada, para, então, e em capítulo próprio, analisar as marcas de subjetividade, de um modo geral, e o *ethos* discursivo (imagens de si e do outro), de modo particular, nas canções de Vinícius de Moraes e Baden Powell, *corpus* desta dissertação.

Segundo Ruth Amossy (2005, p. 9), “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”, de tal sorte que não há como os sujeitos se desvincularem daquilo que Benveniste denominou “quadro figurativo”, cujo processo enquadra as marcas de competência linguística e marcas de competência não-linguística ou cultural. Para criar essa imagem o enunciador não precisa fazer uma espécie de autobiografia, descrevendo-se intimamente, pois seu estilo, seus conhecimentos, crenças e sua maneira de escrever são o bastante para deixar pistas que ajudarão o leitor a identificar e criar um retrato desse enunciador. Esta imagem, no entanto, “não é criada apenas no ato da fala, no momento da enunciação” (MELLO, 2011, p. 15).

Para Maingueneau (2008a, p.15), que retoma o quadro figurativo de Benveniste e a noção de *ethos* de Ducrot, o *ethos* discursivo não seria composto apenas desse elemento moral aristotélico (caráter), mas também de um elemento extra-discursivo ligado aos interlocutores, de forma que “não se pode ignorar que o público constrói também representação do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale”. De sorte que, conforme sugere Amossy (2005, p.16), o “enunciador deve conferir a seu destinatário certo *status* para legitimar o seu dizer: ele outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber”.

Alguns teóricos, como veremos ao longo desta subseção, defendem que “antes mesmo do orador iniciar seu discurso é possível que o outro, o auditório, o interlocutor já co-construa o *ethos* do parceiro, daquele que enuncia.” (MELLO, 2011, p. 15). Vale frisar, desde logo, que a imagem criada do enunciador age no campo discursivo, afetando o processo de comunicação e sendo parte constituinte da ação enunciativa; o que não significa dizer que essa imagem equivalha necessariamente ao caráter real do enunciador.

A compreensão de tais relações torna-se vital para que haja um maior domínio crítico sobre o ato de produzir um enunciado e sobre o funcionamento

do ato de linguagem, especialmente acerca daquilo que, postulado por Oswald Ducrot e desenvolvido por outros teóricos como Dominique Maingueneau (2008), denominou-se “*ethos* discursivo” – noção inicialmente retórica (desde a concepção aristotélica até a romana) que passou a ter uma reproblemática no campo da Análise do Discurso.

O termo “*ethos*” (do grego, personagem) “designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu interlocutor” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008. p. 220). Barthes define-o da seguinte maneira:

São os traços de caráter que o orador deve *mostrar* ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão; são os *ares* que assume ao se apresentar [...]. O orador enuncia uma informação e *ao mesmo* tempo diz: eu sou isto, eu não sou aquilo. (BARTHES apud MAINGUENEAU, 2005, p. 70).

Do mesmo modo que o *pathos*, o *ethos* consistia, na retórica antiga, em um recurso para garantir a persuasão do auditório, sendo denominados por Aristóteles (1998) como provas dependentes do discurso juntamente com o *logos*. A primeira prova estaria relacionada às paixões, ao passo que esta última atrela-se ao conhecimento ou sabedoria, relacionada, portanto, ao orador.

Maingueneau (2008) afirma que:

Escrevendo sua Retórica, Aristóteles pretendia apresentar uma *techné* cujo objetivo não é examinar o que é persuasivo para tal ou qual indivíduo, mas para tal ou qual tipo de indivíduos. A prova pelo *ethos* consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando sua confiança. (MAINGUENEAU, 2008, p. 13).

Assim, para Aristóteles, “entre as provas fornecidas pelo discurso, distinguem-se três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras nas disposições que se criaram no ouvinte; outras no próprio discurso, pelo que ele demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, 1998. p. 34-35). Consistia o *ethos* para o filósofo na mais eficaz das provas e prova determinante por excelência, e seria este recurso uma espécie de construção da imagem de si com vistas a conferir o sucesso do empreendimento oratório.

De tal forma que, para o filósofo, o *ethos* diz respeito à construção imagética *intencional* que o enunciador constrói de si para auferir credibilidade para com seu auditório, valendo-se dos recursos da *phonesis* (virtude intelectual ou prudência), *arete* (abrangência moral) e *eunoia* (imagem benévola de si).

Para Aristóteles (1973), não basta que o orador seja, por exemplo, honesto, sincero, verdadeiro; é preciso que ele convença, com seu discurso, o auditório. Assim, Aristóteles entende que, para persuadir o auditório, era preciso construir “[...] uma imagem favorável [de si], imagem que seduzirá o ouvinte e captará sua benevolência”. (PAULIUKONIS & MONNERAT apud MELLO, 2011, p. 11).

Adquire o *ethos* em Aristóteles um duplo sentido: por um lado marca as virtudes morais que conferem credibilidade ao orador e por outro comporta uma dimensão social, uma vez que o orador persuade ao se manifestar de modo adequado a seu caráter e a seu tipo social; trata-se, assim, da imagem de si que o orador cria em seu discurso, e não de sua *persona* efetiva. Este *ethos* retórico está atrelado à própria enunciação, e não a um conhecimento extralinguístico do locutor (MAINGUENEAU, 2008a), sendo que sua eficácia se dá em razão de ele penetrar em qualquer enunciação sem ser explicitamente enunciado (MAINGUENEAU, 2008c).

Em Aristóteles o *ethos* seria elaborado apenas pelo próprio enunciador quando da enunciação, não sendo passível de ser produzido, portanto, por outro sujeito, inexistindo, também, a possibilidade da existência de um *ethos* prévio.

Uma ampla discussão teórica acerca do tema se deu ao longo de séculos – desde os romanos, para os quais haveria um *ethos* anterior ao discurso (MEYER, 2005), sendo, pois, distinto do aristotélico. Interessa, no entanto, para este trabalho especificamente a noção de *ethos* discursivo definido nas ciências da linguagem (de modo particular na Análise do Discurso) resgatada do estudo da retórica, bem como suas reformulações. Tal resgate histórico-teórico é feito por Amossy (2005) no capítulo introdutório de *Imagens de si no discurso: a construção do ethos* denominado “da noção retórica de *ethos* à análise do discurso”, espaço em que a autora pontua os diversos modos como a construção de imagens de si, nos discursos, é pensada em diferentes tendências da linguística contemporânea.

A obra citada, organizada por Ruth Amossy, tornou-se referência obrigatória para todo pesquisador que queira aventurar-se pelos meandros da categoria de *ethos* no interior das ciências da linguagem. Sua importância, cremos, dá-se por, ao menos, dois aspectos: o primeiro deles se refere ao agrupamento, numa mesma obra, de diversas perspectivas teóricas em torno de tal categoria; perspectivas estas que vão desde a noção retórica e se estende até os estudos culturais. Entretanto, muito embora haja o estabelecimento de diálogos com outros campos de conhecimento, há, outrossim, privilégio de abordagem na seara dos estudos linguísticos, de modo que uma delimitação de foco e afastamento de uma abordagem de cunho sociológico são estabelecidos. O segundo aspecto, atrelado umbilicalmente ao primeiro, diz respeito precisamente ao resgate histórico da noção de *ethos*, bem como ao modo pelo que este dispositivo foi encarado e sistematizado por concepções teóricas de ordem pragmática, interacional, discursiva, etc.

A partir da década de 1980, estudiosos de vários ramos da Linguística (incluindo-se, evidentemente a AD) começam a revisitar o conceito de *ethos*. Na França, sobretudo nos estudos de Maingueneau, surge, pela primeira vez, tal conceito em termos pragmáticos e discursivos. Maingueneau (2001, p.99) parte dos estudos de Aristóteles para afirmar que o *ethos* da Retórica Clássica corresponde às propriedades que os oradores se conferem implicitamente por meio de sua maneira de dizer. Dito de outra forma, uma maneira de dizer remete a uma maneira de ser (MELLO, 2011, p. 8).

A *linguística da enunciação* e a inscrição do locutor no discurso é o primeiro ponto de reflexão: Amossy (2005) concatena, partindo de Benveniste, a) o ato de produção de enunciados e remissão necessária a um locutor; b) a noção de *quadro figurativo*; c) com a também pensada construção especular em Michel Pêcheux e d) a incorporação feita por Kerbrat-Orecchioni da competência cultural (de ordem não linguística) dos parceiros no que tange à imagem que acreditam que seus pares fazem deles. Desse modo, muito embora ainda não se fale em *ethos*, pensa-se na construção imagética dos sujeitos em enunciados concretos.

De acordo com Amossy (2005), o quadro figurativo benvenistiano trata-se de um jogo de imagens que compreende a imagem que o emissor A tem de seu interlocutor B; a imagem que A faz de si; a imagem que B faz de A; a

imagem que B faz de si. De igual modo Pêcheux (apud AMOSSY, 2005) também propõe uma construção especular da imagem dos interlocutores. Esta noção será enriquecida por Kerbrat-Orecchioni, a qual incorpora além de tais imagens, a imagem que os interlocutores pensam que o outro (também sujeito da interlocução) faz de si.

As perspectivas interacionais, de Goffman e a visão da Análise da Conversa a propósito da questão da imagem de si no discurso é o segundo ponto a ser discutido por Amossy (2005). Pontua-se, desde logo, que para tal corrente teórica esta construção imagética está relacionada a uma rede de influências mútuas e a uma perspectiva interacional, na medida em que “dizer que os participantes interagem é supor que a imagem de si construída *no e pelo* discurso participa da influência que exercem um sobre o outro” (AMOSSY, 2005, p. 12, grifo nosso).

A apresentação de si, os papéis sociais, os dados situacionais e o conceito de face são as noções interacionais mais caras quando se fala de construção de imagem e sua aproximação com a categoria de *ethos*. Estas noções são retomadas, de acordo com AMOSSY (2005, p. 14) por Kerbrat-Orecchioni a fim de “mostrar como ele [princípio de gerenciamento de faces] governa, na língua, os fatos estruturais e as formas conversacionais”. Nesse sentido, a Análise da Conversa une “o estudo dos fenômenos de língua propriamente ditos [...] às interações no interior das quais a imagem que o locutor constrói de si e do outro é fundamental” (AMOSSY, 2005, p. 14).

A questão da enunciação e do *ethos* na semântica pragmática de Ducrot é o mote que passará a conduzir Amossy (2005). Numa perspectiva pragmática, isto é, aquela que “compreende tanto a estabilidade e regularidade do comportamento social e linguístico (padrões, crenças e convenções) como as tensões, as controvérsias e as rupturas” (WILSON, 2008. p. 90), tem-se em Ducrot a noção de *ethos* “como imagem de si é associada ‘a L, o locutor como tal’, em oposição ao sujeito empírico situado no exterior da linguagem”, de sorte que “é localizando-se na fonte da enunciação que o locutor se vê travestido de certos caracteres” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008. p. 220)

É em Ducrot que a relação do *ethos* com as ciências da linguagem encontra uma primeira manifestação na teoria polifônica da enunciação. A

partir da diferenciação entre o que seria o “Locutor-L” (ficção discursiva) do “Locutor-λ” (ser no mundo) é que emerge a noção pragma-semântica de *ethos*: “o *ethos* está ligado a L, o locutor como tal: é como origem da enunciação que ele se vê investido de certos caracteres que, em contrapartida, tornam essa enunciação aceitável ou recusável” (DUCROT, 1987, p. 201). Tal concepção realça a fala como modo de agir com vistas a influenciar o parceiro, alinhando-se, numa certa medida, às teorias da argumentação encaradas como “a lógica dos encadeamentos de enunciados” (AMOSSY, 2005, p. 15). Muito embora Ducrot denomine o fenômeno por *ethos*, ele não o sistematizará, o que será feito pela Análise do Discurso francesa de Dominique Maingueneau.

Ainda segundo Ducrot (1987), o *ethos* não diz respeito a:

[...] afirmações auto-elogiosas que ele pode fazer de sua própria pessoa no conteúdo do seu discurso, afirmações que podem ao contrário chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação calorosa ou severa, a escolha das palavras, os argumentos (o fato de escolher ou de negligenciar tal argumento pode parecer sintomática de tal qualidade ou de tal defeito moral) (DUCROT, 1987, p. 188).

Muito embora Amossy (2005) discorra a propósito da herança retórica e do *ethos* na argumentação contemporânea, ateremos nossa resenha da autora neste ponto, uma vez que o propósito da presente dissertação é justamente relacionar o percurso histórico do *ethos*, esmiuçado por Amossy (2005), com sua apreensão na Análise do Discurso e sistematização por Dominique Maingueneau (2008).

Em *Cenas da enunciação*, mais especificamente no capítulo “Problema de *ethos*”, Maingueneau (2008c) se propõe a discutir sobre uma série de questões que estão em jogo na noção de *ethos*, dentre elas a diferenciação entre o que seja o *ethos* retórico – prova do discurso que “consiste em causar boa impressão mediante a forma com que se constrói o discurso, em dar uma imagem de si capaz de *convencer* o auditório, ganhando sua confiança” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 56, grifo nosso) – e o que seja o *ethos* discursivo.

Partindo do *ethos* retórico, isto é, “de um *ethos* percebido por um público, e não do *ethos* característico de um indivíduo ou de um grupo, seus traços de caráter, suas disposições estáveis” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 58), Maingueneau transitará por aquilo que denominou “dificuldades ligadas à

noção”, momento em que estabelece um paralelo entre o *ethos* aristotélico e os *ethé* discursivo e pré-discursivo, assinalando a partir dos postulados de Auchlin (2001) ao cabo, as zonas de variação que tal noção pode apresentar. Dentre estas variações podemos destacar a possibilidade de percepção de um *ethos*: a) mais ou menos *abstrato*; b) mais ou menos *axiológico*; c) mais ou menos *saliente, manifesto, singular vs. coletivo, partilhado, implícito, invisível*; d) mais ou menos *fixo, conversacional vs. emergente, singular* (MAINGUENEAU, 2008c).

Já no que se refere às aproximações entre os *ethé* retórico e discursivo teríamos como convergentes os seguintes princípios: “o *ethos* é uma noção *discursiva*”, isto é, “ele se constitui por meio do discurso, não é uma ‘imagem’ do locutor exterior à fala”; apresenta ainda ao *ethos* um caráter “fundamentalmente *interativo* de influência sobre o outro” e *híbrido* (sociodiscursivo), na medida em que se refere a “um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 63) inserida no interior de uma determinada conjuntura sócio-histórica.

Traçados os pontos de aproximação, Maingueneau (2008c) passa, então, a explicar sua noção de *ethos*, elucidando que em sua análise privilegia *corpora* instituído – e, portanto, com uma natureza mais estável – e não os da ordem conversacional, espaço em que os lugares dos parceiros são constantemente negociados, logo, menos estáveis. Haja vista que, na retórica clássica, o foco se dava em textos orais, o autor adianta-se numa possível contraposição dizendo que sua perspectiva “ultrapassa bastante o quadro da argumentação” e, para “além da *persuasão* pelos argumentos”, sua noção de *ethos* “permite refletir sobre o processo mais geral da *adesão* dos sujeitos a determinado posicionamento” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 64). Nesse sentido, podemos inferir que o *ethos* retórico se ocupa do processo de persuasão de determinado auditório, ao passo que o discursivo lida com a adesão do parceiro comunicativo, que se opera “por um apoio recíproco da cena de enunciação (da qual o *ethos* participa) e do conteúdo apresentado”, de sorte que o destinatário “se incorpora a um mundo associado a determinado imaginário do corpo, e este mundo é configurado por uma enunciação assumida a partir desse corpo” (2008c, p. 69).

Para sustentar sua hipótese lança mão de outras três noções: 1) a noção de *fiador* – “instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso [que] não pode ser concebida como um estatuto, mas como uma ‘voz’, associada a um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado” (2008c, p. 64); 2) a noção de *incorporação*, “maneira pela qual o destinatário em posição de intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria desse *ethos*” (2008c), e *corporalidade*; 3) a noção de *cena de enunciação*.

Uma das grandes contribuições da AD, em especial de Maingueneau, para a noção de *ethos* é entender que uma certa imagem discursiva de si não está presente unicamente em enunciados orais, como fez pensar a retórica clássica. Na escrita também é possível que uma voz e um corpo enunciativos se manifestem, criando uma personalidade enunciativa. “A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito” (Maingueneau, 2005: 98). É nesse sentido que se reconhece a instituição de um fiador, cuja representação se encarrega pela responsabilidade e confiabilidade do enunciado, ao qual – enquanto ser do discurso – são associados um caráter e um corpo (CRISTÓVÃO, 2010, p. 23).

Talvez um dos pontos mais importantes no que tange à noção de fiador seja a de que ele nada mais é do que um *constructo discursivo*. Nesse sentido, é possível construir, no discurso, um fiador pacífico e apaziguador, ainda que, na realidade, o enunciador seja belicoso. A construção do fiador se relaciona com o léxico escolhido no ato da enunciação bem como com o propósito de apresentar o perfil do fiador pacificador. Ainda para Maingueneau (2005, p. 98, grifo nosso), “o fiador é uma imagem *constituída* pelo co-enunciador com base em várias *marcas textuais*”. Ou seja, o *ethos* é avalizado pelo fiador através do discurso social que faz parte da memória do leitor no momento da leitura, momento em que ele valida ou não o *ethos* que se encontra na obra.

O *ethos* constitui, assim, um articulador de grande polivalência. Recusa toda separação entre o texto e o corpo, mas também entre o mundo representado e a enunciação que o traz: a qualidade do *ethos* remete a um fiador que, através desse *ethos*, proporciona a si mesmo uma identidade em correlação direta com o mundo que cabe fazer surgir. Encontramos aqui o paradoxo de toda cenografia: o fiador que sustenta a enunciação deve legitimá-la por meio de seu próprio enunciado, seu modo de dizer (MAINGUENEAU, 2009, p. 278).

Creemos ser necessário nos ater um pouco mais nas duas últimas noções cunhadas pelo teórico francês: as noções de incorporação e cena de

enunciação . No que se refere à incorporação – processo não uniforme que se molda de acordo com os gêneros e tipos de discurso – poderá ela se dar em três registros: 1) “a enunciação da obra confere ‘corporalidade’ ao fiador, ela lhe *dá corpo*”; 2) “o destinatário *incorpora*, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de relacionar-se com o mundo habitando seu próprio corpo”; 3) as incorporações anteriores “permitem a constituição de um *corpo*, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso” (2008c, p. 65).

Ainda de acordo com a concepção proposta por Maingueneau, o *ethos* seria uma noção sociodiscursiva que compreende o social e se manifesta no discurso. Ora, o que é dito, ainda que em texto escrito, possui um *tom* que confere autoridade ao que é dito. Este *tom* “permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do *corpo* do autor efetivo)” (MAINGUENEAU, 2008b. p. 98). A leitura faz “emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito”, ao qual são atribuídos um caráter e uma *corporalidade* variáveis conforme os textos (MAINGUENEAU, 2008b. p. 98, grifo nosso).

O “caráter” diz respeito a um liame de traços psicológicos, ao passo que a “corporalidade” a uma “compleição corporal” e ao modo de vestir e de se movimentar no espaço social. Ambos os predicados do fiador derivam de um conjunto disperso de representações sociais prestigiadas ou desprestigiadas, sobre as quais se sustenta a enunciação que, por sua vez, pode ratificá-las. Os conteúdos dos enunciados não são independentes da cena de enunciação que os sustenta, “na verdade, não podemos dissociar a organização dos conteúdos e a legitimação da cena de fala” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 99).

A noção de *cena de enunciação*, por seu turno, mobiliza outras três: *cena englobante* – aquela que confere ao discurso um estatuto pragmático; *cena genérica* – contrato associado ao gênero ou subgênero do discurso; e *cenografia* – “cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 70). De acordo com a concepção de Maingueneau (2008c, p. 70), a cenografia não é “um quadro, um ambiente, como se o discurso ocorresse em um espaço já construído e independente do discurso, mas aquilo que a enunciação instaura progressivamente como seu próprio

discurso de fala”. Nesse diapasão, apreende-se um *enlaçamento* entre as noções de cenografia e *ethos* de que aquela participa na justa medida em que os conteúdos desenvolvidos pelo discurso “permitem especificar e validar o *ethos*, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 71).

Segundo Maingueneau (2008c), do ponto de vista da Análise do Discurso, não podemos nos contentar com a retórica tradicional, e fazer do *ethos* um meio apenas de persuasão, pois ele é parte fundamental na constituição da cena de enunciação, com a mesma importância que tem o vocabulário ou as formas de difusão que o enunciado implica por seu tipo de existência. Para além disso, o teórico francês ainda sinaliza que através da enunciação, o fiador, aponta a personalidade do enunciador, por meio da vocalidade que atribui ao texto. Dessa maneira, o fiador “revela tanto uma maneira de dizer quanto uma maneira de ser, relacionadas a uma participação imaginária de uma experiência vivida” (LAGO, 2008, p. 16).

Aponta ainda Maingueneau (2008c) para algumas divisões da categoria de *ethos*, que serão a seguir desenvolvidas. Uma delas é a distinção do corpo em “corpo dito” e “corpo mostrado”, separação que culminará na diferenciação do que seja *ethos* discursivo dito e *ethos* discursivo mostrado. De certa forma, podemos considerar que o *ethos* estabelece a construção de um corpo para o enunciador por intermédio do tom lançado por ele mesmo no espaço discursivo. Tom que permite ao leitor constituir, no texto escrito, uma representação imaginativa do corpo desse enunciador.

O que é dito e o tom como é dito são igualmente importantes e inseparáveis. Eles se impõem àquele que, no seu interior, ocupa um lugar de enunciação, fazendo parte integrante da formação discursiva, ao mesmo título que as outras dimensões da discursividade. (MAINGUENEAU, 1997, p. 46).

Do que foi exposto, podemos depreender ainda que o discurso escrito apresenta uma *vocalidade* específica pela qual podemos construir o *ethos*. Ele se apresenta por meio de três características: *tom*, *caráter* e *corporalidade*. O *Tom* equivale ao discurso contido na enunciação; o *caráter*, entendemos como sendo o conjunto dos traços psicológicos, e a *corporalidade*, compreendemos como as características físicas e o modo de agir no espaço social. Essa

manifestação corporal não é física, mas subjetiva. É a figura do fiador que emerge da representação corporal atribuída ao enunciador no discurso. O fiador se revela no discurso, mas não corresponde ao enunciador efetivo.

Minha primeira deformação (alguns dirão ‘traição’) do *ethos* consistiu em reformulá-lo” em um quadro da análise do discurso que, longe de reservá-lo à eloquência judiciária ou mesmo à oralidade, propõe que qualquer discurso escrito, mesmo que a negue, possui uma vocalidade específica, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, por meio de um tom que indica quem o disse: o termo “tom” apresenta a vantagem de valer tanto para o escrito quanto para o oral: pode-se falar do “tom” de um livro. (MAINGUENEAU, 2008c, p. 71-72).

Encontramos, na perspectiva discursiva do *ethos* proposta por Maingueneau, um *ethos* que antecede ao próprio discurso, e por ele denominado pré-discursivo, isto é, um *ethos* não-verbal, um *ethos* cultural – entendida a cultura, como sustenta Bourdieu (2009), não só como

[...] um código comum, nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas comuns ou um grupo de esquemas de pensamentos particulares e particularizados; é, sobretudo, um conjunto de esquemas fundamentais previamente assimilados, a partir dos quais se engendram, segundo uma arte de invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares (BOURDIEU, 2009, p. 349).

Importante ressaltar, neste ponto da discussão, que ao retomar a retórica no panorama dos estudos do discurso, Maingueneau sustenta a vinculação do *ethos* ao ato de enunciação, salientando, no entanto, que o locutor cria imagens anteriores ao discurso do enunciador. Do exposto depreende-se uma distinção entre o que seriam os *ethé* discursivo e pré-discursivo, distinção esta apta a conduzir a diversidade dos gêneros discursivos.

O enunciador constrói, portanto, um *ethos* prévio do seu auditório, estabelecendo uma pressuposição em relação ao que imagina ser a reação de alguns de seus leitores. A fim de neutralizá-la ou de utilizá-la como parâmetro para construir uma argumentação convincente à sua tese, antecipa alguns rótulos para aqueles que pensam de forma contrária. (MOURA, 2011, p. 19).

Por seu turno, Amossy (2005, p. 16) “prefere adotar o termo *ethos* prévio, calcado nas informações que circulam antes do discurso em relação ao locutor, levando em consideração o interdiscurso”. Nesse sentido, a autora pondera que a recuperação deste tipo de *ethos* pode se dar através das seguintes pistas: a) marcas linguísticas; b) *ethos* mostrado que pode remeter a um *ethos* pré-concebido; c) história discursiva; d) interdiscurso; e) situação comunicativa (AMOSSY, 2005). De sorte que, conforme sugere Amossy (2005, p.16), o “enunciador deve conferir a seu destinatário certo *status* para legitimar o seu dizer: ele outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber”.

Para Maingueneau, portanto, há um *ethos* discursivo e um *ethos* pré-discursivo, ou seja, há um *ethos* que se constrói *através* do discurso e que não é uma imagem do locutor, e um *ethos* atrelado ao *status* social do sujeito da enunciação através do qual seu parceiro constrói uma imagem daquele antes mesmo que ele inicie o discurso. Para essa distinção deve-se levar em consideração a multiplicidade de gêneros do discurso e de posicionamentos, não podendo pertencer a nenhum plano absoluto (MAINGUENEAU, 2010). Mesmo que o destinatário nada saiba antes do *ethos* do locutor, apenas o fato do texto pertencer a um dado gênero do discurso ou a certo posicionamento ideológico cria expectativas referentes ao *ethos* (MAIGUENEAU, 2009). De fato, mesmo que o co-enunciador não saiba nada previamente sobre o caráter do enunciador, o simples fato de que um texto pertença a um gênero de discurso ou a certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*.

Cabe frisar, outrossim, que a noção de *ethos* prévio é, às vezes, abandonada pelo linguista francês. Esta ideia é por vezes controversa entre os analistas do discurso tendo em vista que, quando se trata da questão do *ethos* e das especificidades de suas divisões (dito, mostrado, de terceiro, etc.), ao considerar a existência de uma pré-imagem provoca-se um desconforto avaliativo.

Por fim, Maingueneau em *Cenas da enunciação* (2008c) aponta para a distinção entre o *ethos* dito, *ethos* mostrado, *ethos* efetivo e estereótipos, concluindo que o *ethos* do discurso nada mais é que o resultado da interação de diversos fatores, dentre os quais as noções ora apontadas.

A noção de *ethos* dito é construída a partir daquilo que o orador fala sobre si, como objeto de seu discurso. Nesse sentido, a imagem construída, provém daquilo que diz, por meio de sua enunciação e, também, seu enunciado. Assim, o *ethos discursivo dito* nada mais é que “fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação diretamente (‘é um amigo que lhes fala’) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 18). No entanto, o *ethos dito* não será necessariamente construído pelo locutor enquanto tal, mas poderá ser elaborado através da construção de outrem.

Há ainda o denominado *ethos discursivo mostrado*, o qual se relaciona não só com as noções de corporalidade e de tom, é, antes “uma construção que se faz tanto a partir daquilo que o orador mostra sem palavras, ou seja, a partir do extraverbal, quanto do verbal” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 20), por meio do léxico, argumentos, entonação, etc. De sorte que [...] “poderíamos até mesmo afirmar que se trata de um tipo de *ethos* insinuado, apreendido por meio de mecanismos como um léxico avaliativo, uma sintaxe expressiva exclamativa”, dentre outros (MAINGUENEAU, 2008a, p. 20).

Os estereótipos, por seu turno, podem ser definidos, grosso modo, como representações cristalizadas que determinados grupos fazem uns dos outros, uma imagem homogeneizadora de indivíduos ou grupos.

Bourdieu (1982) ressalta que a eficácia da ação do orador sobre seu auditório não diz respeito tão somente ao aspecto lingüístico, mas também ao aspecto social. [...] a imagem que o orador faz do seu auditório e vice-versa não depende tão-só do que é dito, mas da autoridade social que o legitima como portador da palavra, para falar sobre determinado assunto. Quanto maior o conhecimento o orador tiver da imagem do seu auditório, maior a possibilidade de captação deste. Esse jogo de imagens ocorre com base em modelos culturais conhecidos do orador e do auditório. Nesse sentido, os estereótipos dizem respeito a esquemas pré-existentes, repertório de esquemas, conforme pontua (AMOSSY, 2005). (GOMES, 2012, p. 03).

O *ethos* ata-se ao orador principalmente através das escolhas linguísticas feitas por ele. Como se tais escolhas fossem o tom, o modo de dizer expresso pelo autor para atingir o seu leitor. Todavia, não podemos esquecer que o *ethos* se revela na enunciação, ele não é dito no enunciado. Sendo sua característica permanecer em um plano secundário da enunciação, devendo ser percebido, não, porém, ser objeto do discurso.

Diferentemente de Maingueneau, Charaudeau tem uma apreensão de *ethos* tanto individual quanto de um *ethos* coletivo, segundo Gomes (2012) afirma:

Charaudeau (2006b), por sua vez, defende que o *ethos* constitui uma imagem transvestida do interlocutor com base naquilo que ele diz. Assim, o *ethos* resulta no “cruzamento de olhares. Olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro vê” (CHARAUDEAU, 2006b, p. 115). Nota-se, pois, que o *ethos* diz respeito a um conjunto de imagens atreladas ao locutor e ao interlocutor no jogo comunicativo. Com efeito, argumenta esse teórico que o *ethos* não concerne tão somente à imagem do indivíduo, mas pode estar atrelado a um grupo no qual se configura o *ethos* coletivo, resultante de julgamentos realizados uns pelos outros, que se baseiam em traços identitários (GOMES, 2012, p. 4).

Em um discurso, o *ethos* resulta – como afirmado anteriormente – da interação de vários fatores: o *ethos* pré-discursivo, o *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) e dos fragmentos do texto em que o enunciador lembra a própria enunciação (*ethos* dito), diretamente (“é um amigo que vos fala”) ou indiretamente, por meio de metáforas ou alusões a cenas de outras falas (MAINGUENEAU, 2009, p. 270).

Retomaremos a concepção de *ethos* de Maingueneau para entender sua importância e sua ação como marcas de estilo, modo amplamente pensado atualmente quando se pensa em *ethos*. Como vimos, o *ethos* mostra-se pelas escolhas linguísticas feitas pelo enunciador, e através de um modo de dizer que o caracteriza; sendo, pois, por meio da repetição constante dessas escolhas que se constrói uma totalidade, e se materializa, dessa forma, um estilo (SILVA, 2011).

Com base nessa concepção discursiva, depreende-se que *ethos* é também marca de estilo, concebido e operacionalizado como um modo próprio de dizer no qual o enunciador constrói sua imagem frente ao co-enunciador (DISCINI, 2008). São as constantes repetições do modo de dizer e as recorrências do dito que vão dar um corpo e uma totalidade. E quando tomamos o corpo dessa totalidade temos então o *ethos* desse todo. Poderemos, então, observá-lo e analisá-lo pela descrição dos recursos de que o enunciador se vale para persuadir, visto que o vínculo estabelecido entre as categorias de *ethos* e de estilo autoriza a observação do sistema de coerções

semânticas que forma o corpo do sujeito da enunciação, implicado na totalidade.

1.3.3. CENAS DE ENUNCIÇÃO

Todo ato comunicativo se constitui de discursos. Produzir um discurso implica enunciados dirigidos a alguém, construídos de determinada forma, num determinado contexto histórico-social e em determinadas circunstâncias comunicativas. A produção do discurso ocorre numa situação de enunciação, delimitada num certo espaço e tempo, tendo como participantes os coenunciadores: um enunciador e seu co-enunciador.

Ao se falar em “espaço” e “contexto histórico-social” devemos lembrar que, a Análise do Discurso, paradigma que sustenta nossa posição, “prefere formular as instâncias de enunciação em termos de ‘lugares’, visando a enfatizar a preeminência e a preexistência da topografia social sobre os falantes que aí vem a se inscrever” (MAINGUENEAU, 1997, p. 32). Lugar este que consiste em um “traço essencial segundo o qual cada um alcança sua identidade a partir e no interior de um sistemas de lugares que ultrapassa” (1997, p. 33). Nesse sentido, esta noção de *lugar* está intrinsecamente relacionada às noções de formação discursiva e *instância de enunciação*.

Esta instância de subjetividade enunciativa possui duas faces: por um lado, ela constitui o sujeito em sujeito de seu discurso, por outro ela o assujeita. Se ela submete o enunciador a suas regras, ela igualmente o legitima, atribuindo-lhe a autoridade vinculada institucionalmente a este lugar. Uma tal concepção opõe-se a qualquer concepção “retórica”: aquela que coloca dois indivíduos face a face e lhes propõe um repertório de “atitudes”, de “estratégias” destinadas a atingir esta ou aquela finalidade consciente. Na realidade, para a AD, não é possível definir nenhuma exterioridade entre sujeitos e seus discursos. (MIANGUENEAU, 1997, p. 33)

Para fins elucidativos, retomamos a diferenciação proposta por Maingueneau (2005, p. 54): “não falaremos mais de ‘destinatário’, mas de co-enunciador. Empregado no plural e sem hífen, coenunciadores designará os dois parceiros do discurso.

O discurso, para ser enunciado, pressupõe uma cena enunciativa; que deverá por ele ser validada em sua própria enunciação; ora, “qualquer

discurso, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 75). Por isso, podemos dizer que é fundamental, para que alguns discursos obtenham respaldo, observar-se *de onde* se fala. Para tanto, necessário se faz compreender o conceito de cena de enunciação.

Nesta subseção pretendemos discutir a propósito da categoria da *cena de enunciação*, a qual, como observou-se anteriormente, subdivide-se em três outras cenas de fala: a *cena englobante*; a *cena genérica* e a *cenografia*. Importante frisar que apesar de a *cena enunciativa* associar as três cenas de fala ora apontadas, apenas duas estão presentes necessariamente no discurso, quais sejam: a cena englobante e a cena genérica. (MAINGUENEAU, 2008c). Tais cenas de fala “definem em conjunto o espaço estável no interior do qual o enunciado ganha sentido, isto é, o espaço do tipo e do gênero de discurso” (2008c, p. 116). Nesse sentido, podemos dizer que a cena da enunciação se circunscreve a essas duas cenas, no entanto, “outra cena pode intervir, a *cenografia*, a qual não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, sendo instituída pelo próprio discurso” (2008c, p. 116).

A *cena englobante* corresponde ao tipo de discurso, isto é, ao modo como ele é pragmaticamente enquadrado, definindo, assim, o estatuto dos parceiros e, de determinado modo, delineando um panorama temporal e espacial. No entanto, este tipo de cena de fala é insuficiente para delinear os atos discursivos em que os sujeitos estão envolvidos, razão pela qual os analistas do discurso se confrontam com a noção de *gêneros de discurso* particulares, com rituais sociolinguageiros que demarcam *cenas genéricas*.

Já *cena específica*, por seu turno, corresponde a uma espécie de contrato associado a um gênero ou subgênero do discurso, os quais são instituições sócio-historicamente definidas da fala e “só podem ser considerados como tais [gêneros ou subgêneros] do ponto de vista do intermédio do qual se constrói a classificação” (2008c, p. 116)

Por derradeiro, tem-se a *cenografia*, tipo de cena de fala pressuposta pelo discurso para que este seja enunciado, devendo, ainda, ser validado por meio da enunciação. O que valida a cenografia são as marcas textuais – tanto os elementos paratextuais como também de marcas explícitas avalizadas por outras falas:

A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquela de onde o discurso vem e aquela que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena de onde a fala emerge é precisamente a cena requerida para enunciar, como convém, a política, a filosofia, a ciência [...] São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar a própria cena e o próprio *ethos*, pelos quais esses conteúdos surgem. (MAINGUENEAU, 2005, p. 77).

Sua escolha, no entanto, não se dá de modo indiferente; ora, “o discurso, desenvolvendo-se a partir de *sua* cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima, o discurso impõe sua cenografia de algum modo desde o início” (2008c, p. 117). Por outro lado, “é por intermédio de sua própria enunciação que ele pode legitimar a cenografia que ele impõe” (2008c, p. 117). Para tanto, os leitores devem acolher o lugar designado por esta cenografia e do universo discursivo de que esta participa.

Para desempenhar seu papel a cenografia não deve, portanto, ser um simples quadro, um elemento de decoração, como se discurso viesse a ocupar o interior de um espaço já construído e independente desse discurso: a enunciação, ao se desenvolver, esforça-se por instituir progressivamente seu próprio dispositivo de fala. Ela implica, desse modo, um processo de *enlaçamento paradoxal* desde sua emergência a palavra supõe certa situação de enunciação, a qual, com efeito, é validade progressivamente por meio dessa mesma enunciação. Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, *origem e produto do discurso* ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e estabelecer que essa cenografia de onde se origina a palavra é precisamente a cenografia requerida para contar uma história, para denunciar um injustiça etc. quanto mais o co-enunciador avança no texto, mais ele deve se persuadir de que aquela cenografia, e nenhuma outra, que corresponde ao mundo configurado pelo discurso (MAINGUENEAU, 2008c, p. 118)

As figuras do enunciador e do co-enunciador estão associadas no interior da cenografia, cada qual ocupando seu *lugar*. Tais lugares, por seu turno, pressupõem uma *cronografia* (um momento) e uma *topografia* (um lugar), das quais pretende-se originar o discurso. Trata-se de três polos indissociáveis: 1) a determinação da identidade dos parceiros da enunciação; 2) a definição de um conjunto de lugares; 3) os momentos de enunciação. Ora, uma cenografia será plenamente manifesta se, e somente se, “pode dominar seu desenvolvimento, manter uma distância em relação ao co-enunciador” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 117). Nesse sentido, considerando uma situação

de interação, a ameaça de face e o *ethos* discursivo ocupam o primeiro plano desta conjuntura enunciativa.

A categoria de gênero do discurso – objeto do próximo capítulo – é extremamente cara quando se trata de *cena de fala*, podendo, nessas condições, ser distribuído “numa linha contínua que teria como polos extremos: de um lado, os gêneros pouco numerosos, que limitam à sua cena genérica, que não suscitam cenografias; de outro, os gêneros que por natureza exigem a escolha de uma cenografia” (2008c, p. 119). Será justamente no meio destes polos que se posicionarão os “gêneros suscetíveis de cenografias variadas, mas que, *na maioria das vezes*, limitam-se à sua cena genérica de *rotina*” (2008c, p. 119). Esta variação “mostra-se plenamente ligada à finalidade dos gêneros de discurso” (2008c, p. 119), categoria que veremos no capítulo que segue.

CAPÍTULO II

A PROPÓSITO DO GÊNERO

A questão dos gêneros do discurso e do samba enquanto gênero musical e discursivo é o centro sobre o qual gravita o presente capítulo. Estabelecendo um paralelo entre o modo como a perspectiva bakhtiniana concebe esta categoria e a forma como é ela apreendida na análise do discurso de vertente francesa, tencionamos, num primeiro momento, delinear os (des)alinhamentos de tal noção em ambos os paradigmas. Em seguida, buscaremos enlaçar a noção de hipergênero (MAINGUENEAU, 2010) com a canção (aqui concebida como hipergênero); a de gênero discursivo e musical com o samba; e, por fim, os afro-sambas serão apresentados como expressão do gênero samba.

Num segundo momento, passaremos a discorrer a propósito do samba como gênero discursivo e prática constituinte, uma vez que estabelece uma memória discursiva, apresenta uma espécie de cânone e institui uma cena de enunciação com vista a legitimar dados contextos enunciativos. Para tanto, faremos uma breve incursão na história do samba e do Brasil no início do século XX.

2.1 PERSPECTIVA BAKHTINIANA E ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA: (DES)ALINHAMENTOS NA NOÇÃO DE GÊNERO DO DISCURSIVO

O presente tópico tem como objetivo central pensar um dos conceitos largamente difundido nas ciências da linguagem, qual seja: a noção de gênero do discurso, noção esta que, mais do que qualquer outra, parece reunir uma grande quantidade de propostas conceituais, ou seja, uma diversidade de posicionamentos teóricos a fim de explicar a diversidade das práticas discursivas (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008).

Almejamos trazer à tona os postulados *fundacionais* bakhtinianos a propósito dos gêneros para, então, traçar alguns pontos de convergência e divergência com a perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, notadamente com as noções de gênero e hipergênero em Maingueneau, um dos teóricos base desta vertente. Nesse sentido, direcionaremos a discussão para os principais preceitos que compõem o quadro conceitual das teorias do gênero, bem como para os elementos que contribuem para o processo de compreensão dos fatos discursivos. Ademais, pretendemos compreender a importância que se tem atribuído aos estudos do gênero para a apreensão de fatos do discurso, de modo a justificar sua relevância como construto conceitual indispensável à análise dos fatos de linguagem.

Diversas são as posições teóricas tomadas a propósito da questão dos gêneros, englobada aí a questão conceitual: trata-se de gêneros de discurso ou gêneros do texto? De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 251), deve-se levar em conta, preferencialmente, “a ancoragem social do discurso, ora sua natureza comunicacional, ora as regularidades composicionais dos textos, produzidos”. O que cria duas orientações: uma mais voltada para o texto, justificando a denominação gênero textual e uma outra voltada para o discurso, justificando sua denominação enquanto gênero do discurso (MEURER; BONINI; MOTTA-ROTH, 2005). Dessa forma, notam-se dois grandes grupos: um mais direcionado para o texto, subsidiando a denominação gênero textual, e outro voltado para o discurso, justificando, por sua vez, a denominação gênero do discurso. Por outro lado, há estudiosos que defendem a inexistência de uma diferença conceitual entre essas duas categorias – posicionamento do qual discordamos.

Tendo em vista tais questões, este capítulo também apresenta como um de seus objetivos problematizar a diferença terminológica e metodológica relativa aos termos supracitados. Para tanto, torna-se indispensável apreender as discussões elencadas por Rojo (2005), nas quais a autora toma como objeto de análise um conjunto de pesquisas acadêmicas que envolvem a teoria dos gêneros. Desse modo, o percurso proposto neste artigo transitará entre a descrição da materialidade textual – centro daquilo que se costuma denominar gêneros textuais – e as situações de produção dos enunciados em sua dimensão sócio-histórica – ponto gravitacional do que se denominam

gêneros discursivos. Tal percurso, por seu turno, será entrecortado pelas principais reflexões de cada uma das duas vertentes em questão, buscando, ao cabo, sistematizá-las e, por fim, posicionarmo-nos teoricamente.

Nesse sentido, ainda que haja teóricos que argumentem contra a distinção conceitual entre os termos “gêneros do discurso” e “gêneros textuais”, tais terminologias não se apresentam como equivalentes. Rojo (2005) afirma que os conceitos de gêneros textuais e de gêneros discursivos são distintos e pertencem a vertentes teóricas enraizadas em diferentes leituras bakhtinianas; os estudos de Bakhtin são, portanto, elementares e fundadores de ambas as vertentes teóricas.

A teoria dos gêneros textuais é a primeira dessas duas vertentes e pauta-se na descrição da materialidade textual, ou seja, na descrição dos elementos que compõem os textos do gênero estudado, a partir de um plano descritivo que utiliza preceitos da Linguística Textual bem como dos estudos sobre os textos do gênero. Nesse contexto, há, segundo Rojo (2005), uma descrição textual referente à materialidade linguística, ou uma descrição mais funcional/contextual, que se relaciona à abordagem do gênero, de modo que não parece haver muito espaço para a significação como campo de abordagem, exceto no que tange ao conteúdo temático.

Essa vertente, embora se aproxime do discurso bakhtiniano, dele se distancia em alguns aspectos. Nela, a noção de gênero mistura-se à de família de textos, na medida em que o gênero apresenta uma noção vaga que abrange um grupo de similaridades, sendo percebido como um modelo canônico. Nesse contexto, descreve-se a função ou a materialidade do texto/gênero por meio das unidades estáveis que o compõem, entre as quais estão as sequências típicas ou tipos de discursos (MARCUSCHI, 2002).

Em suma, nessa perspectiva, busca-se definir um gênero a partir do agrupamento de diversos textos considerados desse gênero. Esse agrupamento decorre de regularidades formais referentes às questões linguística e funcional dos textos, sempre se considerando o contexto de produção, o que remete ao viés pragmático ou funcional dessa vertente. Um dos principais autores no Brasil que segue esta tendência é Marcuschi.

Há que ressaltar, por seu turno, as atuais considerações a propósito das fronteiras estabelecidas entre texto, discurso e gênero. Para Marcuschi (2008),

o importante não é uma rígida distinção entre tais instâncias, mas o caráter de complementaridade entre ambas, tendo em vista que os limites estabelecidos passam a ser desfeitos ao se perceber as formas de produção textual como gênero em que estão conjugadas dimensões sociais e culturais.

A segunda vertente, à qual subjaz uma base enunciativa, denomina-se teoria dos gêneros do discurso e “centra-se, sobretudo no estudo das situações de produção dos enunciados ou textos em seus aspectos sócio-históricos” (ROJO, 2005, p. 185), que são descritos a partir da seleção de elementos linguísticos determinados pelos parâmetros da situação de enunciação, sem pretensão de esgotar essa descrição linguística, mas de sinalizar as marcas de linguagem decorrentes de significações e temas relevantes ao discurso. Rojo (2005) acredita que o analista, ao descrever um enunciado ou texto, “busca a significação da acentuação valorativa e do tema, indiciados pelas marcas linguísticas, pelo estilo, pela forma composicional do texto” (ROJO, 2005, p. 189).

Segundo a autora, essa perspectiva conceitual baseia-se nos estudos bakhtinianos em torno da análise sociológica: começa-se pela enunciação e chega-se ao gênero/enunciado. Em outras palavras, vai-se das formas e dos tipos de interação verbal, contiguamente à análise sócio-histórica da situação enunciativa, para os gêneros. Logo, estudam-se formas linguísticas importantes, como composição e estilo, a fim de se dar forma à significação, lançando-se mão de teorias e análises existentes, numa articulação das dimensões históricas e normativas do gênero. Consequentemente, estudos acerca dos gêneros discursivos não podem anteceder à análise das condições de produção.

Em síntese, essa vertente almeja delinear os gêneros a partir de regularidades e similaridades entre as relações sociais em uma esfera de comunicação específica. Parte-se, portanto, da observação e da análise dos aspectos sócio-históricos referentes à situação enunciativa para, então, buscar marcas linguísticas que refletem esses aspectos da situação.

Esboçando uma mudança de paradigma nas ciências da linguagem, Bakhtin “questionava uma linguística centrada na análise dos fatos da língua em detrimento da atividade da linguagem que envolve indissolivelmente os atores”, reorientando a ciência “para um objeto definido de uma outra forma,

não só objetivando fatos observáveis, mas englobando igualmente as motivações e causalidades que transformam esses mesmos fatos em índices de relações complexas”. Nesse sentido, Bakhtin introduz a ideia do “discurso como ‘multiplicidade de sistemas de crenças verbo-ideológicas e sociais interligadas’” (FAITA, 2005, p. 151-152).

Na noção de gênero discursivo, da perspectiva bakhtiniana, entende-se que “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados”, o que Bakhtin (2003, p. 262) denominou de gêneros do discurso. Os tipos de gênero para Bakhtin estão inseridos no aspecto dialógico, em que cada enunciado está intimamente relacionado com outros enunciados ditos anteriormente e/ou posteriormente, refletindo, portanto, a importância de congregar os aspectos sociais e históricos na tentativa de entender os discursos. Considera-se, contudo, que cada tipo de texto é examinado de maneira diferente, e o que determina as suas peculiaridades é a própria linguagem e, seguindo o aparato bakhtiniano, identificamos os *tipos* através do seu conteúdo, do seu estilo e a sua composição. Podemos ter como exemplo de gênero discursivo desde uma conversa cotidiana a uma bula de remédio.

Bakhtin parte de um ponto de vista comunicacional para pensar a questão dos gêneros, os quais dependem de uma natureza comunicacional de trocas verbais, que possibilitam a diferenciação em duas categorias: as produções espontâneas, pertencentes ao gênero primário e as produções institucionalizadas do gênero secundário, as quais decorrem dos primários.

Sendo assim, Bakhtin (2003) postula que esses dois grupos de gêneros correspondem ao conjunto diversificado dos usos oral e escrito da língua. Segundo o autor, os gêneros primários são estabelecidos em situações discursivas cujas esferas de atividades caracterizam-se por experiências cotidianas, íntimas, tais como conversação espontânea, cartas pessoais, bilhetes, diário íntimo, anotações particulares em agenda, convites informais, e outras situações semelhantes a essas. Os gêneros secundários, por sua vez, compõem-se nas situações discursivas relacionadas às esferas de atividade humana cujas atividades socioculturais apresentam um grau de complexidade relativamente maior.

De acordo com Faiman (2005), uma das críticas mais incisivas à linguística pós-saussuriana aponta o fato de esse ramo de estudos reduzir seu objeto à categoria única dos fatos homogêneos, de sorte que “as consequências dessa ideia pré-concebida, na verdade, pesavam consideravelmente nos desenvolvimentos ulteriores da Linguística, hipotecando, particularmente o desenvolvimento de uma semântica” (FAIMAN, 2005, p. 149).

A procura pelos constituintes do sentido em um sistema estruturado de unidades mínimas obscureceu, de fato, por muito tempo, a seguinte evidência: a atribuição de “sentido” a um objeto (a uma palavra) não é uma operação de etiquetagem, ao contrário, é produto de uma relação que cada indivíduo, cada locutor ou interlocutor constrói a seu modo com uma alteridade, em diálogo com o outro. Consiste, pois, em uma operação que demanda muita subjetividade; é o ponto de chegada de um processo e não um procedimento totalmente estabelecido.

Essa concepção, por conseguinte, esboça uma mudança paradigmática, uma transformação, uma contestação da atividade redutora à qual o campo linguístico restringia-se: apenas à dimensão dos observáveis e dos mecanismos de inferências. Destaca-se, assim, a afirmação de Bakhtin (2003) acerca de mutabilidade específica enquanto fator determinante do signo, opondo-se à relação significante/significado e permitindo destacar sua pluriacentuação diferentemente da reafirmação de uma evidência.

Sob essa perspectiva, adquire sentido a distinção adotada por Bakhtin entre enunciado e proposição; é fora da relação de significação, no encontro entre trajetórias dos interlocutores definidos como sujeitos sociais e psicológicos, e não só reduzidos ao estatuto de “sujeitos falantes”, que constitui-se a legalidade de suas respectivas posições. Trata-se de uma perspectiva teórica que cristaliza, segundo Faiman (2005), “o jogo complexo da diversidade composicional, tratando-se de casos particulares (a enunciação individual, inclusive no quadro da interação) como se tivesse um valor além de si próprios” (2005, p. 159).

Ainda segundo a autora, a utilização da língua, assim, é feita em forma de enunciados, que expressam as condições específicas e as finalidades das diversas esferas da atividade humana, por meio de seu conteúdo temático e seu estilo verbal, como também, e, sobretudo, por meio de sua construção

composicional. De tal modo, segundo Faita (2005, p. 158), há “a incapacidade dessa estilística [aquela que discrimina harmônicos individuais e tonalidade social inicial, por ser uma construção híbrida], como da linguística saussuriana na sua relação com o objeto, de se apropriar da vida social do discurso fora do atelier do artista”, ou seja, nas cidades, ruas e praças, “que está incriminada a fetichização a que ela se entrega de uma palavra linguística abstrata”; esta acusação “incide na tendência de ocultar o fato de que a língua se estratifica em dialetos sociais, em maneirismos de grupos, em linguagens dos gêneros, em prol dos harmônicos individuais do enunciador”.

No entanto, as vozes do locutor ou do narrador comportam uma multiplicidade de vozes sociais e suas inúmeras ligações, de sorte que é precisamente dessas relações que a plurivocidade penetra a palavra cotidiana.

Sendo assim, interessa a Bakhtin a forma como perspectivas e vozes ideológicas variadas entram em contato e se modulam mutuamente. O autor ressalta que a variedade virtual da atividade humana é infinita e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso ou tipos relativamente estáveis de enunciados (BAKHTIN, 2003. p. 262), de modo que esse repertório vai se diferenciando e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Bakhtin afirma ainda que os gêneros são fenômenos históricos, ligados à vida cultural e social, que contribuem para a ordenação e a estabilização das atividades comunicativas do cotidiano, consistindo em ferramentas de socialização e de inserção comunicativa. Assim, segundo o autor, o gênero está relacionado ao funcionamento da língua em práticas comunicativas, reais e concretas, construídas a partir da interação dos sujeitos nas esferas de atividades humanas. É, portanto, no interior dessas esferas, que podem representar instâncias públicas e privadas do uso da linguagem, que os gêneros discursivos são constituídos, a fim de suprir as necessidades interlocutivas de cada contexto.

A natureza dos gêneros discursivos, para Bakhtin (2003), torna possível identificar os enunciados de um discurso; e os gêneros tanto constituem como são constituídos em circunstâncias enunciativas típicas das esferas de relações sociais. Independente da extensão, do conteúdo semântico, dos recursos linguísticos e da composição estrutural, o discurso, consolidado na forma

textual, apresenta características que, de modo geral, lhe são comuns, uma vez que são forjadas pelas regras de funcionamento do gênero; as regras, por sua vez, articulam-se no cerne das interações das esferas sociais. Em síntese, cada esfera da atividade humana, ainda que exija o uso cotidiano ou não da língua, modela os seus próprios gêneros, delineando as formas relativamente estáveis de manifestação discursiva de cada esfera, quais sejam: aspectos temático, estilístico e composicional; ou seja, delineando os gêneros específicos de cada esfera.

No caso específico do *corpus* desta pesquisa, por se tratar do que aqui classificamos como “hipergênero” canção, há que considerar a esfera “extra-linguística” ou “extra-semântica” (dimensão musical), que se liga ao enunciado em sua plenitude (o qual está necessariamente ligado a outros enunciados) e penetra “o enunciado também por dentro” (BAKHTIN, 2010, p. 313).

A partir dessas reflexões, percebe-se a ênfase que Bakhtin (2003) adjudica à questão das relações intersubjetivas, no que tange ao intuito discursivo do locutor (*o querer dizer*) e à atitude responsiva do destinatário. O autor frisa que “o índice substancial [constitutivo] do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém, de estar voltado para o destinatário. [...] Elaborar-se [o enunciando] em função da eventual reação-resposta, a qual é o objetivo preciso de sua elaboração” (BAKHTIN, 2003, p. 320). Nesse sentido, “as diversas formas típicas de dirigir-se a alguém e as diversas concepções típicas do destinatário são as particularidades constitutivas que determinam a diversidade dos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2003, p.325).

O locutor, no processo de construção discursiva, cogitando a *compreensão responsiva* do destinatário, levanta hipóteses acerca do que este entende do assunto, bem como opiniões, convicções e preconceitos que possa ter, ou não, em relação à maneira como o tema é tratado. Ademais, o intuito discursivo do locutor, que se concretiza, sobretudo, na escolha do gênero do discurso, demarca os limites e a organização dos enunciados, no que tange à composição, ou seja, ao modo de organização discursiva, à seleção dos recursos linguísticos, com o objetivo de provocar no seu destinatário o efeito de sentido desejado. Esse efeito, por sua vez, poderá refletir-se na atitude responsiva assumida pelo destinatário. A responsividade será um dos pontos

sobremodo relevantes na análise do *corpus* desta pesquisa, tendo em vista que esta atitude e modo interpelação discursiva é massificado no samba.

O sustentáculo dessas reflexões acerca do gênero discursivo é, entre outros, o pressuposto de que a linguagem consiste em atividade constitutiva cujo espaço de realização e construção é a interação verbal. Atribuir à linguagem esse estatuto, como pondera Bakhtin, implica considerá-la como algo que *não* está de antemão pronto, dado como um sistema de que o sujeito se apropria para utilizá-la, mas como algo que se constitui essencialmente no e pelo trabalho linguístico travado pelos sujeitos nos processos de interlocução, concernentes às diferentes esferas de atividade humana.

É, portanto, nesse trabalho linguístico, caracterizado pela produção de discursos, que os sujeitos agem sobre a linguagem, construindo ou redimensionando recursos linguísticos que possam expressar o *sentido* por eles almejado. E é igualmente nesse território de atos dialógicos que os sujeitos se constituem como tais, uma vez que, *pela* e *na* linguagem, organizada em gêneros discursivos, compreendem o mundo, representam-no, agem sobre ele.

Fazer uma análise de discurso é compreender a importância que os diversos textos exercem dentro de uma sociedade; é entender o discurso como um processo comunicativo que está intrinsecamente ligado ao homem e a sua ação social. Nos estudos linguísticos, há uma extensão de pesquisas que exploram este campo, seja na modalidade verbal, seja não verbal, ou até mesmo a mistura destes códigos inseridos no mesmo texto. A noção de gênero desempenha um papel chave em Análise do Discurso, uma vez que não se pode considerar os discursos tratados sem se levar em conta as condições sociais de produção. Nesse sentido, passaremos a abordar a compreensão da Análise do Discurso francesa, notadamente no pensamento de Maingueneau, a respeito dos gêneros do discurso.

Maingueneau (2009, 2010) acrescenta alguns elementos na concepção de gênero proposta por Bakhtin, no entanto sustenta-se e baseia-se no teórico russo. Partindo da noção bakhtiniana de gêneros primários e secundários, Maingueneau (2009) trabalha com os conceitos de gêneros instituídos e gêneros conversacionais, entendendo que tal sistematização alinha-se tanto mais a uma perspectiva literária.

Tais “regimes”, isto é, os gêneros conversacionais e institucionais, “obedecem a lógicas distintas, ainda que existam práticas verbais situadas na fronteira entre eles” (MAINGUENEAU, 2009, p. 238): aquela primeira espécie de gênero “não tem ligação estreita com lugares institucionais, papéis nem roteiros relativamente estáveis” (MAINGUENEAU, 2009, p. 238) são, antes, marcados por uma certa instabilidade e dependência da relação entre o enunciador com o co-enunciador; entre os interlocutores. Nas palavras de Maingueneau a composição temática dos gêneros conversacionais é instável e seu quadro se altera incessantemente: “trata-se de coerções *locais* e ‘*horizontais*’, isto é, estratégias de ajuste e de negociação entre os interlocutores que a eles se impõem” (MAINGUENEAU, 2009, p. 238).

Desse modo, deparamos com um problema apontado por Maingueneau (2009), qual seja: as interações conversacionais possuem dificuldade de classificação em determinados “gêneros” na medida em que os mesmos participantes alinham-se de diferentes modos nas mais diversas situações e enquadramentos.

Os gêneros instituídos, por seu turno, são mais próximos da noção convencional de gênero e podem ser classificados em gêneros rotineiros e gêneros autorais. Os rotineiros se aproximam da noção do vocábulo que lhe categoriza e se prestam a uma dada “rotina”, em que as situações são constantemente similares, conferindo-lhes estabilidade (ex.: lista telefônica). No entanto, há gêneros que mudam constantemente em função das necessidades e coerções como, por exemplo, uma entrevista radiofônica ou um debate televisivo ou mesmo um telejornal (o formato é mais ou menos constante modificando apenas em relação ao público destinado).

Os gêneros autorais, por seu turno, ocorrem com o auxílio de uma intervenção paratextual do autor ou do editor, o qual indicará uma atribuição ou rótulo ao texto, como por exemplo “ensaio”, “resenha”, “artigo”, de modo que há um direcionamento de “como se pretende que o texto seja recebido”, instaurando, outrossim, “de maneira não negociada – um quadro para a atividade discursiva desse texto” (2009, p. 239).

Partindo da noção de Maingueneau a respeito de gênero (2008c; 2008d), tem-se que a categoria de gênero está essencialmente ligada à categoria de cenografia. Ora, para o analista francês, ao relacionarmos a cena

genérica (contrato associado a um gênero de discurso) e a cenografia (espécie de correlato da própria enunciação), podemos distinguir quatro tipos de “genericidade instituída” (MAINGUENAU, 2009, p. 240) que auxiliarão na compreensão daquilo que o linguista denominou hipergênero. Os quatro tipos de genericidade são: 1) *gêneros instituídos tipo 1* – aqueles gêneros que admitem muitas variações (carta de amor, carta de amizade, carta convite, carta comercial, carta de pêsames, carta de apresentação, etc.); 2) *gêneros instituídos tipo 2* – aqueles em que há a presença do autor, mas estes textos ainda são moldados por algumas orientações: como, por exemplo, o telejornal – há a presença do autor, mas os atores são bem orientados para seguir determinado modelo; 3) *gêneros instituídos tipo 3* – tem como principal característica a inexistência de uma cenografia específica, isto é, não há uma cenografia definida, podendo haver várias e diversas, como o anúncio publicitário, que não possui cenografia fixa; 4) *gêneros instituídos tipo 4* – trata-se dos “gêneros autorais propriamente ditos” (2009, p. 241), nos quais a noção de gênero é problemática: como, por exemplo, a meditação (gênero de pensar sobre) em que o autor é quem diz que aquilo é meditação, é o autor que define.

Ao tratar dos quatro tipos ora apresentados, o autor acredita que os rótulos atribuídos ao texto influenciam o leitor, bem como os aspectos formais e interpretativos do texto – o uso que se faz dos rótulos é que caracteriza o hipergênero, o qual resulta da caracterização de um rótulo que se atribui a determinado gênero. Diferentemente dos gêneros, os quais “são considerados dispositivos de comunicação sócio-historicamente condicionados, que estão sempre mudando e aos quais podem ser facilmente aplicadas as metáforas como ‘contrato’, ‘ritual’, ‘jogo’”. (MAINGUENEAU, 2010, p. 130-131), o hipergênero não sofre tais restrições, “eles apenas ‘enquadram’ uma larga faixa de textos e podem ser usados durante longos períodos e em muitos países”. Trata-se, antes, de um modo de organização diferente, possível de ser encontrado em diferentes lugares, épocas e encenações da fala, com fracas coerções. O hipergênero varia, portanto, para poder formatar os mais diferentes conteúdos.

Para ilustrar, teríamos em Maingueneau (2010) na *carta* um hipergênero, e na carta ao leitor, carta de amor, carta convite, etc. uma série de gêneros. Desse modo, os rótulos que se referem a um tipo de organização textual

caracterizariam o gênero como hipergênero. Trata-se, portanto, de classificações como aquelas estabelecidas entre a carta e o diálogo, em que ambos mantêm uma estreita ligação com a conversa cotidiana e são fracamente restritos, podendo ligar-se a diversos tipos de conteúdo e formas verbais de comunicação (MAINGUENEAU, 2008c). Numa mesma direção, poderíamos concluir, então, que há dois níveis de rotulação: o primeiro nível corresponde aos rótulos próprios dos gêneros autorais e o segundo nível a outras rotulações que interferem na formatação do texto. Assim sendo, “a introdução da categoria ‘hipergênero’ traz à cena os enquadramentos situados ‘acima’ do gênero” (MAINGUENEAU, 2010, p. 131)

Talvez a maior utilidade da noção de hipergênero resida no estudo das práticas comunicacionais virtuais, realidade que inexistia quando a noção de gênero foi inicialmente cunhada, isto é, numa realidade do impresso organizada por uma dupla hierarquia: a dos suportes materiais e a dos componentes da cena da enunciação. Para Maingueneau (2010, p. 132) a internet não seria apenas o lugar em que novas genericidades emergiriam, antes “ela transforma as condições de comunicação”, de modo que “o que se considera gênero e a própria noção de textualidade.” A *web* corresponderia, outrossim, a uma situação peculiar em que dois movimentos convergentes poderiam ser salientados:

(1) As coerções genéricas estão se tornando mais fracas. Isso pode ser explicado pelo fato de que na internet todas as unidades comunicacionais da mesma ordem (elas são ‘*websites*’), submetidas a uma larga escala de restrições técnicas; a necessidade de circular de *site* para *site* reforça sua homoneização.

(2) Em detrimento da cena genérica e da cena englobante, a cenografia tem papel central: o problema principal é encenar a comunicação de acordo com as estratégias de seus produtores. (MAINGUENEAU, 2010, p. 132-133)

No que tange às formas da textualidade, cada forma de mídia implica uma forma de textualidade, as quais se relacionam e correspondem às percepções estimuladas pela forma midiática. Tais formas seriam basicamente três: oral, impressa e eletrônica. Na forma de textualidade oral (ou textualidade secundária, em razão da transcrição de uma conversa, momento a partir do qual se tem um texto, para o analista) os coenunciadores, por estarem imersos

na atividade comunicacional, não podem tomá-la como algo que lhes é exterior. Já a textualidade impressa poderia ser distinguida: a textualidade ‘controlada’, que pode ser oral (regulamentada ou monológica) ou escrita (linear ou tabular). Por fim, a textualidade eletrônica “implica uma nova maneira de ler e a possibilidade de passar instantaneamente de uma ‘página’ para outra em um espaço aberto.” (2010, p. 136-137)

Daí que a textualidade oral corresponde à noção de gênero conversacional; a textualidade impressa submete-se à lógica do gênero, implicando a hierarquia cena englobante > cena genérica > cenografia, sendo a cena genérica o eixo central desse sistema; e, por fim a noção de textualidade eletrônica liga-se à de cena genérica, a qual passa a não mais exercer o papel principal, prevalecendo o par hipergênero/cenografia (MAINGUENEAU, 2010, p. 137)

Do exposto, entendemos que a perspectiva teórica da Análise do Discurso francesa estabelece inúmeras interseções com os postulados bakhtinianos. Em razão das novas produções textuais, notadamente as virtuais, algumas novas formulações foram cunhadas, tendo em vista que “como qualquer categoria usada em ciências humanas ou sociais, a de gênero tem relação com certas configurações históricas, que devem ser levadas em conta para dar-lhe sua completa relevância” (MAINGUENEAU, 2010, p. 137)

2.2 DO SAMBA ENQUANTO GÊNERO DISCURSIVO

A abordagem do presente tópico, em um primeiro momento, residirá em uma perspectiva bakhtiniana, consideradas as contribuições da Análise do Discurso francesa (notadamente os postulados de Dominique Maingueneau), a propósito do hipergênero do discurso *canção*, hipergênero híbrido de caráter intersemiótico, no qual estão conjugados, necessariamente, letra (dimensão verbal) ritmo e melodia (dimensão musical). Se assim não fosse, estaríamos diante do gênero literário poema, em que o processo de construção sonora em muito se difere da canção, “cuja construção textual se dá através de uma ligação umbilical com melodia e rítmica.” (RAMIRES; OLIVEIRA; STRIQUER, 2010, p. 01). Em um segundo momento, tecemos algumas ponderações acerca

do *samba* enquanto gênero discursivo e musical e do *afro-samba* como expressão do samba.

Vital esclarecer que a nomenclatura adotada na presente dissertação segue o raciocínio de Maingueneau (2010) a propósito do hipergênero. Desse modo, trataremos a canção como hipergênero do qual decorre uma série de gêneros discursivos como, por exemplo, a música clássica, o rock e o samba. Este último será aqui apreendido tanto como gênero discursivo quanto gênero musical. Deste gênero maior (samba) decorre uma série de outros subgêneros, como o samba de partido alto, o pagode e o samba enredo. Vale frisar que tomamos a obra os afro-sambas não como subgênero, mas como forma de expressão do gênero samba.

Nesse sentido, apontamos desde logo que um dos objetivos desta pesquisa consiste no exame do processo de construção de imagens no gênero samba como prática identitária cultural de resistência e do afro-samba enquanto uma das híbridas – e específica – formas desta *práxis*. Apoiar-nos-emos, para tanto, em índices que “vão desde a escolha do registro da língua e das palavras até o planejamento textual, passando pelo ritmo e a modulação” (MAINGUENAU, 2008a, p. 16), com vistas a aplicá-los à prática *samba*.

De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 251), como dito no tópico anterior, ao se tratar de gênero do discurso deve-se levar em conta, preferencialmente, a ancoragem social do discurso, bem como as estruturas composicionais e a natureza comunicacional dos textos. Sendo os gêneros do discurso fenômenos histórico-culturais, tem-se nesta categoria a conjugação de ao menos dois processos: socialização e estabilização. Tais processos se encontram cristalizados nas manifestações do samba, desde as reuniões nas casas das *tias*, nas últimas décadas do século XIX (na casa da Tia Ciata ou “Aceata”, na Praça Onze) até os encontros de bambas no Estácio; encontrando uma espécie de estabilização com a fonografação.

No caso específico da presente dissertação, temos como constituinte do *corpus* o hipergênero *canção*, de modo geral, e do gênero *samba*, em particular, como modo de manifestação artística e discursiva de determinado grupo cuja potencialidade das linguagens verbo-musical deve ser examinada com integridade (RAMIRES; OLIVEIRA; STRIQUER, 2010).

Na canção encontram-se presentes os três elementos necessários (conteúdo temático, estilo e estrutura composicional) para conferir o *status* de estabilidade e, portanto, de gênero discursivo. Tal gênero possui, por natureza, um caráter híbrido, uma vez que conjuga dimensões distintas, quais sejam: as dimensões verbal e musical, notadamente ritmo e melodia (COSTA, 2011).

Em tese de doutoramento que se tornou referência, Costa (2011) propõe que o pesquisador encare a canção não como um texto exclusivamente musical nem mesmo como exclusivamente linguístico, mas que consideremos o vínculo de ambas as linguagens, que a vislumbremos como um todo, isto é, consideremos tanto o ritmo quanto a melodia, do contrário, podemos incorrer no erro de transformá-la em poema.

Neste ponto, vale lembrar os dois posicionamentos apontados por Matos (2008) no que tange à relação entre poesia e música. Seriam elas: uma primeira que pressupõe uma relação de *parentesco*, levando em conta similitudes entre poesia e música (ou seja, música instrumental erudita de um lado, e poesia escrita de outro), em que é possível perceber “certa similaridade ou equivalência intrínseca de predicados e poderes em ambas as artes” (2008, p. 83); e uma segunda vertente que questiona as modalidades de *parceria* entre poesia e música e examina “o modo como ambas se vinculam e adéquam na construção dos fatos de palavra cantada mediante a intervenção de um terceiro fator, que é a voz humana” (MATOS, 2008, p. 83), isto é uma articulação entre texto musical e poético.

Alinhamo-nos numa posição que conjuga tanto a similitude quanto a soma, do mesmo modo que Octávio Paz (apud MATOS, 2008) o fez, para o qual o vínculo entre a ordem sensível (ritmo) e a ordem semântica faz com que ambas as ordens (ou dimensões) sejam projetadas naquilo que Matos (2008) chamou de *dimensão cosmológica*, “na qual se encontram sincronizadas, sintonizadas, unidas para sempre (*parentesco*) por um laço que todavia está a refazer-se na voz humana (*parceria*), a poesia e a música” (MATOS, 2008, p. 96).

Em paralelo, é importante pontuar que o processo de construção sonora de um poema e de uma canção em muito se diferem, uma vez que a construção textual se dá através de uma ligação umbilical e inseparável entre melodia e rítmica, com o objetivo de ser cantada, adquirindo sentido apenas no

momento em que há uma voz que a canta. Desse modo, tem-se que melodia e letra se afetam mutuamente na canção; assim, é a canção um gênero que comporta inseparáveis dimensões, sendo, portanto, o resultado da união entre linguagens verbal e musical.

Existem elementos na letra, especialmente sua qualidade narrativa ou lírica, que conduzem a diferentes tipos de melodias: existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção. (ULHÔA, 1999, p. 49).

De acordo com Castro (2009), Costa coloca a canção numa fronteira instável entre a oralidade e a escrita, tendo em vista que a canção apresenta aspectos – em distintos graus – tanto do oral quanto do registro escrito; não sendo, assim, nem puramente conversacional, nem exclusivamente escrito. Desse modo, na perspectiva de Costa – da qual somos signatários –, tem-se um contraponto à definição dada pelos Parâmetros Curriculares Nacionais, para o qual a canção possui natureza apenas oral.

Quanto às relações intersemióticas na prática discursiva da canção, estas seriam dadas, de acordo com Costa (2011), ao menos nos seguintes planos: 1 – o primeiro deles consiste no *plano da materialidade literomusical*, o qual engloba tanto a linguagem verbal quanto a musical; 2 – o segundo dos planos consiste naquilo que o teórico denominou *evocação de movimentos somáticos* no ponto concernente à melodia, podendo ser referenciado, outrossim, na letra. Teríamos, portanto, esquematicamente: (linguagem musical + linguagem coreográfica [+ linguagem verbal]); 3 – há, ainda, dentro da dimensão verbal, o *plano da figuração*, o qual corresponde a um percurso descritivo numa espécie de pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica); 4 – e, por fim, o último plano sistematizado por Costa, o *plano de seu registro escrito para distribuição comercial*: é o caso das capas e encartes de discos, as quais geralmente apresentam fotos, gravuras ou textos estilizados (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica); 5 – dentre outros.

Talvez a maior riqueza do hipergênero em questão resida justamente em seu caráter intersemiótico que possibilita versar inúmeros universos discursivos, além de “garantir abordagens interdisciplinares e a oportunidade

para a discussão das diferenças culturais a partir dos usos linguísticos neles documentados” (CASTRO, 2009, p. 6).

Caretta (2008, p. 22-23), ao observar o tratamento dispensado à relação entre os elementos linguísticos e melódicos, concluiu que a conexão de ambos corresponde ao princípio fundamental para a construção da canção. No que se refere especificamente ao elemento melódico, de acordo com Tatit (1996, p. 10), “uma força de continuidade contrapõe-se [...] a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas e outras dimensões intelectivas) gerando um princípio geral de tensividade”, princípio este que se centra na melodia.

Na canção popular, por exemplo, conforme explicita Ulhôa (1999, p. 49) melodia e letra influem-se de modo recíproco, de maneira que há componentes na letra, em especial a qualidade narrativa ou lírica, que agencia diferentes formas de melodias: “existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção”.

Com relação aos propósitos implícitos na elaboração do gênero discursivo canção, tem-se em Ramires, Oliveira e Stringuer (2010) que eles correspondem a múltiplos fatores e ordens, dentre as quais as reflexões políticas de uma dada sociedade em determinada época (como a canção de protesto no Brasil, na década de 60, por exemplo); o relato de situações corriqueiras ou de ordem romântica; ou ainda ser uma espécie de *standart* de determinado pensamento estético (como o movimento tropicalista) dentre tantas outras.

A função desempenhada na sociedade pelo hipergênero canção implica, segundo Ramires, Oliveira e Striquer (2010, p. 25), uma manifestação tanto discursiva quanto artística, haja vista que tal hipergênero é composto por “elementos musicais, objetos de apreciação artística, e também pelo enunciado que traz consigo. Enunciados, estes, que por um engajamento específico marcaram a história do país”. Neste sentido, reafirmamos que a natureza da unidade do texto, sob esta perspectiva, é, pois, linguístico-histórica.

De todo modo, não é sobre o texto que falaremos no papel de analista, mas sobre o discurso, tendo-se como produto da análise “a compreensão dos processos de produção de sentidos e de constituição dos sujeitos em suas

posições” (ORLANDI, 2009, p. 72); no caso específico do hipergênero canção, implicam tanto o modo de cantar, tocar, gesticular e interpretar, dentre outros. (COSTA, 2011).

Neste sentido, para Ramires, Oliveira e Strinquer (2010):

A música, assim como a maioria das manifestações artísticas em geral, apesar de ainda ser vista por grande parte da sociedade como simples complemento em diversos eventos sociais, na verdade, *faz parte de um conjunto de conhecimentos* que se desenvolveu com a humanidade. Verifica-se sua importância através das *funções sociais* que ela exerceu em todos os períodos da vida humana, desde a pré-história até hoje. Inúmeros pesquisadores afirmam, entre eles podemos citar Gonçalves (2008), que nas sociedades primitivas a música, assim como a dança, exercia uma função social relacionada com a magia, a celebração de rituais, o incentivo à caça, ao sucesso nas guerras, entre outros. (RAMIRES; OLIVEIRA, 2010, p. 3, *grifos nossos*).

Da assertiva acima podemos inferir que a canção está umbilicalmente ligada à história e ao desenvolvimento dos seres humanos, sendo um dos pilares significantes da vida cotidiana. Mais do que isso, Costa acredita que o discurso literomusical corresponde àquilo que Dominique Maingueneau denominou *discurso constituinte*, isto é, como discurso que confere sentido aos atos dos grupos sociais, sendo, portanto, a Música Popular Brasileira (bossa nova, canção de protesto, samba, etc.) “uma forma de vida articuladora da consciência coletiva, indicando modos de sentir, de pensar e de interpretar os fatos socioculturais” (COSTA, 2011, p. 114).

O discurso literomusical como discurso constituinte implica, assim, o estabelecimento de um *archéion* (isto é, a elaboração de um conjunto de enunciadores “canonizados” e formação de uma memória discursiva para si e para a coletividade), com tematização de sua constituição e emprego do discurso do Outro para legitimar o discurso do Mesmo (interdiscurso).

Algumas noções que envolvem a ideia de discurso constituinte necessitam de uma maior explanação, sob pena de não se compreender a abrangência desta categoria. Uma delas é o conceito de *archéion*, vocábulo polissêmico de origem grega que se liga ao termo *archè* (fonte) e à ideia de “mandamento” (MAINGUENEAU, 2000). Assim, a própria etimologia da palavra carrega em si a noção de “fonte de autoridade”, fonte esta que é mobilizada

pelos discursos constituintes de uma sociedade e que se funda *no e pelo* discurso, atrelado a um corpo de enunciadores consagrados.

O discurso constituinte é ainda marcado por ser, a um só tempo *auto* e *heteroconstituente*, isto é, consiste em duas faces que se supõem: “só um discurso que se constitui tematizando sua própria constituição pode desempenhar um papel constituinte para outros discursos” (MAINGUENEAU, 2000, p. 6). O exame da heterogeneidade mostrada na canção sinaliza um movimento, conforme aponta Costa (2011):

1. Formular um modelo de brasilidade ou de comportamento brasileiro;
2. Interferir sobre o comportamento dos ouvintes, indicando modos de agir, pensar e sentir;
3. Citar ou aludir a fragmentos de discursos de outras práticas discursivas expressivas na sociedade com a qual abre polêmica;
4. Parodiar, ironizar ou parafrasear dizeres ou modos de dizer dessas práticas;
5. Constituir cenas enunciativas a fim de legitimar determinados contextos de enunciação;
6. Investir em um código sociolinguístico através do qual legitima não só uma determinada entonação e uma rítmica, mas um dialeto ou uma dicção ligados a uma região, faixa etária ou *ethos* brasileiros. (COSTA, 2011, p. 114)

É inserido neste paradigma que consideramos o discurso literomusical do *samba* uma prática constituinte, na medida em que institui uma memória vinculada às culturas tradicionais africanas e articulada a uma síntese urbana da música do final do século XIX (lundu, maxixe, polca, etc.) – composta por diversas expressões musicais das mais distintas matizes (europeia, negra e indígena) na formação social brasileira (SODRÉ, 1998).

Sua constituição histórica, por sua vez, está indissolivelmente ligada ao processo diaspórico, de modo que o posicionamento inscrito é tanto de continuidade quanto de resistência. Por resistência não concebemos o avesso da cultura dominante – pensar assim corresponderia “deduzir o samba da cultura dominante – assim como um sindicato operário é deduzido da cultura capitalista” (SODRÉ, 1998, p. 56). Ao contrário, trata-se daquilo que Sodré (1998, p. 56) denominou “discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante”. É, pois, por tais razões que o samba constitui um movimento de continuidade e resistência da cultura e identidade negra.

Ao concebermos o *samba* como um dos produtos da diáspora afastamo-nos de um posicionamento que o entende como algo *essencial*, “natural” ou imutável. Ao contrário: para nós ele é uma co-construção cultural e identitária estabelecida pelos parceiros envolvidos neste tipo de interação, nesse sentido, percebemos, como sugere Moita Lopes (2003), que os objetos sociais são constructos e, por isso mesmo, passíveis de reformulações e reorganizações a fim de que haja produção de sentido aos mais diversos acontecimentos no mundo.

Como afirma Sodré (1998), seguindo o viés construtivista de se pensar as identidades, é por estarmos diante de objetos culturais construídos que lugares como Congo Square e Praça Onze se aproximam: em razão do processo de socialização dos negros na diáspora ultrapassar os limites geográficos. Inserido neste paradigma, afirma Manuel Castells:

Não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem, e para que isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, e pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. (CASTELLS, 2008, p.23)

Nosso enfoque, assim, enquadra-se numa concepção não essencialista, a qual concebe as identidades e os objetos culturais como construtos sociais plurais e instáveis que se dão *na* e *pela* interação. Especificamente no que diz respeito à linguagem, entendemos que papéis sociais e identidades são ativamente construídos e mostrados quando da realização material do discurso em interação. Desse modo, consideramos cada sujeito e cada artista um “agente inscrito em um posicionamento dentro da prática discursiva, e sua canção um elemento de construção, atualização ou redirecionamento das posições que o compõem” (COSTA, 2011, p. 120).

O corpo de enunciadores consagrados – um dos caracteres de um discurso dito constituinte – é claramente encontrado em tal gênero, haja vista que o *samba* é também um metadiscorso que, por vezes, canta suas figuras históricas (como Donga, Heitor dos Prazeres, Almirante, Noel Rosa, dentre outros), sua origem, território e a si mesmo enquanto gênero. Nesse sentido, assim como as ditas canções temáticas, sua referência contextual por vezes é

mais imediata (COSTA, 2011). Por tais razões, Muniz Sodré (1998) entende o discurso do samba enquanto um *discurso transitivo*.

Essas características semióticas [aforismática ou proverbialista] fazem da letra do samba tradicional um discurso *transitivo*. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais. Um sapateiro, ao referir-se à sua produção, opera transitivamente: ele “fala” o sapato. (SODRÉ, 1998, p. 44-45)

Dessa forma, o gênero canção *samba*, para além de discurso transitivo e metadiscurso, *fala* a cena enunciativa que o possibilita. A letra do samba, por exemplo, não busca valorizar uma variante oral desprestigiada, mas revelar por meio da palavra a linguagem vivida enquanto linguagem artística.

Sendo o samba um discurso constituinte que impõe uma memória discursiva, sua delimitação histórica é impraticável, tendo em vista que não é possível estabelecer com precisão um início e um final para este tipo de prática, razão pela qual Tinhorão (COSTA, 2011), ao tratar da história social da música popular brasileira parte das cidades portuguesas do século XVI conjugadas as marcas culturais de dispersas populações rurais.

No cenário da produção literomusical brasileira, no entender de Costa (2011), costuma-se apontar dois momentos de descontinuidade, quais sejam: a fixação e formalização do samba, em um primeiro momento, em que o gênero *samba* ganha maiores contornos e definições em razão da fonogرافação; e, em um segundo momento, a massificação da música popular, em particular na década de 1930, mais conhecida como a *era de ouro do rádio*.

O caldo de cultura em que submerge o Brasil no século XIX (ou primeiro momento da produção literomusical nacional) congloba tanto um regime imperial quanto um sistema escravagista, em que os cultos e formas de expressão cultural eram institucionalmente reprimidos. É na segunda metade deste mesmo século o momento em que uma música com traços urbanos começa a se desvelar na cidade do Rio de Janeiro. São exemplos deste tipo de música: (1) *lundu* – música originária de Angola e do Congo é também um tipo de dança africana considerada, na época, obscena. Apresentava como passo coreográfico a própria umbigada ou “encontrão” entre pernas ou umbigos; (2) a

polca, dança popular da região da Boêmia que permitia a aproximação dos corpos; (3) a chula, dança de origem portuguesa marcada pelo ritmo rápido, com a utilização de instrumentos característicos como a zabumba, triângulo viola e sanfona (ritmo que, posteriormente, influenciará o baião e o forró); (4) e o maxixe, espécie de dança de salão, oriunda da cultura negra brasileira do século XIX influenciada pelo ritmo musical moçambicano (SODRÉ, 1998).

Este mestiço misto de influências – tanto africanas quanto europeias – fez com que estas músicas fermentassem “no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil” (SODRÉ, 1998, p. 13).

O final do século XIX e início do século XX englobam fatos históricos importantes para o país de modo geral, mas são eles muito mais marcantes para a comunidade negra do país: a queda do Império e a abolição escravagista. Muito embora a liberdade seja o mote deste período, a perseguição policial e a hostilidade branca em relação aos cultos e batuques, conferiu contornos ao samba não apenas de mera expressão musical de determinado grupo socialmente marginalizado, mas de um “instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira”. (SODRÉ, 1998, p. 16)

Um dos espaços desta resistência era a casa de Tia Ciata, lugar que se projetou e alcançou ruas, praças e avenidas. Foi também neste recinto que, em 1917, surgiu *Pelo telefone*, de autoria reivindicada por Donga (Ernesto dos Santos). A propriedade musical gerou brigas e disputas, pois habitualmente a composição se fazia por um processo coletivo e anônimo. *Pelo telefone*, por exemplo, teria sido criado numa roda de partido alto, da qual participavam também Mauro de Almeida, Sinhô e outros.

A fixação e formalização do samba: com a gravação de “Pelo telefone”, por Donga, em 1917, o que ficou conhecido como *samba*, gênero que surgiu no Rio de Janeiro em festas onde se tocavam instrumentos musicais e se improvisavam cânticos em formas rítmicas variadas, adquiriu formato mais ou menos definido. Até então, o samba era produção coletiva; não era propriamente um ritmo, mas uma festa; as melodias não tinham um início e um final definido; as letras mudavam a cada dia, conservando apenas alguns temas básicos e alguns poucos versos que acabavam se cristalizando e virando refrãos. (COSTA, 2011, p. 137, grifo do autor).

É, portanto, a comercialização e este novo modo de produção que fizeram que “um samba passasse a pertencer a quem o registrasse primeiro. O novo ritmo firmou-se no mercado fonográfico e, a partir da inauguração do rádio em 1922, chegou às casas da classe média” (MARTINS NETO, 2010, p. 7). O samba, assim, passa a ingressar no sistema de produção capitalista, fenômeno que se alinhava às “aspirações nacionalistas que percorriam o país desde o final da I Guerra Mundial” (SODRÉ, 1998, p. 39). Atrelado ao movimento estético do Modernismo com seus caracteres ufanistas e de valorização do índio e daquilo que seria autenticamente brasileiro, “a valorização da música negra recalcava a interrogação crucial que a condição do negro fazia pairar sobre as bases socioeconômicas da vida brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 39).

Como música popular, o samba perdia algumas de suas características morfológicas (o improviso da estrofe musical, etc.), dissociava-se da dança: submetia-se à adaptação dos instrumentos – mas mantinha a *síncopa*. Permanecia, portanto, com suas características de feitiço (melódico e rítmico) negro (SODRÉ, 1998, p. 41, grifo nosso)

É justamente a *síncopa*, para Muniz Sodré (1998), o verdadeiro mistério do samba. *Síncopa* nada mais é que “a ausência do compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte” (SODRÉ, 1998, p. 11), isto é, a acentuação de um tempo fraco do compasso. Este elemento caracterizador do gênero exige a existência de um corpo que preencha este tempo em branco por meio de uma marcação dinâmica, como por meio de palmas e dança, por exemplo.

O ritmo, organização do tempo do som, isto é, “*forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (tempo capturado) segundo convenções determinadas” (SODRÉ, 1998, p. 19, grifo do autor), se dá de modos dessemelhantes entre as músicas europeia e africanas, uma vez que este último, diferentemente da música ocidental, “contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação” (1998, p. 20).

[...] na música negra, a riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco expressivas. No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação (SODRÉ, 1998, p. 25)

Muito embora essa alteração também fosse manifestada na produção literomusical europeia, diferentemente do que era observado na África – onde a sincopa ocorria no ritmo –, no velho continente ela se dava na melodia. No Brasil, por seu turno, a sincopa é rítmico-melódica (SODRÉ, 1998), tendo em vista que ao negro não era lícito – sem que houvesse represálias – assimilar e perpetuar a expressão musical africana, sendo, pois, este tipo de sincopa um modo de insubmissão.

É desse sistema que nos fala a sincopa do samba. A insistência da sincopa, sua natureza interativa constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo de uma volta impossível ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são elementos genitores deste som, também transportado por um terceiro termo, aquela “terceira pessoa” que canta *blues* ou samba – *Exu Bara*, o dono do corpo (SODRÉ, 1998, p. 67-68)

Após este longo – e necessário parêntese – retornemos ao que Costa (2011) denominou o segundo marco fundador da Música Popular Brasileira: sua massificação com o surgimento e proliferação das rádios, na década de 1930. Neste período o samba emerge de uma espécie de “semiclandestinidadade” e passa a receber incentivos oficiais, tomando como pilares a exaltação do trabalho e o ufanismo nacionalista, notadamente por questões de ordem econômica e política. Se fizéssemos uma listagem de compositores com uma certa projeção e influência desta época, constariam nomes como Sinhô (José Barbosa da Silva), Caninha (José Luís Morais), Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana) e João da Baiana (João Machado Guedes), Donga, etc.

Se considerarmos o samba como um gênero, poderíamos afirmar que uma série de variações ou “subgêneros” surgiram no final da década de 1920 e começo da década de 1930, dentre eles o chamado samba-enredo, cunhado a

partir de uma temática histórica proposta pelos dirigentes de escolas de samba; o samba-choro, derivado do *choro*, mais complexo melódico e harmonicamente; e o samba-canção, com temática sentimental, andamento lento e melodia elaborada (MARTINS NETO, 2010).

Também nessa fase nasceu o samba dos blocos carnavalescos dos bairros do Estácio e Osvaldo Cruz e dos morros da Mangueira, Salgueiro e São Carlos, com inovações rítmicas que ainda perduram. Nessa transição, ligada ao surgimento das escolas de samba, destacaram-se os compositores Ismael Silva, Nílton Bastos, Cartola (Angenor de Oliveira) e Heitor dos Prazeres.

Em 1933, este último lançou no samba *Eu choro* o termo "breque" (do inglês *break*, então popularizado com referência ao freio instantâneo dos novos automóveis), que designava uma parada brusca durante a música para que o cantor fizesse uma intervenção falada (MARTINS NETO, 2010). O samba-de-breque atingiu toda sua força cômica nas interpretações de Moreira da Silva, cantor ainda ativo na década de 1990, que imortalizou a figura maliciosa do sambista malandro.

O samba-canção, também conhecido como samba de meio do ano, conheceu o apogeu nas décadas de 1930 e 1940. Seus mais famosos compositores foram Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo, Braguinha (João de Barro) e Ataulfo Alves. *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, gravada por Francisco Alves em 1939, foi o primeiro sucesso do gênero samba-exaltação, de melodia extensa e versos patrióticos.

É a partir da segunda metade da década de 1940 e por toda a década de 1950 que os ritmos latino-americanos influenciarão nossa produção musical, culminando no surgimento de variações do samba como o samba de gafieira e o chamado "sambalanço". O partido alto, por outro lado, ressurgiu entre os compositores das escolas de samba dos morros cariocas, "já não mais ligado à dança, mas sob a forma de improvisações cantadas feitas individualmente, alternadas com estribilhos conhecidos cantados pela assistência" (MARTINS NETO, 2010, p. 8). Destacando neste período compositores como João de Barro, Dorival Caymmi, Lúcio Alves, Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Wilson Batista e Geraldo Pereira.

De modo geral, podemos caracterizar o gênero samba em razão de algumas características recorrentes no plano musical e no plano verbal.

Teríamos no plano musical: (1) investimento na tensão temática, isto é, tendência à “pulsação, à generosa segmentação da cadeia sonora e à repetição de frases melódicas” – encontrado de modo mais expressivo nos samba-canções; (2) sua individualização músico-identitária por meio da rítmica, em especial pela síncopa e ritmo 2/4 (divisão rítmica em quatro unidades, das quais de duas unidades uma apresenta tempo forte); (3) concepção camerística do tipo percussão + cordas + sopro (COSTA, 2011, p.213-214).

No plano verbal, como dito anteriormente, trata-se de um tipo de discurso transitivo (SODRÉ, 1998) e metadiscursivo, cuja principal marca é a cenografia do diálogo (COSTA, 2011), sendo frequente “a instituição de um *eu* e um *tu*, um *aqui* e um *agora*, que reproduz o modelo de uma réplica de diálogo oral, mesmo que este *tu* seja imaginário” ou ainda que ele represente uma espécie de “humanização de entidades ligadas ao campo discursivo” (COSTA, p. 215).

Quanto ao grupo de sambistas, Costa (2011) o divide em dois: aqueles posicionados, cujo discurso é transitivo; e os simpatizantes, com um discurso intransitivo. É neste segundo grupo que possivelmente esteja grande parte dos compositores da Bossa Nova, em que predicados do samba são relidos em razão do contexto literomusical que o assimilou, permanecendo certas marcas de coloquialidade e síncopa e agregando ritmos estrangeiros.

O marco inicial deste movimento estético é o lançamento do disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto, em 1959, músico que, ao lado de Tom Jobim e Vinícius de Moraes é considerado um dos líderes do movimento bossanovista. Em sua concepção camerística, procurou-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto, buscando a não prevalescença de um sobre o outro. Num mesmo sentido, ainda no plano musical, tinha por caracteres, segundo Costa (2011. p. 141), “o gosto pelas harmonias complexas, por acordes alterados, dissonantes e dispostos em sequências inusitadas”, sendo o cantor um integrante no conjunto da obra como se fosse mais um instrumento, daí se evitar os “floreios musicais”. Com relação ao ritmo, ainda de acordo com Costa (2011. p. 141), “o ritmo da sucessão de acordes pelo violão é levemente defasado em relação ao canto. Dando a impressão de executar mais do que um simples acompanhamento harmônico”.

Muito embora os caracteres gerais do plano verbal deste movimento, tais quais a utilização de recursos metalinguísticos (exemplo: “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim) e substituição do dramático pelo lírico, seja de grande importância, ater-nos-emos ao investimento ético e enunciativo da Bossa Nova. Por “bossa” entende-se a gíria que designa algo semelhante a *ethos*, o que “indica a consciência do movimento de que a bossa nova não era um gênero musical, mas um jeito novo de tocar, cantar e compor música brasileira” (COSTA, 2011. p. 142).

O movimento, que nasceu na zona sul do Rio de Janeiro, modificou a acentuação rítmica original e inaugurou um estilo diferente de cantar, intimista e suave. A partir de um festival no Carnegie Hall de Nova York, em 1962, a bossa nova alcançou sucesso mundial. O retorno à batida tradicional do samba ocorreu no final da década de 60 e ao longo da década de 70 e foi brilhantemente defendido por Chico Buarque, Billy Blanco e Paulinho da Viola e pelos veteranos Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeia e Martinho da Vila. (MARTINS NETO, 2010, p. 8).

Embora tenha, oficialmente, deixado de ser classificado, a partir da década de 60, como gênero musical do país – título a partir de então atribuído à Bossa Nova, o samba ainda permanece como uma das expressões culturais mais destacadas do Brasil, conforme pontua Costa (2011):

Dentre os numerosos gêneros musicais produzidos no Brasil, o samba é o que mais se destaca. Mesmo após a ruptura bossanovista, que o destronou nacionalmente como ritmo oficial do país e internacionalmente como produto brasileiro de exportação, o samba continuou a ser praticado nos morros e subúrbios das grandes cidades e mesmo nos lares das classes média e alta, conseguindo manter sempre uma ou outra canção nas “paradas de sucesso”, para o que os desfiles anuais do carnaval carioca tiveram – e têm – contribuição decisiva’ (COSTA, 2011, p. 211)

Isso posto, inferimos que o cenário literomusical em que se encontra o *corpus* da presente dissertação é sobremodo híbrido uma vez que tanto é bossa, quanto pretende ser samba. Acima de tudo, um samba afro. Um afro-samba. O que implica, antes de tudo, um posicionamento ideológico no interior do quadro musical posto.

CAPÍTULO III

DO CONTEXTO HISTÓRICO DOS AFRO-SAMBAS

Tendo em vista que o contexto histórico e social em que uma produção artística está inserida é sobremodo significativa – tanto mais quando a consideramos um discurso que, por definição, está circunscrito a um *lugar* discursivo de onde é emanado –, o objetivo primeiro do presente capítulo é apresentar um panorama do caldo sócio-cultural em que se insere a produção de *Os Afro-sambas*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell.

A importância do resgate deste contexto se dá tanto mais pelo fato de, em algumas matizes, a produção vinicianiana ser também classificada como canção de protesto (COSTA, 2011) e *Os afro-sambas*, em particular, uma produção politicamente mais consciente. Haja vista que ao protestar, há, necessariamente, um embate entre instâncias ou pensamentos que pertencem a um determinado momento e a uma dada sociedade, pensar a ligação entre um contexto mais imediato e o objeto produzido torna-se condição *sine qua non* para que haja uma eficaz compreensão da obra.

Por tais razões nos tópicos a seguir passaremos a abordar, num primeiro momento, o contexto estético-ideológico da década de 1960, notadamente a partir das transformações que sofreram os gêneros *samba* e *bossa nova*; e, num segundo momento, traçaremos alguns importantes pontos da biografia dos compositores de *Os afro-sambas* e o processo de elaboração deste audacioso projeto.

3.1 DOS MOVIMENTOS ESTÉTICO-IDEOLÓGICOS NA DÉCADA DE 1960 E DAS HISTÓRIAS DE SEUS PERSONAGENS

Os anos de 1950, ou “anos dourados”, foi uma década marcada, internacionalmente, pelo pós-guerra e início da Guerra Fria, em que o mundo se polarizava e o macarthismo dava a tônica do meio político, isto é, a perseguição a pessoas que se inclinavam ao comunismo. No Brasil, este

período apresentou como importantes acontecimentos a lendária morte de Getúlio Vargas e a ascensão de Juscelino Kubitscheck. Houve ainda a construção de Brasília e alargamento da indústria automobilística, além da consolidação de uma classe média e efervescência cultural no país nos campos da literatura (com a publicação de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, por exemplo), no teatro (teatro arena), nas artes plásticas e na música (Bossa Nova).

Nesta década, ainda, o país apresentou um importante crescimento da industrialização pautada, justamente, por uma política nacional desenvolvimentista de se crescer “50 anos em 5”. O Brasil se tornou um canteiro de obras em face da crescente urbanização que eclode, de vez, nos anos de 1960.

A situação política do Brasil na década de 1960 sofreu uma reviravolta de grandes proporções em razão do golpe militar que tomou as rédeas da nação, fechando o Congresso Nacional e instaurando uma ditadura com cunho de corte marcial. Essa nova e dura realidade, obviamente, refletiu-se nas artes e na cultura de um modo geral, afetando diretamente a produção musical da época, que foi empregada como forma de protesto (como nas canções de Chico Buarque, Caetano Veloso, Vinícius de Moraes, Gilberto Gil, Torquato Neto, Geraldo Vandré, dentre outros) ou como forma de alienação (como a Jovem Guarda e a onda “iê-iê-iê”, por exemplo) (COSTA, 2011). A participação de cantores e compositores na produção artístico-cultural no país neste período foi intensa, acompanhando o ritmo fervilhante das manifestações de insatisfação da população, subjugada pelo poderio militar e sua mão armada e mortífera.

A denominada “canção de protesto” surge da insatisfação de alguns integrantes do movimento bossanovista que não corroboravam com os rumos tomados pela Bossa Nova, produto cultural de exportação que, então, não se engajava com os problemas sociopolíticos do país. Vinícius de Moraes foi um dos artistas que, tomando como centro o conteúdo das letras de suas canções, resgata o samba de morro e estiliza sua produção.

Como afirma Costa (2011), este movimento originário da Bossa Nova apresenta algumas temáticas preferenciais, dentre elas estariam questões relacionadas às lutas dos negros, à reforma agrária aos que se situam numa

cenografia periférica, como os sujeitos dos morros e favelas, e não mais àqueles que se situam em apartamentos na Zona Sul carioca.

É neste paradigma que se encontram os afro-sambas compostos por Vinícius de Moraes e Baden Powell, os quais não se restringem apenas aqueles presentes no LP homônimo, de 1966, mas a um conjunto de canções um pouco maior que engloba, por exemplo, “Samba da Bênção”, “Berimbau”, “Canto de Oxalufã”, dentre outros. Trazer a biografia dos compositores deste brilhante projeto musical se torna vital por ele representar a confluência de duas histórias de vida que, ao se cruzarem, provoca o mergulho de um poeta e diplomata na cultura afro-brasileira.

Contrapondo a personagem Maestro Pestana de Machado de Assis no conto “Um homem célebre” com a *persona* Vinícius de Moraes, Wisnik (2011) percebe no compositor carioca uma posição invertida da personagem machadiana em pelo menos dois importantes movimentos. O primeiro diz respeito à direção popular-erudito-popular, em que Pestana tenciona galgar do popular para o erudito e Vinícius do erudito em direção ao popular.

Ao transitar pela cidade e perceber que sua obra era assoviada por homens na rua, Maestro Pestana, no enredo machadiano, foge dos passantes, na ânsia de sublimar e sacramentar suas polcas, a fim de transformá-las em obras célebres e perenes. Em Vinícius de Moraes a representação deste assovio, ao contrário, sinaliza o encontro do poeta com aquilo que Wisnik (2011, p. 69) denominou ser seu “segredo mais auspicioso e acalentado”.

O segundo movimento se relaciona à origem socioeconômica: enquanto Pestana “mimetiza um possível mulato remediado no mundo escravista” (WISNIK, 2011, p. 69) e busca um reconhecimento que transcende ao que, de acordo com os valores apregoados por uma sociedade escravista, é legitimado aos que se situam em condição análoga; Vinícius, em posição diametralmente oposta, provém de uma família de burguesia alta, cristã, com preconceitos arraigados, dos quais buscou se desvencilhar. Daí que sua busca pessoal, incitada pelas mudanças da modernidade, é uma identificação com a cultura popular de base negra, através de um percurso que estabelece alianças entre culturas letrada e não-letrada.

Nascido na Gávea, bairro da Zona Sul carioca, em 19 de outubro de 1913 – mesmo bairro em que, curiosamente, morre em 1980 em razão de um

edema pulmonar, na companhia de Toquinho e Gilda de Moraes, sua última mulher – Vinícius de Moraes tem em seu seio familiar um primeiro encontro com a música. Filho de Lydia Cruz de Moraes, pianista amadora, e Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, funcionário da prefeitura do Rio de Janeiro, violinista e poeta, este, sobrinho de Mello de Moraes Filho (poeta, cronista e folclorista) e neto do historiador José de Mello Moraes, é o segundo de quatro filhos: Lygia (1911), Laetitia (1916) e Helius (1918).

Ao longo de sua vida, mudou-se inúmeras vezes: morou com sua família na Gávea; em Botafogo; onde estudou em um dos colégios mais tradicionais da época, o Colégio Santo Ignácio; e na Ilha do Governador. Em razão de sua carreira diplomática, estabeleceu também residência em Los Angeles, Paris e Montevideu; já em virtude de uma de suas grandes paixões, muda-se, também, para a Bahia.

Foi no Colégio Santo Ignácio, de raiz jesuítica, que Vinícius adquiriu uma sólida formação cultural. Foi também nesta instituição, ao lado da instituição familiar, naturalmente, que seu universo se vê balizado por pecados e conflitos, cujas temáticas centrais orbitam entre remorso, morte, dor e culpa – tópicos que serão uma constante em sua produção (DINIZ, 2011).

Importante ressaltar que, muito embora não seja este o interesse primeiro da presente pesquisa, antes de letrista Vinícius era poeta. Compreender seu percurso dentro desta modalidade de arte é vital para que se perceba a transformação de sua vida em duas fases: uma primeira fase ligada à direita cristã em contraponto com uma segunda fase, em que o poeta se insere na cultura afro-brasileira a partir da adaptação de Orfeu para os palcos.

Sua primeira publicação se deu no ano de 1929 com um título no mínimo curioso (“Obras completas”), já que se tratava de seu primeiro “quase-livro” com alguns poemas. Em 1930, um ano após a publicação da obra, Vinícius entra na Faculdade de Direito do Catete, hoje agregada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Neste ambiente relacionou-se com figuras públicas se alinhou a uma linha de direita católica conservadora, o que foi remodelado pouco tempo mais tarde.

Esta transformação no espectro ideológico, de acordo com Wisnik (2011), se dá quando Vinícius, juntamente com Waldo Frank, faz uma viagem ao Nordeste, onde se depara com uma miséria social tal que transformará sua

concepção ideológica. Além de encarar esta dura realidade, Vinícius, na ocasião, também se impactou com a capoeira e os sambas de batucada, o que o levou a “sonhar com um grande balé brasileiro que pudesse dar conta da grandeza daquela música e daquela dança” (WISNIK, 2011, p. 70).

Ao longo de sua carreira, Vinícius esteve envolvido tanto com o cinema, chegando a trabalhar como representante do Ministério da Educação na censura cinematográfica (1936), quanto com a crítica cinematográfica e com a literatura. Sua carreira diplomática se iniciou no ano de 1943, quando Vinícius se submeteu ao concurso do Itamaraty, de onde foi exonerado em 1968, em razão do Ato Institucional número 5 (AI-5), sendo reabilitado como Ministro de Exterior apenas em 2010, trinta anos após sua morte, através da Lei 12.265/2010 (DINIZ, 2011).

Dentre a vasta obra literária viniciano tem-se: “O caminho para a distância” (1933); “Forma e exegese” (1935), livro que recebeu o prêmio Felipe d’Oliveira; “Ariana, a mulher” (1936); “Novos poemas” (1938); “Cinco elegias” (1943); “Poemas, sonetos e baladas” (1946); “Pátria minha” (1949); “Antologia poética” (1954); “Livro de sonetos” (1957); “Novos poemas (II)” (1959); “Para viver um grande amor” (1962); “Para uma menina com uma flor” (1966); “Livro de sonetos” (1967); “A arca de Noé” (1974), dentre outros.

No entanto, a obra de maior expressão na carreira do poeta provavelmente tenha sido a peça “Orfeu da Conceição”, de 1954, premiada no concurso de teatro do IV Centenário do Estado de São Paulo e publicada pela revista Anhembi no mesmo ano. Em relato (WISNIK, 2011), Vinícius afirmou que, em Niterói, mais especificamente num apartamento próximo ao Morro do Cavalão, foi em meio à leitura do mito de Orfeu com as batucadas pré-carnavalescas que se ouvia ao fundo, que o poeta foi envolvido pelo “sentimento fusional do encontro com os dois universos, como se o mito grego e o samba de favela o tomassem subitamente como radar e ‘cavalo’ de um objeto virtual querendo entrar na realidade” (WISNIK, 2011, p. 70).

O objeto virtual será, em primeira instância, o drama musical *Orfeu da Conceição*, cujo primeiro ato ele escreve naquela mesma madrugada frenética. No projeto se misturavam, buscando forma, três coisas decisivas para a grande virada para a qual na canção e na cultura brasileira: o *mito do poeta músico*, o “poeta total” que é o sujeito da canção; a *visão transcultural* que fazia com que a sublimidade

dionísica da tragédia e do Carnaval fosse reconhecida como um dom do povo brasileiro – o que significa universalizá-lo naquilo que ele tem de mais próprio; a *eleição do negro* brasileiro como protagonista dessa virada. No centro de tudo isso estava o núcleo temático da paixão de Orfeu e Eurídice –, que já ocupava e sempre ocupará um lugar central na poética de Vinícius de Moraes (WISNIK, 2011, p. 70, grifos do autor).

Tal importância se dá tanto pelo fato de a peça representar um marco no cinema nacional (com base na peça inspirada no mito grego escrita por Vinícius, o poeta trabalha com Sasha Gordine, no roteiro de “Orfeu negro”, longa metragem de 1956, ganhador da Palm d’Or do Festival de Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1959); quanto pela relação estabelecida com Tom Jobim através da peça.

O músico e compositor brasileiro Baden Powell é, sem dúvida, um dos maiores violonistas e um dos criadores mais importantes de sua geração. Criador de um estilo único, pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que sua obra ultrapassou as fronteiras da música convencional, aprimorando o estilo musical popular brasileiro tradicional e incorporando conotações regionais afro-brasileiras.

Quanto às suas origens, Baden Powell nasceu no dia 6 de agosto de 1937, no Estado do Rio. Era bastante ligado à família, composta de proletários. Segundo ele mesmo conta, seu bisavô foi fundador de uma das primeiras bandas de escravos que tocavam e cantavam suas raízes. Sua família mudou-se para a capital quando o artista ainda era um bebê. Cresceu ouvindo música, em um ambiente familiar em cujas reuniões figuravam amigos como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Jaime Florence (o "Meira"), entre outros bambas da música dessa época.

Ainda na infância, aos oito anos de idade, apaixonou-se por um violão de uma tia, que ficava pendurado na parede da sala, sendo que ele “namorou” o instrumento, tomou coragem e pegou escondido o violão, enrolou-o em uma toalha e guardou debaixo da cama. A partir de então, arranhava as cordas de vez em quando, alimentando o sonho de tocá-lo. Assim que sua mãe descobriu seu furto, repreendeu-o e contou ao pai que, compreensivelmente, identificou no filho a vontade de tocar e passou a lhe ensinar o pouco que sabia, depois encaminhou o filho ao professor Meira.

Considerado ótimo aluno por seu mestre, Powell aprendeu muito rápido, havendo estudado violão clássico pela Escola de Tárrega, ao mesmo tempo em que também participava das rodas de choro organizadas pelo professor.

O artista era, comprovadamente, um gênio, tendo seu talento se desenvolvido rapidamente. Exemplo disso foi a sua participação em um programa de calouros, "Papel Carbono", apresentado por Renato Murce na Rádio Nacional, ainda aos nove anos, onde conquistou o primeiro lugar como calouro/solista de violão, interpretando o choro "Magoado" de Dilermando Reis.

Concluiu o curso de violão rapidamente, conseguindo executar, aos treze anos, uma versão própria do *Muoto Perpetuo*, clássico de Paganini. Já nesta época passou a ganhar a vida como músico em bailes e festas no subúrbio (São Cristóvão) e no bairro carioca da Lapa, formando um trio juntamente com os artistas Milton Banana (bateria) e Ed Lincoln (contrabaixo).

Em plena adolescência, antes de completar 20 anos, o artista concluiu o ginásio e iniciou carreira como músico contratado da orquestra da Rádio Nacional, assim como fez shows pelo país, "esquentando palco" para estrelas de cinema nacionais como Adelaide Chiozzo, Carlos Mattos, Eliana e Cyl Farney. Na década de 1950, atuou junto com o Trio de Ed Lincoln, pianista, apresentando-se na Boite Plaza, no bairro carioca de Copacabana, conhecido como ponto de encontro dos amantes da boa música, frequentado por Tom Jobim, que já o admirava.

Em razão de sua qualidade como músico, sua fama se espalhou e seu trabalho era contratado por estúdios de gravadoras musicais e pelos melhores cantores e compositores do Brasil na época, tais como Alaíde Costa e Elizeth Cardoso, entre outros. Em parceria com Nilo Queiroz, Aloysio de Oliveira, Geraldo Vandré e Ruy Guerra, compôs seus primeiros títulos: "Deve ser amor", "Não é bem assim", "Rosa flor", "Conversa de poeta", "Vou por aí", "Canção à minha amada", conquistando o primeiro sucesso comercial e de público, "Samba Triste" (com Billy Blanco), em 1966, culminando com a gravação de seu primeiro disco, "Apresentando Baden Powell e seu Violão", gravadora Philips (atual Universal).

Ainda na década de 1960, Powell, com 20 anos de idade, foi assistir a uma apresentação em uma *boite* no Rio, onde conheceu Vinícius de Moraes, com quem firmou parceria na composição de músicas. Segundo diz a lenda em

torno de ambos, um encontro de composição de ambos (regado a *whisky*) que durou três meses seguidos, no apartamento de Vinicius, surgindo canções como "Canção de ninar meu bem", "Samba em Prelúdio", "Só por amor", "Bom dia amigo" e "O Astronauta" e, principalmente, uma suíte cuja linha temática é a história dos Orixás (santos na religião do Candomblé), batizada de "Os Afros-Sambas" que, segundo o próprio Vinicius: "[...] o disco os 'Afros-Sambas' [...] realizou um novo sincretismo, deu uma dimensão mais universal ao candomblé afro-brasileiro".

A televisão brasileira durante o período de 1965 até 1972 viveu seu grande momento de integração com a música popular brasileira. Programas como **O Fino da Bossa**, que Elis Regina apresentava semanalmente na TV Record, e **Jovem Guarda**, apresentado por Roberto Carlos tinham uma grande audiência. Baden participou inúmeras vezes do **Fino da Bossa**. Era também a época dos festivais. Em 1968, um grupo de prestigiados jornalistas, entre os quais Sérgio Porto, Sérgio Cabral e Lúcio Rangel, propôs para a TV Record a realização de uma Bienal do Samba. O argumento era o seguinte: o samba, principal gênero da música popular brasileira ficava meio marginalizado nos festivais porque não seguia o padrão das canções que costumavam se apresentar neles. A I Bienal do Samba foi então realizada. Ela era restrita a convidados escolhidos por uma comissão que tinha o intuito de garantir a presença das grandes figuras da velha guarda do samba. Da I Bienal participaram os veteranos Pixinguinha, Ismael Silva, Ataulfo Alves, Herivelto Martins, João de Barro, Cartola. A vencedora foi **Lapinha**, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, então com 19 anos e estreando como letrista e foi interpretada por Elis Regina. **Lapinha** é um afro-samba que conta a história de uma figura lendária da Bahia, o capoeira Valdemar de Tal, o "Besouro" ou "Cordão de Ouro" (SANTOS, 2007, p. 46).

A dupla se apresentou no programa "O Fino da Bossa" (apresentado por Elis Regina). A cantora Elizeth Cardoso também gravou várias canções e sambas de Baden, assim como Ciro Monteiro dedicou um disco à parceria chamado de "Baden e Vinicius."

Dando início à sua carreira internacional, ainda na década de 60, Baden visitou a França, país no qual fazia muito sucesso e no qual morou e trabalhou por duas décadas, terra que o artista preferiu, talvez por influência de Vinicius, ao invés dos Estados Unidos. Nesta época, seu pai faleceu, recebendo como homenagem uma canção em tributo a um velho amigo, com letra do parceiro Vinicius de Moraes.

Nos anos 60, Baden se apresentou no Brasil e na Europa e registrou estes shows em vários discos. Eram gravações ao vivo, sem qualidade técnica, mas que documentam a maestria do violonista e a euforia do público. Na década de 90, voltou definitivamente para o Brasil, com a saúde já debilitada, e ainda assim continuou se apresentando. Baden Powell morreu no dia 26 de setembro de 2000, na cidade do Rio de Janeiro. (MOTTA, 2000, p. 15).

Na cidade-luz, no bairro boêmio Quartier Latin (relativamente similar à Lapa, no Rio), reduto da juventude parisiense e dos artistas, começou a tocar em pequenos restaurantes e bares, chamando atenção pela sua singularidade sonora.

Ao final de três meses, prazo de isenção de visto concedido pela França a todo visitante, o compositor, ator e cineasta francês Pierre Barouh, que escreveu uma linda versão do "Samba da Benção" - "Samba Saravah" -, conseguiu que o Baden fizesse uma apresentação na primeira parte do show do cantor Jacques Brel. Foi a grande oportunidade de Baden: uma apresentação para um público entendido e apreciador de música. Bem como ele me aconselhou, estava mais do que pronto, e no final de seu concerto foi chamado mais 8 vezes de volta ao palco! Estavam na platéia agentes e empresários, diretores de gravadoras e jornalistas, todos impressionados e surpresos por uma música original e cheia de energia, que misturava samba com batuque, música clássica com improvisação, e lindas melodias dos já sucessos da Bossa Nova. Aquele foi o início de sua carreira internacional, a partir dali foram uma sucessão de propostas que resultaram em vários discos, tournées pelo mundo e parcerias inesquecíveis com diversos artistas com Stéphane Grappelli, Michel Legrand, Liza Minelli e Claude Nougaro, entre outros. (SANTOS, 2007, p. 49).

Baden Powell gravou mais de setenta obras e conquistou o respeito internacional por sua genialidade, tendo recebido diversas premiações ao longo de sua carreira e vida, contribuindo assim para a evolução da música internacional.

3.2 BADEN POWELL E VINICIUS DE MORAES: DO ENCONTRO À PRODUÇÃO

Os afro-sambas foram gravados em 1962 e em 1965/1966. A qualidade da gravação do disco lançado em 1966 era muito ruim: havia apenas dois canais de alta-fidelidade e o registro se deu em pleno temporal, com os participantes – compostos por amigos, namoradas e poucos profissionais – regados a uísque e cerveja.

O projeto ficou engavetado e só viu a luz do dia, quatro anos depois, em 1966. Foi quando Vinicius ofereceu o projeto a Roberto Quartin, dono do selo Forma, que produzia discos extremamente sofisticados. Quartin topou de imediato a idéia de lançar **Os Afro-sambas**. Gravado entre os dias 3 e 6 de janeiro, Quartin convidou o maestro Guerra Peixe, o grupo vocal Quarteto em Cy e um coral de "músicos amadores" formado por Nelita e Teresa Drummond, Eliana Sabino (filha do escritor Fernando Sabino), Otto Gonçalves Filho e César Proença e uma jovem aspirante a atriz chamada Betty Faria. E é Betty Faria que divide os vocais com Vinicius na imortal "Canto de Ossanha" que abre o disco. (SANTOS, 2007, p. 45).

Conforme já descrito neste trabalho, a amizade de Vinicius e Baden Powell iniciou-se no Rio, resultando em diversas composições de qualidade, dentre elas os Afro-sambas, conforme descreveu o jornalista Ruy Castro, no livro **Chega de saudade**, segundo o qual Nilo Queiroz (aluno de violão de Baden) foi o responsável por apresentar ambos os compositores. Sempre regado a *whisky*, a dupla alcançou uma qualidade conjunta inigualável, tendo Baden sido informado sobre a Bahia por Vinicius, que apresentou algumas canções baianas ao amigo, assim como trechos de berimbau, uma vez que o violinista era um jovem restrito a conhecer apenas o Rio de Janeiro, à época.

“Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro brasileiro dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal [...] nunca os temas negros de candomblé tinham sido tratados com tanta beleza, profundidade e riqueza rítmica [...] é esta sem dúvida a nova música brasileira e a última resposta que dá o Brasil, esmagadora à mediocridade musical em que se atola o mundo. E não digo na vaidade de ser letrista dos mesmos; digo-o em consideração a sua extraordinária qualidade artística, à misteriosa trama que os envolve: um tal encantamento em alguns que não há como sucumbir à sua sedução, partir em direção ao seu patético apelo”. afirma Vinicius em nota do LP **“Os afro-sambas” de Baden e Vinicius**. (POWELL, MORAES, 1966, contra-capas).

Arranjado pelo produtor musical Guerra Peixe e com participação do Quarteto em Cy, Afro-sambas uniu duas visões diferenciadas, mas que convergiram para um denominador comum: o valor tão cheio de ritmos da Bahia, suas histórias e tradições, junto com poesia e a invenção de um estilo de tocar violão acariocado. Reuniu dois gênios em convulsiva criação,

escrevendo naqueles 90 dias o que se conhece por música popular africana brasileira ou, pelo menos, aquilo que habita o imaginário coletivo nesse sentido.

Após Baden Powell realizar uma viagem de conhecimento à Bahia, onde recebeu de Coqueijo Costa um disco com sambas-de-roda típicos da Bahia e toques de berimbau, assim como “pontos” das religiões do Candomblé e da Umbanda, surgiu o disco “Os Afro-sambas”, como um ponto de virada na MPB, por misturar diferentes elementos de origem africana ao samba. O disco mistura religiosidade, ginga e misticismo, em um composto de sincretismo inigualável, com qualidade e sonoridade nunca antes vista no país.

São oito canções que apresentam uma singular musicalidade, cuja riqueza da mistura de instrumentos do Candomblé e da Umbanda (atabaques e afoxés), timbres mais comuns à música brasileira (agogôs, saxofone e pandeiro), destacando-se o "Canto de Ossanha", futuro clássico da MPB, com participação de Betty Faria e Nicolino Cópia à flauta transversal.

Em 1990, este álbum foi regravado, com a participação, de novo, do Quarteto em Cy, privilegiando a melhoria da qualidade sonora (originalmente pífia, conforme já descrito neste estudo), em uma homenagem ao amigo e parceiro de composição, já falecido à época da gravação, o “poetinha” Vinicius, então já falecido.

A primeira gravação de "Os Afro-Sambas", do violonista Baden Powell, foi em 1966, ao lado do poeta e parceiro musical Vinicius de Moraes (1913 – 1980) e das meninas do Quarteto em Cy. A qualidade sonora do resultado final, registrado em apenas dois canais, como se fazia na época, não agradou ao músico, que decidiu gravar uma nova versão de "Os Afro-Sambas", em 1990, como brinde de um banco (somente 3 mil cópias para serem distribuídas aos clientes), dois anos depois o disco foi lançado na França. Posteriormente foi lançado comercialmente também no Brasil pela gravadora Biscoito Fino, com 10 das 39 composições que Baden e Vinicius fizeram juntos. O disco teve direção musical e arranjos do próprio Baden Powell. “E como esse disco já está há alguns anos nos ouvidos de muitos, tive o cuidado de não trocar uma só vírgula que pudesse comprometer o público. A mesma simplicidade autêntica, e um balanço forte”, escreveu Baden na carta que aparece reproduzida, com a própria letra do artista, no encarte que acompanha o disco. (SANTOS, 2007, p. 61).

Na década de 90, Baden Powell regravou o disco com outros músicos - Paulo Guimarães (flauta) e Ernesto Gonçalves (baixo) - contendo 11 faixas (acrescidas, portanto, 3 canções em relação à primeira gravação, que corresponde às faixas 1, 3 e 9). Infelizmente essa nova edição é a mais fácil de achar, já que a antiga só existe praticamente a edição japonesa em CD. O artista, no ano de 2000, meses antes de seu falecimento, por haver se tornado evangélico, informou que não mais cantava ou tocava algumas das canções de "Os Afro-sambas", em função de alguns temas constantes nas canções fazerem alusão a termos proibidos por sua religião, tais como demônios etc., revelando uma completa mudança em sua filosofia de vida (FOLHA DE SÃO PAULO, 1999).

Desde menino, Baden havia se revelado um instrumentista de técnica apurada e capaz de passar por vários estilos e compositores com assombrosa naturalidade. E foi essa técnica que chamou a atenção de Vinicius quando conheceu o violonista. O primeiro encontro entre os dois é marcado de lendas e com várias versões. Mas o importante é saber que Vinicius ficou absolutamente seduzido pelo som de Baden e o convidou para formarem uma parceria. Mesmo assustado com o convite, Baden topou e praticamente morou três meses na casa do "Poetinha", onde escreveram várias canções, em 1962. (SANTOS, 2007, p. 62).

Atribui-se ao poeta Vinicius a introdução de Baden nas artes da apreciação e degustação de bebidas alcoólicas (*whisky*), assim como a apresentação dos temas africanos específicos da região bahiana. Vinicius também se encarregou de levar o artista a frequentar rodas de capoeira, onde o berimbau conduz a luta-dança, assim como a terreiros de Umbanda e Candomblé, onde os "pontos" bantos, entre outros, são tocados como parte dos rituais, sendo que estas experiências podem haver influenciado ambos na composição do disco.

Inspirados em temas como "Bocoché", "Canto de Xangô", "Canto de Iemanjá", "Canto do caboclo Pedra Preta" e o clássico "Canto de Ossanha" (sucesso na voz de Elis Regina), os compositores escreveram as canções, ao mesmo tempo em que Baden estudava cantos gregorianos (aulas do maestro Moacyr Santos), identificando semelhanças entre os temas gregoriano e afro, levando Baden a mesclar melodias e fundir os dois estilos.

O arranjador Guerra Peixe impôs à produção e gravação de uma sonoridade rústica, imitando as condições ambientais típicas de um terreiro de Umbanda ou Candomblé, conferindo um “charme” diferenciado à obra, recebendo críticas do próprio Baden Powell, futuramente, por este tratamento do arranjador e produtor, tachando-o como “mal gravado”. Foi gravado com Vinicius murmurando as letras (em tom de súplica), enquanto Betty Faria reforçava os versos finais de cada frase, acompanhados (praticamente em todo o disco) pelo também excelente grupo Quarteto em Cy, além de um “coro da amizade” (segundo o próprio Vinicius), formado por Eliana Sabino (filha do escritor Fernando Sabino), a atriz e vocalista da obra Betty Faria, Tereza Drumond (namorada de Baden Powell), Nelita (esposa de Vinicius), Dr. César Augusto Parga Proença (psiquiatra e amigo da dupla) e o médico Otto Gonçalves Filho (também amigo de ambos).

O disco rendeu excelentes críticas e vendagem e solidificou de forma definitiva a carreira de Baden Powell. Após a parceria com Vinicius, Baden deixou de ser um tímido músico que vivia de pequenas participações na noite carioca para ser um músico mundialmente famoso e indo embora do Brasil definitivamente vivendo por mais de 20 anos na França e cinco na Alemanha.

Detalhando a obra em estudo, “**Os afro-sambas**” faz uso da musicalidade fervorosa de umbanda e o coloca em união à cadência sambista – ao mesmo tempo em que o violão de Baden atinge notas fora de ritmo, complexas, tensas, escapistas (HAUDENSCHILD, 2010).

Os atabaques, percussões, instrumentos de sopro, as cordas improváveis do violão de Baden, os *backing vocals* femininos, as referências à umbanda, candomblé, o apoio da banda Quarteto em Cy. A soma de todos estes elementos culminou em um disco que mudou as fronteiras da música popular, trazendo um pouco mais da Bahia em um terreno que era dominado pela musicalidade carioca.

No **Livro de letras**, de Vinicius de Moraes, José Castello fala da parceria do poeta com Baden como um encontro desencontrado, onde a atração entre eles não se dava pela semelhança, mas pela diferença, pelo encantamento do que é estranho: “Existem encontros que são marcados pela incompreensão. Pelo desencontro. A sedução vem, nesses casos, do mistério. E o que motiva os dois parceiros não é o que encontram de admirável no outro, mas no que o outro lhes escapa. Abre-se um abismo desde o primeiro instante e é ele, em seu repuxo ameaçador, que seduz. Talvez nenhuma outra parceira de

Vinicius de Moraes guarde tantas semelhanças com o desencontro, com a cegueira e o simultâneo excesso de clareza contido numa relação de estranhamento, quanto à parceria com Baden Powell.” (SANTOS, 2007, p. 51).

Nesse sentido, “Os afro-sambas” correspondem ao encontro entre sujeitos em posições diferentes que resultou numa das obras de maior influência do samba carioca, irrompendo o espaço pequeno-burguês dos apartamentos da Zona Sul carioca característico do movimento bossanovista e invadindo morros, asfaltos e o mundo.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE DISCURSIVA DAS CONSTRUÇÕES DE IMAGENS EM OS AFRO-SAMBAS

4.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Conforme anteriormente apontado, o *corpus* da presente dissertação é composto por oito afro-sambas de autoria de Vinícius de Moraes e Baden Powell. Vale lembrar que o conjunto das peças musicais por eles produzidas e denominadas “afro-sambas” é um número maior que nosso recorte, que compreende tão somente as oito canções que compõem o LP homônimo gravado em 1966.

Nesse sentido, nossa proposta de análise é tratar do estudo dos recursos utilizados na constituição do *ethos* discursivo nas canções de “Os afro-sambas” a partir de elementos linguísticos e musicais que apontam um perfil musical peculiar e, por esta razão, compreende modos de dizer característicos. Para tanto, aplicaremos alguns dos dispositivos de análise apresentados ao longo desta dissertação, tais quais as noções de cena de enunciação, *ethos* discursivo e interdiscurso, a partir do paradigma francês de Análise do Discurso.

Importante elucidar que, muito embora a dimensão musical seja um dos planos sobremodo significante nestas canções de modo específico, o foco principal de nossa análise é precisamente o nível linguístico-discursivo, entendendo, assim, que não haverá exclusão dos aspectos melódico e rítmicos.

4.2 ANÁLISE DA CANÇÃO 1

Canto de Ossanha

(Baden Powell – Vinícius de Moraes)

Universal MGB

1. O homem que diz "dou"
2. Não dá!
3. Porque quem dá mesmo
4. Não diz!
5. O homem que diz "vou"
6. Não vai!
7. Porque quando foi
8. Já não quis!
9. O homem que diz "sou"
10. Não é!
11. Porque quem é mesmo "é"
12. Não sou!
13. O homem que diz "dou"
14. Não dá
15. Porque ninguém dá
16. Quando quer
17. Coitado do homem que cai
18. No canto de Ossanha
19. Traidor!
20. Coitado do homem que vai
21. Atrás de mandinga de amor...
22. Vai! Vai! Vai! Vai!
23. Não Vou!
24. Vai! Vai! Vai! Vai!
25. Não Vou!
26. Vai! Vai! Vai! Vai!
27. Não Vou!
28. Vai! Vai! Vai! Vai!
29. Não Vou!...
30. Que eu não sou ninguém de ir
31. Em conversa de esquecer
32. A tristeza de um amor
33. Que passou
34. Não!

35. Eu só vou se for prá ver
36. Uma estrela aparecer
37. Na manhã de um novo amor...
38. Amigo sinhô
39. Saravá
40. Xangô me mandou lhe dizer
41. Se é canto de Ossanha
42. Não vá!
43. Que muito vai se arrepender
44. Pergunte pr'o seu Orixá
45. O amor só é bom se doer
46. Pergunte pr'o seu Orixá
47. O amor só é bom se doer...
48. Vai! Vai! Vai! Vai!
49. Amar!
50. Vai! Vai! Vai! Vai!
51. Sofrer!
52. Vai! Vai! Vai! Vai!
53. Chorar!
54. Vai! Vai! Vai! Vai!
55. Dizer!...
56. Que eu não sou ninguém de ir
57. Em conversa de esquecer
58. A tristeza de um amor
59. Que passou
60. Não!
61. Eu só vou se for prá ver
62. Uma estrela aparecer
63. Na manhã de um novo amor...
64. Vai! Vai! Vai! Vai!
65. Amar!
66. Vai! Vai! Vai! Vai!
67. Sofrer!
68. Vai! Vai! Vai! Vai!

69. Chorar!

70. Vai! Vai! Vai! Vai!

71. Dizer!...

A canção composta por Vinícius de Moraes e Baden Powell trata, como introduzido pelo cantor que inicia a gravação de 1990, do canto da mais misteriosa das deusas do candomblé baiano, Ossanha, a qual tem por predicado o conhecimento e sabedoria das ervas. Diferentemente da umbanda, em que há uma maior apropriação/reconfiguração de outras formas religiosas (como o catolicismo, por exemplo), o candomblé apresenta como um de seus atributos ser um elemento de resistência cultural e forma de (re)produção e (re)construção de uma identidade negra (AUGUSTO, 2008).

Este ponto é sobretudo significativo quando levamos em conta tanto a escolha de determinada entidade ligada a uma dada religião quanto as imagens e identidades estabelecidas nesta produção literomusical, imagens estas que se querem ligadas ao universo afro. Há que pontuar o fato de, como apresentado no capítulo anterior, muito embora o candomblé seja apresentado nas canções como um valor positivo, esta significação parte de uma apropriação desse universo religioso pelos compositores. Exemplo disso é a adjetivação de Ossanha como entidade ligada à alquimia do amor feita por Vinícius.

Caracterizado por Vinícius de Moraes na capa do LP de 1966 como advertente e revolucionário, “Canto de Ossanha” corresponde ao que o letrista tituló o ponto máximo de profundidade na carreira de Baden Powell como compositor. Trata-se de um samba ambíguo e positivo em que o eu lírico não se esquiva dos embates do amor e da vida.

Ossanha, *Ossãe* ou *Ossaim*, segundo a crença de matriz africana, é o orixá detentor do poder das plantas e ervas medicinais, sendo uma entidade imprescindível nos rituais de obrigação de cabeça – como o que acontece com os sujeitos iniciados em Xangô – e no banho de ervas que assenta os demais orixás. Um dos mitos ligados à entidade diz que, após imitar um pássaro, Ossãe descobriu o nome de três princesas irmãs, motivo pelo qual o pai das moças obrigou que o orixá (atualmente relacionado à figura de um pássaro) se casasse com a mais velha das irmãs. Em virtude deste mito, Ossanha é

considerado na África como um elemento da natureza que emite som, que emite música (AUGUSTO, 2008), daí a referência ao “[...] canto de Ossanha / Traidor” (versos 18-19).

Considerando o título da canção como elemento catafórico, atrelado a alguns elementos linguísticos, como “cai/no canto de Ossanha” (linhas 17-18) e “vai/atrás de mandinga de amor” (versos 20-21), pode-se dizer que se discursiviza uma cena da enunciação ligada a um terreiro de domínio de Ossanha. Importante ressaltar que o espaço religioso denominado terreiro é um lugar marcado tanto por ser o ambiente característico onde ocorrem os cultos das religiões de matriz africana quanto por sua designação enquanto lugar de acolhimento e aconselhamento de seus adeptos, por meio da integração de práticas de distintas ordens: física, psíquica e espiritual (ALVES; SEMINOTTI, 2009). Esta cena pode ser ainda um ambiente em que a autoridade pertença a outro orixá, mas que, pela necessidade de mediação de Ossanha para a execução da “mandinga de amor” cantada, ali esteja presente a entidade. De todo modo, o que é importante frisar é o fato de esta cena de enunciação recriada na polifonia de vozes da canção apresentar contornos tanto de um diálogo quanto de um acolhimento e aconselhamento. Sugerindo um diálogo entre diferentes enunciadores que não correspondem a um único “eu” de onde o discurso é emanado, mas que indica uma multiplicidade de vozes e formas que se vale do recurso da responsividade – recurso em que uma voz inicia um verso que é respondido por um coro –, é possível notar em “Canto de Ossanha” um diálogo com características que o aproximam à fala.

Muito embora Ossaim seja o orixá que intitula a canção, ele não constitui o objeto de discurso ou tema principal da peça, que gira em torno da dualidade de se submeter ou não aos comandos do orixá nas questões do amor. Uma outra entidade referida em “Canto de Ossanha” é Xangô, figura ligada a guerras e simbolizado por elementos como o machado e trovão, e é quem diz, na canção, que não se deve ir ao encontro de Ossanha, do contrário o homem que assim procede se arrepende (“Xangô me mandou lhe dizer / Se é canto de Ossanha / Não vá!”).

Considerando que Ossanha é o orixá ligado às folhas medicinais e litúrgicas, bem como, segundo os contornos dados pelo letrista, às ervas da alquimia do amor, incorrer em seu canto significa amar e não sofrer. No

entanto, caso o sujeito que pretende incorrer no canto de Ossanha questione ao orixá que lhe guia a este respeito, ele responderá que “o amor só é bom se doer” (versos 45 e 47), daí também o arrependimento. Desse modo, há a construção de um *ethos* cujo fiador assume a postura de um conselheiro, o que pode ser notado em: “se é canto de Ossanha / não vá! / que muito vai se arrepender”.

A temática gira em torno do homem que cai no canto de Ossanha, este tido como “traidor” (“[...] canto de Ossanha / *Traidor!*”) e aquele como “coitado” (“*Coitado do homem que cai / No canto de Ossanha*”). Isto é, o tema da canção diz respeito a um sujeito que recorre à entidade por questões que envolvem o amor (“*Coitado do homem que vai / Atrás de mandinga de amor...*”). Este “homem que vai atrás de mandinga de amor” é exatamente aquele encarnado e materializado pela instância que quer se contrastar ao sujeito objeto de seu discurso (aquele que diz “dou”).

Em “Canto de Ossanha” é possível discernir ao menos dois enunciativos: um primeiro que se configura enquanto o “eu” da enunciação e que quer ao longo de toda peça invalidar os atos de fala do sujeito objeto de seu discurso e; e um segundo que corresponde ao tópico discursivo. Este quadro polifônico possibilita uma aproximação entre estas instâncias discursivas e uma atitude responsiva. Há, desse modo, a elaboração de um *ethos* conselheiro do primeiro enunciativo (“Não vá! / Que muito vai se arrepender [...] Pergunte pr’o seu orixá”), e a construção de um *ethos* sentimental do segundo, cuja imagem coincide com a de um “amador” coitado (“*Coitado do homem que vai / atrás de mandinga de amor*”).

Nesse sentido, a desconstrução/negação do sujeito objeto do discurso é embalada por um tom conclusivo da instância subjetiva que corrobora o posicionamento do “eu”. É o que se nota em: “porque quem dá mesmo / não diz”; “porque quando foi / já não quis”; “porque ninguém dá / quando quer”. Esta estrutura se repete ao longo de toda a canção e é embalada por um tom que se aproximaria de uma espécie de constatação daquilo que é afirmado pela voz do “eu”.

Todo discurso verbal, de acordo com Maingueneau (2008b), seja ele escrito ou não, apresenta um tom que confere autoridade ao dito e permite a construção de um corpo do enunciativo. Haja vista que o *corpus* da presente

dissertação é composto por canções, é importante frisar que a noção de tom ora referida não guarda relação direta com a dimensão musical, que poderá corroborar ou não com a tonalidade verbal, a qual, em “Canto de Ossanha” é caracterizada por sua matiz proverbial. O dito, por seu turno, apresenta um fiador (a quem é atribuído um caráter e uma corporalidade) que avalizará o discurso. Este fiador emerge em passagens de “asseveração conclusiva do diálogo”, em que emerge uma instância subjetiva que afiança o dito (MAINGUENEAU, 2008b).

A “voz conselheira”, no que se refere ao léxico, vale-se de um conjunto de vocábulos portador de ideologia dos grupos sociais africanos, empregando termos que retratam o universo do homem de cultura e religião originários do continente africano, mas pertencentes, no Brasil, no caso, a uma comunidade religiosa considerada desprestigiada: “sinhô” (variante de senhor); Saravá; Xangô; Ossanha; orixá; mandinga. Por outro lado, o uso do léxico “homem” não é característico deste grupo, antes parece representar o universo discursivo eurocêntrico.

Será exatamente Xangô a entidade que materializará uma voz (via discurso indireto livre), mantendo, no mesmo sentido, a tonalidade de conselho: “Se é canto de Ossanha / Não vá! / Que muito vai se arrepender / Pergunte pr’o seu Orixá / O amor só é bom se doar”. Vale frisar que esta voz espiritual (da entidade) é incorporada pelo “enunciador conselheiro” e corroborada pela “voz 1”, quem afirma que não se deve “mandigar” o amor, mas sofrê-lo, senti-lo e amá-lo. Nesse sentido, é possível perceber que a cenografia da canção traz, através de uma cena de enunciação discursiva em forma de diálogo, um *ethos* conselheiro que se dirige num sentido oposto à idealização de um amor passado.

O vocábulo “mandinga” apresenta uma carga semântica negativa, geralmente proferida por devotos de outras religiões, comumente atrelado aos trabalhos oferecidos às entidades da umbanda ou do candomblé como uma espécie de manifestação do diabo. Muito embora “Canto de Ossanha” seja, como dito anteriormente, um samba positivo, a carga semântica negativa do termo se mantém e se alinha ao mote da canção: as contradições da vida e os cuidados com os feitiços.

No nível musical, isto é, no nível não verbal, a entoação une universos inicialmente distintos: bossa nova e elementos afro, o que parece corroborar tanto com a incongruência insinuada quanto com a busca da identidade negra perseguida através da escolha de uma religião de matriz africana como base da canção. Nesse sentido, “Canto de Ossanha”, com sua significativa melodia e ambígua letra, une dimensões distintas a fim de refletir problemas da vida e do amor.

Como sinalizado, a condução rítmica da melodia é caracteristicamente ligada ao modo de execução bossanovista. No entanto, o que torna esta peça particular é tanto a melodia ser definida pelo ritmo quanto as diferentes cadências dos instrumentos. É possível notar a flauta, por exemplo, percorrer o choro tipo Pixinguinha, o tema da canção e o improvisado tipo jazzístico; e no violão de Baden Powell, uma condução ligada tanto à percussão tipo candomblé quanto uma outra ligada aos recursos estilísticos da moderna escola do violão.

O enlace entre os planos verbal e musical, isto é, entre a materialidade discursiva, em que imagens atreladas ao universo de religião com matriz africana, com as percussões, contrabaixo, violão e instrumentos de sopro ligados a uma estrutura formal derivada de pontos do candomblé, torna “Canto de Ossanha” uma prática plurissignificativa. O resultado deste enlace corresponde a uma letra que é ratificada pelo plano musical, e um plano musical que, por vezes, irrompe os limites que a língua impõe.

Dos afro-sambas gravados no LP de 1966, “Canto de Ossanha” foi a canção com maior número de regravações tanto pelos autores da canção como por outros artistas. Desse modo, a vontade de se elaborar e executar um samba com raízes nitidamente africanas que Vinícius e Baden compartilhavam foi bem sucedida, tanto em razão da propagação da canção internacionalmente, como por sua permanência, até os dias atuais, nos mais diversos segmentos sociais: de rodas de samba do morro a sofisticadas casas de jazz.

4.3 ANÁLISE DA CANÇÃO 2

Canto de Xangô

(Baden Powell – Vinícius de Moraes)

Universal MGB

BRMCA

1. Eu vim de bem longe
2. Eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim
3. Sou filho de rei, muito lutei
4. Pra ser o que eu sou
5. Eu sou negro de cor
6. Mas tudo é só amor
7. Em mim
8. Tudo é só amor pra mim
9. Xangô Agodô

10. Hoje é tempo de amor
11. Hoje é tempo de dor em mim
12. Xangô Agodô

13. Salve Xangô meu rei, senhor
14. Salve meu orixá
15. Em 7 cores do amor
16. 7 dias para a gente amar
17. Mas amar é sofrer
18. Mas amar é morrer de dor
19. Xangô meu senhor, sarava
20. Me faça sofrer, mas me faça morrer
21. Mas me faça morrer de amar
22. Xangô meu senhor, saravá!
23. Xangô Agodô

"Canto de Xangô", canção criada por Vinícius de Moraes e Baden Powell, é uma apresentação de si ("sou filho de rei, muito lutei / pra ser o que sou / sou negro de cor"), bem como uma exaltação ao orixá e pedido para que

o enunciador possa morrer de amar. A estrutura formal da canção decorre das rodas de capoeira, onde o cantador insere o tema central (“Salve Xangô meu rei, senhor / Salve meu orixá”, linhas 13-14); a percussão institui o andamento da melodia; e segue-se a cantoria em versos sobre o tema proposto, alternando entre “eu vim de bem longe” (linha 1) com o refrão “Salve Xangô meu rei, senhor / Salve meu orixá”, (linhas 13-14).

O enunciador, aqui denominado filho de Xangô, estabelece, como em “Canto de Ossanha”, uma espécie de diálogo com o “outro” numa voz e num tom memorialísticos, marcando a partir de um *eu* o espaço (*longe* – “eu vim de longe”, linha 1; *aqui*) e tempo discursivo (*vim, lutei, sou*). Este enunciador discursa em primeira pessoa do singular (“eu vim”) e se marca, como dito, enquanto o *eu* da enunciação. A cena da enunciação discursivizada é o mundo imaterial, ligado à ordem espiritual, que é ocupado pelo iniciado em Xangô; os objetos tematizados no discurso seriam ao menos três: identidade negra; Xangô; e amar/amor.

Nesse mesmo plano pode-se perceber uma voz que se quer mostrar enquanto sujeito identificado tanto como negro (*sou negro de cor*) quanto como filho de Xangô, orixá guerreiro e justiceiro que se tornou rei (*sou filho de rei*), alinhando-se, portanto, ao universo cultural negro.

O filho de Xangô, para ser quem é, precisa lutar, precisa *se tornar*. Um iniciado do orixá da justiça, da continuidade histórica do grupo e da força de vida e poder, o sujeito deve se submeter a uma série de provas, dentre elas: o ajere, em que, para provar o estado de transe, o iniciado deve levar sobre a cabeça um recipiente com fogo em chamas; e o àkàrà, prova na qual o iniciado deve engolir alguns novelos de algodão com azeite de dendê em chamas.

Num segundo plano, mais uma vez, é possível perceber uma evocação do próprio orixá (*Xangô Agodô / hoje é tempo de amor em mim*), sendo, pois, a entidade o *tu* da enunciação. A este plano segue, em coro, uma voz não apenas religiosa, mas uma voz que *louva*, engrandece e se reconhece no sagrado (*tem sete cores sua cor / sete dias para a gente amar*), notadamente pelo vocábulo “a gente”, o qual pressupõe/implica um *nós*.

É possível notar, por fim, uma voz de súplica: se amar é sofrer e morrer de dor, o enunciador roga para que seu orixá e pai o faça sofrer (leia-se amar) e morrer (ápice do ato de amar). Entretanto, Xangô é uma entidade avessa à

morte, chegando a abandonar seus filhos sete meses antes que estes morram. Ainda no aspecto “morte”, determinados iniciados sequer podem entrar em cemitérios, daí a ênfase em *me faça morrer*, **mas** *me faça morrer de amor*. O destaque dado pelo enunciador de que se quer morrer, no entanto, que seja “morrer de amor” (repetindo a estrutura “me faça morrer”) é tanto mais significativa quando levamos em conta que Xangô é também uma entidade ligada ao amor e ao sexo.

Vale ressaltar que o número sete possui grande relevo simbólico ligado ao sagrado: sete são os dias que o Deus cristão criou a Terra; sete são os pecados capitais; sete foram as pragas do Egito; sete são as encruzilhadas; sete são os meses que Xangô se afasta de seus filhos antes que estes morram; sete são as cores atribuídas e cantadas pelo coro em *Canto de Xangô*. Desse modo, além de um tom proverbial há também nuances bíblicas no canto da entidade.

A temática gira ainda em torno do filho de Xangô, orixá relacionado também, como dito anteriormente, a questões de ordem sexuais e afetivas. O enunciador assinala-se enquanto materialização do amor (*tudo é só amor em mim*), e sujeito inserido (*aqui, agora*) no tempo em que se ama (*hoje é tempo de amor*) e se quer amar (*me faça morrer de amar*).

O discurso religioso que mencionamos é atravessado por uma série de vozes que estão presentes na canção, como a voz filial, a voz do amante, a voz do guerreiro, a voz do negro, a voz memorialística, dentre outras; o que sugere o *ethos* de um homem que só é quem é por ser filho de Xangô, por ser, assim como seu orixá, tanto guerreiro quanto amante.

Num certo sentido, parece que as imagens do pai (Xangô) e as do filho às vezes se assemelham, uma vez que ambos possuem as características de ser um sujeito que ama e é guerreiro. No entanto, muito embora haja esses pontos de contato, não há que se falar em fusão ou confusão de imagens, uma vez que é estabelecida, ao longo da canção, uma hierarquia entre as vozes.

A voz de Xangô prevalece em relação à voz do enunciador amante em razão de pelo menos dois aspectos. O primeiro deles se refere à detenção ou não de um poderio de ordem espiritual, razão pela qual o enunciador *pede* ao orixá numa espécie de oração; o segundo aspecto diz respeito à instância ou

lugar que os sujeitos ocupam: enquanto, de um lado, há um “filho” ou “iniciado”, de outro – hierarquicamente superior – há o “pai” ou “entidade espiritual”.

Assim como em “Canto de Ossanha”, muito embora é possível perceber o desejo de se estabelecer um paralelo com o universo cultural do negro e distanciamento da ideologia hegemônica, o uso da conjunção adversativa “mas” em “Sou negro de cor / *mas* tudo é só amor” é um dos indícios de que não há um rompimento, no nível da letra, com o discurso dominante ou, pelo menos, com uma visão de amor romântica, como veremos em outras passagens.

Musicalmente, apesar da prejudicada gravação, nota-se uma forte presença de instrumentos percussivos como o agogô – instrumento de grande importância nos cultos de religiões africanas – e do chocalho, o que, pelo modo de execução, remete aos pontos de umbanda e de candomblé. A base rítmica que se dá a partir das percussões, notadamente através dos acentos e contrapontos do atabaque e agogô, liga-se com a melodia tocada pelo complemento rítmico/harmônico do violão dedilhado por Baden, que também desempenha o papel de instrumento percussivo.

Em sua dissertação a propósito do perfil violinístico de Baden Powell através de sua discografia, Magalhães (2000) constatou em “Os afro-sambas”, notadamente a partir de “Canto de Xangô”, identificadores de estilo que fazem deste projeto algo peculiar. Dentre os indicadores estariam 1) a derivação de outros gêneros, como o choro, a escola erudita de violão segoviano (como, por exemplo, nos harmônicos na corda si, arpejos e vibratório melódico feito pela segunda corda com sonoridade encorpada); 2) sinédoques de gênero, como o choro, o candomblé (forma A-B-A-B); samba (via efeito tamborim); jazz (forma A-B-A-B) e o *blues*.

“Canto de Xangô” é possivelmente a faixa com a carga musical mais densa de todo o LP gravado em 1966. A tessitura rítmico-melódica é, talvez, o elemento de maior importância na significação do conjunto de níveis (verbal e musical) da canção em tela. Assim como a entidade cantada, esta peça musical é forte, potente e vivaz.

4.4 ANÁLISE DA CANÇÃO 3

Bocochê

(Baden Powell – Vinícius de Moraes)

Universal MGB

1. Menina bonita, pra onde é "qu'ocê" vai?
2. Menina bonita, pra onde é "qu'ocê" vai?
3. Vou procurar o meu lindo amor
4. No fundo do mar
5. Vou procurar o meu lindo amor
6. No fundo do mar

7. Nhem, nhem, nhem
8. É onda que vai
9. Nhem, nhem, nhem
10. É onda que vem
11. Nhem, nhem, nhem
12. Tristeza que vai
13. Nhem, nhem, nhem
14. Tristeza que vem

15. Foi e nunca mais voltou
16. Nunca mais! Nunca mais
17. Triste, triste me deixou

18. Nhem, nhem, nhem
19. É onda que vai
20. Nhem, nhem, nhem
21. É a vida que vem
22. Nhem, nhem, nhem
23. É a vida que vai
24. Nhem, nhem, nhem
25. Não volta ninguém

26. Menina bonita, não vá para o mar

27. Menina bonita, não vá para o mar

28. Vou me casar com o meu lindo amor

29. No fundo do mar

30. Vou me casar com o meu lindo amor

31. No fundo do mar

32. Nhem, nhem, nhem

33. É onda que vai

34. Nhem, nhem, nhem

35. É onda que vem

36. Nhem, nhem, nhem

37. É a vida que vai

38. Nhem, nhem, nhem

39. Não volta ninguém

40. Menina bonita que foi para o mar

41. Menina bonita que foi para o mar

42. Dorme, meu bem

43. Que você também é lemanjá

44. Dorme, meu bem

45. Que você também é lemanjá

Cunhada a partir de pontos ligados a lemanjá (através de elementos como mar, onda e a própria referência à entidade), a temática do amor assume o primeiro plano da enunciação em “Bocochê”, título da terceira faixa de “Os afro-sambas”, cujo significado, segundo alude Vinícius de Moraes na contracapa do LP, é “segredo”. Considerando que “segredo” corresponde aquilo que não deve vir ao conhecimento de qualquer pessoa, aquilo que é narrado na canção em análise é, na realidade, algo sigiloso, secreto e, possivelmente, uma confidência compartilhada com um outro sujeito. É por tais razões que ao relacionar o título da canção a outros elementos – como a existência de instâncias subjetivas que dialogam durante a música – que entendemos que “Bocochê” seja uma forma de confidência entre os locutores.

lemanjá (Iyemanjá, Yemanjá, Iemoja ou Yemoja), orixá tematizado na canção, é uma expressão iorubá (yeyê ama ejá) que significa “mãe cujos filhos são peixes”. Desta elocução é possível depreender alguns pontos característicos do orixá como, por exemplo, o fato de lemanjá ser relacionada à maternidade e geração, representando, inclusive, a manifestação das qualidades geradora e criativa, no sentido de maternidade, do divino. Um outro aspecto se refere à ambiência simbólica de lemanjá: as águas, sinalizado em “peixes”. Talvez em razão de sua importância no interior do candomblé, uma vez que lemanjá é mãe de todos os orixás e figura relacionada à vida e à água que vivifica, é que a entidade é objeto de duas das oito canções que constituem o álbum em análise.

Um dos mitos que compõem a estória de lemanjá (VERGER, 2002), filha de Olokum (deus do mar), é sua ida para o rio que corre em direção ao oceano, lugar que faz sua morada. Iemanjá se casou duas vezes: a primeira delas com Orumila (deus das adivinhações) e a segunda com Olofin (rei de Ifé), relacionamento do qual sobreveio dez filhos (dez orixás). Muito embora tenha se unido em matrimônio por mais de uma vez, Iemanjá não obteve sucesso no amor e foi extremamente maltratada por seu último marido. Para escapar da brutalidade de Olofin, a entidade foge em direção ao Oeste, motivo que fez seu pai temer pelo destino da filha e lhe dar uma garrafa que só poderia ser aberta em caso de extrema necessidade.

Não aceitando a dissolução da relação, Olofin direcionou seu exército em busca de Iemanjá, quem, percebendo a situação de perigo, quebrou a garrafa dada por seu pai, lançando-a no chão. Ao tocar o solo, o preparado contido na garrafa originou um rio, cujas correntes levou Iemanjá a Okun (oceano), lugar onde vive Olokum, seu pai.

Este mito é reconfigurado espacialmente na cena recriada de *Bocochê*: o que fora criado com queda da garrafa dada por Olokum foi um *rio* que corre em direção ao mar, e não diretamente o mar. O culto à Iemanjá, na África, relaciona a imagem do rio à entidade (CARVALHO, 2009), o que não ocorre no Brasil.

A resignificação da lenda iorubá no país desembocou na atribuição do título de “rainha do mar” à divindade, o que é reforçado na canção quando uma voz diz que irá ao fundo do mar e Ihe é atribuída uma similitude com o orixá

(“que você também é lemanjá”). Nesse sentido, o discurso constituinte introduzido por meio do discurso artístico-literário é a reconfiguração e apropriação do mito, cuja protagonista é um dos orixás mais cultuados no Brasil.

Ainda no que se refere à aproximação entre a “menina bonita” da canção com lemanjá, ambas dirigem-se ao fundo do mar por questões relacionadas ao amor. No entanto, as razões que levam ambas as mulheres ao mar são distintas: enquanto lemanjá tem no mar um refúgio de um amor degradado, a menina da canção vai ao mar em busca de seu amor. As razões, assim, são opostas: de um lado há o anseio pela fuga e, de outro, pelo encontro. A cena discursivizada na enunciação, nesse sentido, é o caminho percorrido pela menina em direção ao fundo do mar.

A cenografia da narração, a qual, via de regra, marca uma cronografia discursiva de tempo passado, curiosamente contrapõe o tempo futuro (“onde é ‘qu'ocê’ vai”; “vou procurar”) ao tempo presente (“onda que vem”; “dorme meu bem”), ancorando na cena enunciativa valores transitórios caracterizados como fixos, como a tristeza “que vem e nunca mais voltou”, por exemplo. Esta cronografia se liga ao diálogo estabelecido entre a voz que “puxa” o diálogo com a voz que responde, bem como em decorrência da descrição de um quadro, de uma situação que ocorre no *aqui* e no *agora* da enunciação.

Nota-se em *Bocochê* ao menos três esferas vocálicas: as duas vozes acima apontadas e um domínio narrativo que descreve as ondas do mar “que vem” e “que vai”. Em outros termos, há, inicialmente, uma interpelação responsiva do locutor ao interlocutor, em que se requer uma posição ativa em resposta ao chamado daquele; e, num segundo momento, há a instauração de um nível descritivo da cena enunciativa, cuja vocalidade instituída se aproxima a uma forma de coro num tom que se aproxima à “contação de história”.

O elemento natural cardinal de lemanjá é a água, ou mais propriamente no interior da reconfiguração do mito no Brasil, o mar cujas águas salgadas simbolizam lágrimas (SILVA E SILVA, 2011) e, portanto, tristeza e dor. Este elemento, notadamente o “mar”, será o de maior expressão na canção, assim como seu movimento, os quais são tematizados e animados nesta terceira voz, sugerindo um movimento circular tal qual a onda do mar – desde sua formação

até sua rebentação, que corresponde ao empecilho da continuação do movimento circular.

Poderíamos separar dois grandes grupos (distintos, mas que mantém uma correlação cíclica) no que tange ao movimento narrado e ao objeto referido: o primeiro deles se refere à ida e o segundo à volta da onda. De um lado há, sucessivamente, 1) a onda que vai, e, de outro, a outra que vem; 2) a tristeza que, levada pela onda, vai e não retorna para o fundo do mar, permanecendo na vinda da onda e, conseqüentemente, num lugar de proximidade com aquele que narra; 3) a onda vai e traz vida; 4) a vida vai e não traz ninguém. O primeiro e o último movimentos apontados são repetidos. Este movimento é sonorizado em “nhem nhem nhem”, som que, na canção, corresponde àquele produzido pelas ondas que vêm e que vão. Esta onomatopeia reaparece em “Canto de Oxum”, cuja autoria é apenas de Vinícius: “Nhem-nhem-nhem / Nhem-nhem-nhem-xorodô / Nhem-nhem-nhem-xorodô / É o mar, é o mar / Fé-fé xorodô”.

Vale destacar que lemanjá, associada ao movimento das águas, é símbolo do poder de seduzir, capaz de arrebatrar marujos e levá-los ao fundo do mar, de onde não voltariam. Possivelmente por tal questão uma das vozes da enunciação aconselha à menina a não ir ao fundo do mar: “não vá para o mar”. No entanto, por outro lado, esta mesma voz atribui à “menina bonita” semelhanças com a entidade (“que você também é lemanjá”).

Levando em conta a corporalidade insurgida a partir de tal analogia, é possível atribuir ao corpo desta instância discursiva configurada algumas características físicas e o modo de agir no espaço social (manifestação subjetiva de ordem discursiva) que se relacionam ao aspecto sedutor e à imagem de mulher atribuída à lemanjá.

É possível depreender também uma imagem negativa do quadro narrado, tendo em vista que os componentes descritos no movimento das ondas fazem parte de campos semânticos de valores negativos, como é o caso de “tristeza” e “ninguém”. Tristeza e amor são recorrentemente tratados em “Os afro-sambas” e também na obra viniciano. O vocábulo “tristeza” surge em 44

peças musicais² do poeta, sendo quatro destas componentes do LP de 1966 (“Bocochê”; “Canto de Iemanjá”; “Canto de Ossanha” e “Tristeza e solidão”), ou seja, em metade das canções em análise o termo “tristeza” surge – sendo, muitas vezes, relacionados ao amor. Em “Água de beber”, música composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, amor e tristeza são tomados como faces distintas de uma moeda: “é que o amor é uma tristeza / muita mágoa demais para o coração”.

Na canção “Tristeza” composta por Haroldo Lobo e Niltinho, também de 1966, gravada posteriormente por Vinícius de Moraes e Toquinho, o sentimento, à maneira de “Bocochê”, não vai embora e faz sua alma, que está no fim, chorar. Perenidade é a característica atribuída por Vinícius de Moraes a este sentimento que não tem fim e “não sai de mim / não sai de mim / não sai”, ao contrário da felicidade (“Chega de saudade”), que tem fim e é tão efêmera quanto uma gota de orvalho numa pétala de flor (“A felicidade”). Estabelece-se, assim, uma intertextualidade com outras canções e um fio condutor sentimentalista da produção viniciano.

Com tratamento rítmico à maneira do *candomblé*, *Bocochê* traz em sua estrutura o recurso chamada-resposta das rodas de capoeira, em que uma instância subjetiva “puxa um ponto” (“menina bonita, pra onde é ‘qu’ocê’ vai?”) que é respondida por outra instância (“vou procurar o meu lindo amor”). Há na canção ao menos duas instâncias subjetivas: uma primeira que “chama” e institui uma atitude responsiva, uma postura dialógica do tipo “canto de roda de capoeira”; e uma segunda instância que assume uma posição de réplica ao

² Nesta contagem, foram considerados tão somente as canções em que o vocábulo “tristeza” apareceu, não entrou neste cômputo termos do mesmo campo semântico como “triste”, “chorar”, “dor” e “sofrer”, o que elevaria sobremaneira o cálculo. As canções são: “A felicidade”; “Água de beber”; “Ai de quem ama”; “A mais dolorosa das histórias”; “Amigos meus”; “Amor em paz”; “Anoiteceu”; “Apelo”; “Berimbau”; “Bocochê”; “Brasília, sinfonia da alvorada”; “Brigas nunca mais”; “Canção de enganar tristeza”; “Canção do amanhecer”; “Canção do amor que não vem”; “Canção para alguém”; “Canta, canta mais”; “Canto de Iemanjá”; “Canto de Ossanha”; “Carta ao Tom”; “Chega de saudade”; “Dor de uma saudade”; “Eu e o meu amor”; “Estes teus olhos”; “Estrela polar”; “Fuga e antifuga”; “Gente humilde”; “Marcha de quarta-feira de cinzas”; “Na hora do adeus”; “O nosso amor”; “Olha, Maria”; “Praia branca”; “Pregão da saudade”; “Rancho dos namorados”; “Regra três”; “Samba da bênção”; “Samba em prelúdio”; “Samba em serenata”; “Se o amor quiser voltar”; “Tempo feliz”; “Tristeza e solidão”; “Tomara”; “Valsa dos músicos”; e “Viva o amor”.

ponto levantado, identificado, na questão em análise, na voz da “menina bonita”.

4.5 ANÁLISE DA CANÇÃO 4

Canto de lemanjá

(Baden Powell – Vinícius de Moraes)

Universal MGB

1. lemanjá, lemanjá
2. lemanjá é dona Janaína que vem
3. lemanjá, lemanjá
4. lemanjá é muita tristeza que vem

5. Vem do luar no céu
6. Vem do luar
7. No mar coberto de flor, meu bem
8. De lemanjá
9. De lemanjá a cantar o amor
10. E a se mirar
11. Na lua triste no céu, meu bem
12. Triste no mar

13. Se você quiser amar
14. Se você quiser amor
15. Vem comigo a Salvador
16. Para ouvir lemanjá

17. A cantar, na maré que vai
18. E na maré que vem
19. Do fim, mais do fim, do mar
20. Bem mais além
21. Bem mais além
22. Do que o fim do mar

23. Bem mais além

Em sequência à “Bocochê”, “Canto de lemanjá”, quarta faixa do LP de 1966, prossegue o louvor à Rainha do Mar, entidade que, como pontuado na análise da canção anterior, corresponde simbolicamente à fonte de paixão e tristeza próprios do humano. Mais do que isto: para além de uma direta associação estabelecida de lemanjá com os sentimentos de tristeza e amor/paixão, alguns elementos na canção ilustrarão e simbolizarão estes sentimentos, como os signos “luar”, “luar no céu”, “mar coberto de flor” e “lua triste no céu”.

O elemento “lua” desempenha um significativo papel no pensamento simbólico, mágico e religioso da maioria dos povos, o qual se associa tanto ao universo semântico de “ter vida”, em razão de sua ligação com o ritmo da vida (a lua apresenta fases, assim como a vida); quanto com o universo da mulher, tendo em vista sua influência no organismo feminino (LEXICON, 1990) – o que ganha maior significação ao trazer ao campo de discussão o caráter feminino e maternal de lemanjá e sua relação com o mar, o qual é regido por “marés” influenciadas pelas luas. Uma outra associação simbólica estabelecida com a lua diz respeito à efemeridade e transitoriedade das coisas da vida.

Conjugado a tais pontos, nota-se estruturalmente em “Canto de lemanjá” a determinação do ritmo, quando se fala do luar, do céu e do mar, em quatro sílabas que parecem estar associadas às quatro fases da lua. É o que se nota nos versos abaixo transcritos, em que “há uma célula rítmica baseada em quatro sílabas que é sempre a primeira parte do verso, ao qual se acresce uma segunda parte que pode ter outro pé completo de quatro sílabas, de duas sílabas, ou vazio, sem um segundo pé” (LUNA, 2006, p. 96):

24. Vem / do / lu / ar / | / no / céu /

25. Vem / do / lu / ar /

26. No / mar / co / ber / [to] / de / flor, / meu / bem /

27. De / le / man / já / |

A cenografia delineada em “Canto de lemanjá” diz respeito a uma oferenda ofertada à lemanjá como forma de louvor e exaltação à entidade. No

caso em tela, o objeto da oferenda são flores (“no mar coberto de flor, meu bem”), que simboliza um sacrifício vegetal e também uma forma de beleza.

Flores são constantemente oferecidas à Iemanjá e frequentemente cantadas nos pontos deste orixá (**SILVA, 2012, p. 96, grifo nosso**), no ponto religioso seguinte³:

Vai ter gira a noite inteira

E muitas flores no mar

Yemanjá

[...]

Eu fui na beira da praia

Pra ver o balanço do mar

Eu vi um retrato na areia

Me lembrei da sereia

Comecei a chamar

Oh Janaína vem ver

Oh Janaína vem cá

Receber suas flores

Que venho lhe ofertar

A cena genérica trazida neste afro-samba – e corroborada pelo ponto acima transcrito – introduz mais uma vez o discurso constituinte da canção no Brasil como forma de articular a consciência coletiva, sugerindo modos de interpretação dos fatos socioculturais: na canção Iemanjá é Dona Janaína, nome dado à entidade, no passado, para se desvencilhar da perseguição que os seguidores de religiões de matriz africana sofriam com os senhores de engenho. Daí que esta memória discursiva é trazida neste discurso literomusical e validada na letra da canção quando a voz que abre a canção diz: “Iemanjá é dona Janaína que vem”. Ou seja, Dona Janaína corresponde à presença, ao movimento de chegada de Iemanjá, que “vem do luar no céu”.

³ Retirado de: <<http://letras.mus.br/umbanda/iemanja-eu-fui-na-beira-da-praia/>>. Acesso em: 20/07/2013.

A corporalidade suscitada, então, é a do corpo de Iemanjá/Janaína, que age no espaço discursivo a partir de uma dualidade que lhe é própria: força sedutora-amorosa e tristeza devastadora. É a partir desta manifestação subjetiva que emerge um fiador que revela uma maneira de dizer e de ser, relacionadas a uma participação imaginária de uma experiência vivida: um fiador amoroso que fiança e garante que em Iemanjá se encontra o amor (“Se você quiser amar / Se você quiser amor / Vem comigo a Salvador / Pra ouvir Iemanjá”).

Salvador, assim, se revela um espaço de encantamento místico-religioso do poeta. Esta questão se torna mais significativa quando conjugamos esta constatação com a ligação de Vinícius de Moraes com a Bahia e o que esta relação significou em sua história. Foi neste contexto temporal (segunda metade da década de 1960 e início da década de 1970) que o poetinha vai morar em Salvador e se casa com a baiana Gésse Jêssy, momento de grande desprendimento de suas raízes burguesas.

O universo discursivo evocado em “Canto de Iemanjá”, isto é, o conjunto de formações discursivas em interação nos permite observar diferentes domínios de conhecimento em diálogo, dentre eles o universo religioso, o universo do negro, o universo literário, dentre outros. Este conjunto, por seu turno, apesar de se situar prioritariamente na região determinada do universo discursivo religioso e na formação discursiva deste mesmo campo, não ocupa, como em “Bocochê”, o primeiro plano. Uma relação de aliança com um outro campo discursivo (campo discursivo relacionado ao amor e sentimentos) é estabelecida, campo este que, embora não esteja em concorrência com aquele, ocupa a base fundamental da enunciação.

Como pontuado, um dos universos discursivos encontrados na música em discussão é o universo do negro. Algumas identidades de negritude são criadas e percebidas no discurso literomusical de “Canto de Iemanjá” a partir do mundo discursivo criado pelo afro-samba, dentre elas a imagem da resistência negra, transsubstanciado na denominação “dona Janaína”, e de Salvador, cidade com maior número de negros do Brasil, como *locus amoenos*.

Ainda no que se refere ao *lócus*, é possível inferir a presença de uma África mítica e mística em: “Do fim, mais do fim do mar / Bem mais além / Bem mais além / Do que o fim do mar / Bem mais além”. Esta inferência é plausível

se considerarmos que o espaço onde se enuncia é o Brasil (também em razão da referência à cidade de Salvador), o mito do lemanjá é oriundo do continente africano, o qual está separado pelo continente americano pelo oceano. Assim, o espaço entre Brasil-continente africano é ocupado pelo mar, morada de Janaína/lemanjá. Ir “bem mais além do que o fim do mar” é ir à África, passando pelo lugar em que habita a divindidade.

Como em “Bocochê” há, neste mar-morada de Janaína, uma maré que vai e que vem, sugerindo, mais uma vez, o movimento das ondas do mar, lugar em que se encontra o canto de lemanjá, quem canta o amor e alicia pescadores e marujos em sua “muita tristeza que vem”.

É através de um canto inicial que a presença de lemanjá é anunciada e através do qual a entidade “cativa e atrai os homens para a boda sem sexo (pois lemanjá, neta de Oxum, sendo sereia tem corpo de peixe dos quadris para baixo)” (POWELL; MORAES, 1966, contracapa). Sendo uma entidade extremamente misteriosa, “Canto de lemanjá” tece uma atmosfera alegórica que corrobora este mistério, tanto que Vinícius, na contracapa do LP, afirma que em razão deste mistério ele, pessoalmente, não pode ouvir esta canção sem que se perturbe fundamentalmente.

A vocalidade, assim, transita entre duas vozes: uma voz que canta e anuncia a vinda de lemanjá e uma voz que convida e interpela seu ouvinte para que vá a Salvador ouvir o canto de lemanjá. De modo indireto há, ainda, o canto da entidade que canta “na maré que vai e na maré que vem”.

Este canto trazido no discurso da canção apresenta, como sinalizado em Volochínov/Bakhtin (2009), uma hierarquia social de valor em que, em razão de sua força e eminência hierárquica na enunciação de outrem, tem suas fronteiras bem definidas e menos acessível à penetração por tendências exteriores de réplica e comentário, tanto é assim que o ato de cantar (entidade) é apenas narrado, não havendo comentário ou juízo (“De lemanjá a cantar o amor” / “A cantar, na maré que vai”). Há, assim, um posicionamento perante este discurso indiretamente citado, que lhe confere uma hierarquia superior.

Nesse sentido, cria-se uma imagem de superioridade de lemanjá perante a voz que a anuncia, voz esta que lhe confere credibilidade, já que convida para que seu interlocutor ouça o que a entidade tem a cantar.

Configura-se, assim, um *ethos* de divindade e superioridade à Dona Janaína, que é lemanjá.

Em "Canto de lemanjá" Baden Powell atingiu musicalmente, segundo opinião de Vinícius de Moraes também na contracapa de "Os afro-sambas", uma beleza poucas vezes alcançada. A melodia é tecida em um movimento ondulatório que gera uma isomorfia entre significantes e significados. Interpretada por Dulce Nunes numa "voz abstrata, como que vinda de fora do além, do mágico mundo marítimo de lemanjá" (POWELL; MORAES, 1966, contracapa), o canto triste e amoroso de Janaína nos conduz "bem mais além do que o fim do mar".

4.6 ANÁLISE DA CANÇÃO 5

Tempo de Amor

(Baden Powell – Vinícius de Moraes)

Universal MGB

1. Ah, bem melhor seria
2. Poder viver em paz
3. Sem ter que sofrer
4. Sem ter que chorar
5. Sem ter que querer
6. Sem ter que se dar

7. Mas tem que sofrer
8. Mas tem que chorar
9. Mas tem que querer
10. Pra poder amar

11. Ah, mundo enganador
12. Paz não quer mais dizer amor
13. Ah, não existe coisa mais triste que ter paz
14. E se arrepender, e se conformar

15. E se proteger de um amor a mais

16. O tempo de amor

17. É tempo de dor

18. O tempo de paz

19. Não faz nem desfaz

20. Ah, que não seja meu

21. O mundo onde o amor morreu

Diferentemente dos outros afro-sambas, “Tempo de amor”, é a canção que tematicamente, no nível da letra, menos se relaciona com o universo cultural do negro. No entanto, sua inserção no LP de 1966 se justifica em razão de sua relação rítmica, no nível musical, com o candomblé, sendo sua estrutura, portanto “autenticamente negra” (POWELL; MORAES, 1966, contracapa).

“Tempo de amor” é também intitulada como “Samba do Veloso”. Aliás, no sítio virtual de Vinícius de Moraes o título da canção é este último: no site o rótulo original da canção está apenas entre parênteses, comprovando a cristalização da alcunha. A razão desta segunda titulação se dá em virtude do local em que “Tempo de amor” foi composta: o Bar Montenegro, em Copacabana, também chamado “Veloso”. Lugar em que também Vinícius de Moraes e Tom Jobim viram a “Garota de Ipanema” passar linda e cheia de graça (POWELL; MORAES, 1966).

A temática gira em torno do que seja amar e do que seja ter paz. A face e forma que o amor é aqui apreendido se relacionam com uma experiência vivida cujos contornos são marcados pela tristeza, tendo em vista que para que se possa amar, é necessário sofrer, chorar e querer (“Mas tem que sofrer / Mas tem que chorar / Mas tem que querer / Pra poder amar”), à maneira de “Canto de Ossanha”, em que “O amor só é bom se doar”.

Em Vinícius de Moraes o amor se relaciona intimamente com outros campos, tais quais melancolia, morte, simbiose, adoração, fugacidade e erotismo (JAFFE, 2008). Importante frisar que Moraes se enquadra periodicamente e estilisticamente entre os grandes poetas modernistas do país e em grande

parte de sua produção literária “a melancolia não era somente produto da separação e anseio pelo retorno, mas parte constituinte do próprio amor, que parece não poder sequer existir sem ela” (JAFFE, 2008, p. 11).

Nesse sentido, o amor em “Tempo de amor” alinha-se a este amor melancólico em que o eu poético é irremediavelmente triste e amar significa necessariamente sofrer. Com contornos modernistas-românticos, no sentido de idealização do amor e considerando que “o poeta romântico não ama somente a mulher a quem se destina os poemas; ama também o próprio amor e, não se deve esquecer, ama ainda a si mesmo como amante que sofre” (JAFFE, 2008, p. 13), o eu lírico ama e se satisfaz com a sofreguidão e falta de pacificação.

O tempo de paz, enganosamente entendido como o tempo de amor (“Ah, mundo enganador / Paz não quer mais dizer amor”), corresponde a um momento de tristeza. A tristeza decorrente da paz, no entanto, não se confunde com a tristeza melancólica ligada ao amor: aquele primeiro tipo de tristeza se relaciona ao arrependimento de não se abrir para a experiência de um novo amor (“Ah, não existe coisa mais triste que ter paz / E se arrepender, e se conformar / E se proteger de um amor a mais”). A possibilidade de se experimentar um novo amor e a carga positiva desta experiência, por seu turno, também foram objeto de discurso em “Canto de Ossanha”, notadamente em: “Eu só vou *se for prá ver* / Uma estrela aparecer / Na manhã de *um novo amor...*”. O segundo tipo de tristeza, por seu turno, diz respeito à sofreguidão própria do amor romântico (“O tempo de amor / É tempo de dor”).

Nesta relação valorativa antagônica se posiciona uma voz em primeira pessoa que suspira seu anseio: “Ah, que não seja meu o mundo em que o amor morreu”, isto é, que não lhe pertença o lugar em que haja paz. Este posicionamento se dá tanto através da “negativa descritiva”, em que há a descrição do estado de coisas (“Não existe coisa mais triste que ter paz”); quanto por meio da “negação polêmica”, em que se configura uma oposição a uma afirmação anterior, como em: “Ah, bem melhor seria / Poder viver em paz / [...] / Mas tem que sofrer” (MAINGUENEAU, 1997). Esta voz em primeira pessoa ganha contornos sobremodo significantes quando a confrontamos com o predomínio verbal da canção, que, em sua maioria, é composta por verbos na terceira pessoa do singular.

Vale frisar que amor e paz, na canção em tela, são estados excludentes, uma vez que ao se viver o tempo de amor, o sujeito sofrerá, já que o tempo de amor é o tempo da dor, é o tempo da intensidade. O tempo de paz, ao contrário, é um tempo insignificante, é um tempo de calma e apatia (“O tempo de paz / Não faz nem desfaz”). É possível depreender, nesta linha, uma forma de negação encenada entre dois valores opostos: um valor positivo e um valor negativo do sofrimento.

Se amar não quer dizer *mais* amor, implica-se que um dia paz era algo análogo ao amor, o que nos abre uma possível chave de leitura dos termos "paz e amor" e sua ligação com o movimento hippie dos anos de 1960: o lema consiste em uma postura política da contracultura (branca, *beatnik*) norte-americana em busca de, dentre outros fatores, direitos civis à maneira de Mahatma Gandhi. No entanto, se pensarmos que posturas agressivas de líderes do movimento negro como Malcom X na perseguição de direitos civis dos afro-americanos (também na década de 1960), e sua postura perante a violência como forma de resistência e defesa, também podemos dizer que o tempo de paz, neste contexto, "não faz nem desfaz" por não suscitar enfaticamente uma postura responsivo-ativa do corpo e do discurso. Esclarecemos, desde logo, que esta é apenas uma das possibilidades de leitura do texto quando consideradas as condições sócio-históricas de sua emergência e a possível remissão da materialidade discursiva ao mundo concreto.

A construção “Paz não quer *mais* dizer amor” sugere ainda um silogismo, uma vez que tal enunciado, deste modo construído, isto é, numa estrutura indicativa de tempo passado, infere a existência de duas proposições: uma que se situa no tempo passado e indica que “paz já foi o mesmo que amor”; e uma outra em tempo presente que propõe que “hoje, paz não é sinônimo de amor”.

No que tange ao objeto do discurso em "Tempo de amor", há, em comparação aos outros afro-sambas, pouca ligação com o tema afro, havendo esta referência no nível musical, em especial em razão da síncopa. No nível verbal, o mundo configurado não é nem do negro nem do branco, mas da tensividade e dos contrapontos de se viver o amor e sua tristeza ou a paz e sua

tristeza; logo, figura-se o universo melancólico-sentimental já tematizado nas outras canções.

A cena englobante da canção, isto é, o discurso literomusical, é engrandecido e se faz notável também em função do que sua cena genérica introduz. Neste afro-samba as facetas do amor melancólico viniciano (um dos grandes modernistas brasileiro) e do amor característico do movimento modernista, isto é, do amor compreendido a partir da experiência do corpo, são inseridos no discurso constituinte nacional como forma de interpretar e articular este caractere sociocultural.

Singularmente, a cenografia do lamento sinaliza um posicionamento espaço-temporal em que a cena é estabelecida pela cronografia que marca a tensão entre um tempo passado (em que amor era sinônimo de paz) e o tempo presente, em que amar implica ser triste. Esta cena, ainda, no que se refere à topografia, tem na voz narrativa/amante a inserção dos coenunciadores no interior do universo em que há amor e dor (*aqui*), em oposição a um “mundo onde o amor morreu” (*lá*), um mundo de paz e apatia.

Os campos semânticos suscitados na canção oferecem subsídios para a elaboração de algumas imagens ligadas ao corpo enunciante: quando o enunciador refere-se à existência de um mundo em que o amor tenha morrido e da sua repulsa em aceitar viver neste universo vazio do amor sofredor, há o emprego de termos como “sofrer”, “chorar”, “triste”, “arrepender”, cujo valor semântico é negativo. No entanto, neste contexto, algumas delas (a exemplo de sofrer, chorar e dor) adquirem, para além de mero valor positivo, um *status* de pertencimento a uma formação discursiva específica.

Este pertencimento se configura, notadamente, em: “Mas tem que sofrer / Mas tem que chorar / Mas tem que querer / Pra poder amar”. Desse modo, faz parte do universo do amante (viniciano, sofredor, melancólico) tão somente aquele que sofre o amor, uma vez que amar é, em uma das facetas da poética viniciano (JAFFE 2008), algo muito próximo (ou igual) a sofrer. Nesse sentido, é a partir de um posicionamento no interior de determinado campo discursivo, percebido através das escolhas lexicais, que a imagem de um sujeito amante-sofredor pode ser concebida.

Cria-se, assim, a imagem de um sujeito necessariamente triste porque ama à maneira do eu lírico de “Dialética”⁴ e um *ethos* sentimental-melancólico que se relaciona com a cenografia de um lamento e objetiva a adesão do coenunciador. A condescendência do coenunciador para com a visão do enunciador dependerá do modo como o discurso é proferido, de sorte que a forma como a narrativa é construída, o tom empregado e o mundo ético interpelado são importantes categorias a serem manipuladas e observadas.

O tom empregado na canção é um tom sofredor que se alinha com a temática da peça, e é também com base nesta tonalidade lastimosa que o enunciador busca enternecer e aliciar seu coenunciador. O emprego reiterado da interjeição “ah” e seu prolongamento sonoro é um elemento que se liga ao tom e contribui para a construção da imagem do enunciador relacionada à tristeza.

Neste sentido, é a partir desta construção imagética, amparada por elementos como o tom, que emerge um fiador que demonstra um modo de dizer e de ser que se liga a uma experiência potencialmente vivida: trata-se de um fiador melancólico-amoroso que fiança e garante aquilo que é dito pela voz amorosa que percorre a canção e avaliza no amor a dor e na paz um estado insosso (“O tempo de amor / É tempo de dor / O tempo de paz / Não faz nem desfaz”).

Embora “Tempo de amor” não seja ligado ao universo afro no nível verbal, ele se conecta com a estética modernista e a experiência do amor intenso, à maneira de Manuel Bandeira. A ligação com a estrutura do samba ligeiro e sua melodia com o nível verbal cria uma tessitura que transcende tanto o campo literário e suas influências, quanto a camada ritmicamente condutora: há, sim, a conjugação de ambos os níveis e a configuração de um canto triste e amoroso que revela imagens tipicamente vinicianas.

São elementos de destaque do samba carioca na estrutura musical de “Tempo de Amor”, cujo tom é em dó menor e forma A-A-B-A: compasso binário; levada de samba no violão, reproduzindo a marcação rítmica do

⁴ “É claro que a vida é boa / E a alegria, a única indizível emoção / É claro que te acho linda / Em ti bendigo o amor das coisas simples / É claro que te amo / E tenho tudo para ser feliz / Mas acontece que sou triste...” (Disponível em: <www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=348>. Acesso em 03/06/2013).

tamborim; modulação harmônica com bordões de samba-choro no violão; canto diafônico (refrão), executado pelo solista e as vozes femininas; marcação rítmica fortemente sincopada; breques rítmicos do samba carioca; e batucada final (KUEHN, 2002, p. 14). Esta marcação sincopada é, talvez, um dos artefatos sonoros de maior significação, em razão da importância da síncopa como forma de marcação musical da canção com raízes africanas, como pontuado em capítulo anterior.

4.7 ANÁLISE DA CANÇÃO 6

Canto do Caboclo Pedra Preta

(Baden Powell – Vinícius de Moraes)

Universal MGB

1. Olô, pandeiro
2. Olô, viola
3. Olô, pandeiro
4. Olô viola

5. Pandeiro não quer
6. Que eu sambe aqui
7. Viola não quer
8. Que eu vá embora

9. Olô, pandeiro
10. Olô, viola
11. Olô, pandeiro
12. Olô, viola

13. Pandeiro quando toca
14. Faz Pedra-Preta chegar
15. Viola quando toca
16. Faz Pedra-Preta sambar

17. Pandeiro diz:
18. Pedra-Preta não samba aqui, não
19. A viola diz:
20. Pedra-Preta não sai daqui, não

21. Pedra Preta diz:
22. Pandeiro tem que pandeiar
23. Pedra-Preta diz:
24. Viola tem que violar

25. O galo no terreiro
26. Fora de hora cantou
27. Pandeiro foi-se embora
28. E Pedra-Preta gritou:

29. Olô, pandeiro
30. Olô, viola
31. Olô, pandeiro
32. Olô, viola

Segundo Vinícius de Moraes (1966) “Canto do Caboclo Pedra Preta” é uma canção fruto do estímulo de Baden Powell para sua composição, um samba que “foi feito na hora, como se diz” e cuja música e letra, em sua segunda parte, buscam “dar sentido ao canto original do ‘caboclo’” (POWELL; MORAES, 1966, contracapa). Nesse esteio, o caboclo é quem toma a palavra (“Olô, pandeiro”), sendo o canto desta instância subjetiva o elemento basilar da peça musical. Importa ressaltar que “canto”, neste campo discursivo, corresponde a um movimento energético e espiritual no interior de uma cena de fala específica (como a oferenda ou a incorporação, por exemplo) em que tanto a voz quanto o corpo (dança e palmas) são interpelados para a realização de determinado objetivo, como a execução de um trabalho.

Cumprе salientar, outrossim, que a figura do “caboclo” é uma das mais representativas das religiões de matriz africana, como o candomblé e a

umbanda, e uma das principais imagens construídas em “Canto do Caboclo Pedra Preta” ou apenas “Canto de Pedra Preta”, forma encontrada no sítio virtual de Vinícius de Moraes. O vocábulo “caboclo” tem origem na língua tupi kariúka e significa “da cor de cobre” ou “acobreado”, razão pela qual a palavra “caboclo”, num primeiro momento, guardou relação com o indígena brasileiro, cuja cor é acobreada. Num segundo momento, “caboclo” passou a designar o sujeito mestiço de branco com índio (PRANDI, 1991). A primeira designação da palavra “caboclo”, isto é, o indígena de tez acobreada, é a que guardará relação com a umbanda e com o candomblé, uma vez que a manifestação de tais entidades nos terreiros se aproxima às imagens ligadas à floresta, à mata, à caça e aos animais (PRANDI, 1991), representações arquetípicas do universo indígena.

Há, no entanto, uma gama de variações no que se refere ao modo como a umbanda, movimento religioso notadamente plural, entende a figura do caboclo, podendo existir entidades relacionadas à cachoeira, pedreiras, águas, etc; e ainda a representação da figura da divindade relacionada com os espíritos na idade adulta. No entanto, muito embora haja pluralidade de visões, todas convergem em um ponto: o fato de que todos os caboclos são espíritos de humanos que já viveram encarnados, sendo, portanto, nossos ancestrais. Vale frisar que, assim como os Preto-Velhos e Erês (espíritos/entidades ligados à infância), cada caboclo se liga a um orixá, de sorte que há caboclos de Yemanjá, Xangô, Ossanha, Oxum, dentre outros.

Caboclo Pedra Preta, assim como Caboclo Pedra Branca e Caboclo das Sete Pedreiras, é uma entidade ligada a Xangô por uma relação filial, como se percebe no seguinte ponto religioso: “É o Caboclo Pedra Preta / Esse filho é de Xangô / E de cima da pedreira / Ele vem neste Congá / Tem licença de Xangô / Ele vem pra trabalhar / [...] / É o Caboclo Pedra Preta / Que na Umbanda está chegando”⁵.

No afro-samba em tela é discursivizada uma cena enunciativa ligada ou aos terreiros de samba análogo aos existentes no final do século XIX na cidade do Rio de Janeiro ou aos terreiros religiosos (“O galo *no terreiro*”), *lócus* em

⁵ Este e outros pontos estão disponíveis em: http://www.paimaneco.org.br/sites/default/files/u3/12_-_apostila_terreiro_do_pai_maneco_-_xango.pdf. Acesso em 10/06/2013.

que são construídas imagens (do caboclo, do pandeiro, da viola) e de onde emergem as vozes da enunciação.

Pelo campo discursivo delineado (formações discursivas em relação de aliança) é possível perceber a existência de alguns domínios de conhecimento que se relacionam, como o domínio religioso de um grupo étnico-cultural específico (marcadamente na figura de Pedra Preta) e seu universo musical (pandeiro, viola, samba/sambar).

No entanto, muito embora haja mais de um campo discursivo em “Canto do caboclo Pedra Preta”, a canção se posiciona de modo privilegiado no campo religioso e, prioritariamente, no âmbito discursivo relacionado ao amor/sexo: Pedra Preta é caboclo de Xangô, entidade com caracteres sexuais, e é o impulso de um conflito amoroso entre dois objetos humanizados.

No afro-samba em análise, Pedra Preta seria, segundo afirma Vinícius de Moraes (POWELL; MORAES, 1966, contracapa), o elemento perturbador do eterno casal em conflito: casal representado pelos elementos “pandeiro” e “viola” e conflito que seria “a essência da vida em sua dinâmica”. O embate entre macho (pandeiro) e fêmea (viola), no que se refere à possibilidade de Pedra Preta “sambar”, é o mote e temática da canção.

Para o letrista (POWELL; MORAES, 1966, contracapa), quando o caboclo diz: “pandeiro não quer / que eu sambe aqui / viola não quer / que eu vá embora”, sugere-se que a entidade dá as coordenadas do embate do amor e do sexo, “em que o elemento ‘macho’ (o pandeiro) repudia vivamente a entrada em cena do ‘caboclo’ Pedra Preta (o ‘outro’)”. No entanto, há que se considerar, ainda, a conotação divina de Pedra Preta, “capaz de arrastar o elemento fêmea (a viola) para o mundo subterrâneo da magia negra e do sexo místico” (POWELL; MORAES, 1966, contracapa).

A apresentação deste conflito e a marcação de um “eu” é observada em: “Que *eu* sambe aqui / [...] / Que *eu* vá embora”, em que a voz da entidade é discursivamente marcada. Há na canção a centralidade do caboclo como “pedra no caminho”, sugerindo, conjugadas as pré-imagens do orixá a que o caboclo se vincula (notadamente relacionadas ao sexo) com a materialidade discursiva, uma imagem mística, intrigante e sensual.

Em “Canto do Caboclo Pedra Preta” há ao menos três esferas vocálicas: a voz da entidade, Pedra Preta, que inicia a canção e, ao cumprimentar, (“olô,

pandeiro”; “olô, viola”) interpela duas outras vozes; a voz do pandeiro (“Pedra Preta não samba aqui, não”); e a voz da viola (“Pedra Preta não sai daqui, não”). Há, ainda, um domínio narrativo que descreve o canto do galo, a saída do pandeiro e a vitória de Pedra Preta, que “gritou”; neste domínio é descrita ainda a cena enunciativa, o terreiro em que há este canto.

A primeira estrofe da canção corresponde ao cumprimento e saudação de Pedra Preta para com o pandeiro e a viola na forma “olô”: “Olô, pandeiro / Olô, viola”. Esta construção será repetida duas outras vezes – nos versos 9-10 e 27-30, fechando a canção. Após esta “apresentação do conflito”, feita pelo caboclo e marcada por uma voz em primeira pessoa, há uma primeira aproximação da entidade com o casal: “Pandeiro quando toca / Faz Pedra-Preta chegar / Viola quando toca / Faz Pedra-Preta sambar”. Nesta tentativa configurada de um embate aberto, em que há, de modo mais claro, delineia-se humanização de objetos inanimados.

O “pandeiro diz”. A ele é atribuída uma voz com tom repressor: “Pedra Preta não samba aqui”, que assinala e baliza seu território (“aqui”), o qual não deve ser ocupado por um “outro” (Pedra Preta). A viola, ao dizer, trava um embate com o pandeiro num tom provocativo (“Pedra Preta não sai daqui, não”) e se mostra situada no mesmo lugar que o macho (“aqui”, “daqui”).

Há, em Pedra Preta, a pretensão de pacificação deste conflito, o que sugere uma imagem de pacificador e conciliador. É o que se nota em: “Pedra Preta diz: / Pandeiro tem que pandeirar / Pedra-Preta diz: / Viola tem que violar”. A tentativa de pacificação e arquitetura de uma possível solução para o embate causado pelo caboclo, embalado ora por um tom de saudação (“olô, pandeiro”), ora por um tom imperativo (“viola tem que violar”) desta instância subjetiva, corroboram na identificação de um “eu” discursivamente posicionado.

Nesse sentido, muito embora Pedra Preta não concilie o conflito narrado, não há interferência em sua sentença. Há, sim, uma atitude e movimento do corpo do pandeiro, que vai embora quando, no terreiro, o galo canta fora de hora. A viola, por seu turno, integrar-se-á “na missa negra e, doravante, também ela será sacerdotisa do culto” (POWELL; MORAES, 1966, contracapa) – uma das interpretações dada pelos compositores do afro-samba em tela.

Assim, o embate discursivamente reconstruído é, como sugere Vinícius de Moraes (POWELL, MORAES, 1966), entre dois valores socialmente

construídos (sexo e amor) e a interferência de um “outro” (caboclo), hierarquicamente superior, no conflito amoroso (objeto do discurso). Quanto ao universo cultural instituído por “Canto do caboclo Pedra Preta”, nota-se, tanto em razão do plano musical quanto pelo campo semântico (sambar, Pedra Preta, terreiro), uma imagem atrelada ao universo religioso de matriz africana e ao universo musical do samba, manifestação cultural de raiz negra.

Seres inanimados (entidade, pandeiro e viola) se travestem com caracteres próprios do humano no discurso literomusical (cena englobante), sendo possível perceber na cena genérica de “Canto do caboclo Pedra Preta” a alusão da formação nacional no discurso constituinte da canção, uma vez que Erês (europeu/criança), Caboclos (índio/adulto) e Preto-velhos (negro/velhice) são figuras relacionadas, via discurso religioso, aos mitos fundadores. Uma das principais marcas “Canto do caboclo Pedra Preta” é a cenografia do canto e humanização de dada entidade (Pedra Preta) que se liga a um dos objetos discursivos de maior expressão na canção (sentimento/amor).

A partir das questões ora pontuadas e considerando os campos discursivos em relação de aliança, é possível afirmar que algumas imagens emergem do universo discursivo e cultural delineados na canção – imagens que revelam um *ethos* altivo (do pandeiro – “Pandeiro não quer / Que eu sambe aqui”; “Pedra Preta não samba aqui, não”); um *ethos* de insubmissão/combativo (“Pedra preta não sai daqui, não”); e um *ethos* pacificador (de Pedra Preta – “Pedra Preta diz: / Pandeiro tem que pandeiar”).

Afro-samba em mi bemol e compasso binário, destacam-se como elementos principais em “Canto do caboclo Pedra Preta” a levada de samba ligeiro; a versatilidade rítmica e o arranjo contrastante de Guerra-Peixe. Em estilo “jazz-samba”, isto é, no estilo de forma ritmicamente mesclada, são combinados, na bateria, “o ritmo de samba na base da bateria com um toque de jazz no prato da condução” (KUEHN, 2002, p. 15).

4.8 ANÁLISE DA CANÇÃO 7

Tristeza e solidão

(Baden Powell – Vinícius de Moraes)

Universal MGB

1. Sou da linha de umbanda
2. Vou no babalaô
3. Para pedir pra ela voltar pra mim
4. Porque assim eu sei que vou morrer de dor

5. Ela não sabe
6. Quanta tristeza cabe numa solidão
7. Eu sei que ela não pensa
8. Quanto a indiferença
9. Dói num coração
10. Se ela soubesse
11. O que acontece quando estou tão triste assim
12. Mas ela me condena
13. Ela não tem pena
14. Não tem dó de mim

“Tristeza e Solidão”, penúltima faixa do LP gravado em 1966, traz logo em seu título um dos temas que perpassa todo o disco: a tristeza. A tematização deste sentimento se dá em múltiplas facetas ao longo de toda a obra, adquirindo, na canção, contornos de lamúria e forma de se habitar e experimentar a dor do abandono. Nesse sentido, o objeto do discurso do afro-samba em tela é precisamente esta tristeza que cabe e se amolda na solidão (“quanta tristeza cabe numa solidão”).

Há, inicialmente, a apresentação de si (“sou da linha da umbanda”) cunhada e delineada por uma voz em primeira pessoa que sofre com a condenação proferida pela instância para a qual seu amor é dirigido (“mas *ela* me condena”).

Na forma desta voz em primeira pessoa se apresentar e se manifestar há um ponto sobremodo relevante: a ligação direta e aberta feita por esta instância amorosa/abandonada com a umbanda. Ser “da linha da umbanda” é pertencer a um universo discursivo religioso próprio, com características muito precisas, como a heterodoxia e polissincretismo religioso (PRANDI, 1991); de

modo que ser “da linha da umbanda” é, também, *ser* muitos e *ter* muitos posicionamentos e olhares.

Já no segundo verso da canção (“vou no babalaô”), a corporalidade suscitada da instância subjetiva que se alinha e se relaciona à voz místico-religioso/fiel-praticante da umbanda, age no espaço discursivo a partir de um movimento que se atrela à busca do amor não correspondido. Babalaô é o sacerdote do deus Orunmil, divindade do oráculo (PRANDI, 1991). De sorte que ir a babalaô é perseguir uma resposta pessoal e buscar ajuda através do campo espiritual, ajuda que, a depender do caso, apenas é concedida sob a incumbência de se dar oferendas ou prestar obrigações, trabalhos ou outra modalidade de contraprestação do necessitado.

A voz se dirige ao sacerdote “para pedir pra ela voltar pra mim”. A partir desta manifestação subjetiva emerge um fiador que mostra um modo de dizer e de ser, os quais se relacionam com uma participação imaginária de uma experiência vivida: um fiador sentimental que avaliza a forma de agir da mulher amada, com sua indiferença e insensibilidade (“Ela não sabe / Quanta tristeza cabe numa solidão”).

A figura de babalaô é retomada simbolicamente na cena englobante da canção. Retomar no sentido de ressurgir, uma vez que a representação sacerdotal de babalaô desapareceu do candomblé no Brasil aproximadamente em 1940, passando, então, o culto a se centrar em torno da mãe ou do pai-de-santo, “deixando de existir espaço para o papel do babalaô” (PRANDI, 1991, p. 245). Nesse sentido, ir à babalaô é também ir às raízes religiosas em que se insere esta voz mística.

Para além desta chave de leitura, o que se percebe é tanto um modo de apropriar quanto de instituir uma memória discursiva (com contornos de resistência) da constituição afro-religiosa do Brasil, a qual é introduzida por meio do discurso, em que ocupam o primeiro plano “tristeza” e “amor/dor”. Há que ressaltar, no entanto, que este modo de sentir está ligado à umbanda em suas primeiras feições.

Este espaço discursivizado, assim, se mostra um espaço de prestação e proteção místico-religiosa. Já o tempo narrado transita entre o tempo futuro, ligado a este espaço e representado em “vou”; e o tempo presente (“Eu sei que ela não pensa”). É no tempo presente que aparece com melhores contornos a

imagem de “*ela*”, emergindo um *ethos* de mulher impiedosa (“Mas ela me condena / Ela não tem pena / Não tem dó de mim”), e de sujeito indiferente (“Ela não pensa / Quanto a indiferença / Dói num coração”). De tais elementos insurge uma cenografia muito particular: a lamentação, o lamento.

O conjunto de formações discursivas em interação (universo discursivo), em “Tristeza e solidão”, comporta distintos domínios de conhecimento (religioso, literário, da negritude), os quais estão em relação de aliança e se relacionam intimamente com o campo discursivo ligado aos sentimentos (tristeza, solidão, amor). Um dos universos discursivos mais significantes encontrados na canção em análise, como dito, é o universo cultural do negro, em que são evocadas algumas imagens de negritude, como a resistência religiosa e cultural negra (babalaô), por exemplo.

Com modulação de ré menor para mi menor contratante, a performance no afro-samba em tela se caracteriza pelo brilhante virtuosismo e impulso dinâmico. No que tange ao ritmo, é possível perceber “uma espécie de balada em ritmo de samba-canção” (KUEHN, 2002, p. 16) que se imiscui com o nível verbal a fim de criar a tonalidade lamentosa. Com inegável beleza musical, é objeto de destaque, de modo especial, a harmonização das vozes femininas do Quarteto em Cy que, “em alguns trechos, faz lembrar o timbre do lendário conjunto vocal Os Cariocas” (KUEHN, 2002, p. 16).

4.9 ANÁLISE DA CANÇÃO 8

Lamento de Exu

(Baden Powell – Vinícius de Moraes)

Universal MGB

A última faixa de Os Afro-sambas, denominada “Lamento de Exu”, apresenta em seu nível verbal uma forma de “canto instrumental” árido e solitário, cujo lamento “exala algo místico, melancólico” (KUEHN, 2002, p. 15). Não há aquilo que poderíamos comumente chamar de “letra”, mas tão somente uma “canção-lamento” cuja melodia pentatônica de andamento rastejante, em *rubato*, reforça o caráter lamentoso da canção. O tom elegíaco do violão de Powell se enlaça com a voz de Dulce Nunes, cantora “que se vai firmando cada

vez mais”, notadamente em “Lamento de Exu”, em que obedece ao princípio norteador de álbum de se executar uma “matriz simples e correta, sem modismos nem sofisticções” (POWELL; MORAES, 1966, contracapa).

Exu, segundo indica o título da canção, é o orixá e a voz que lamenta e marca sua tristeza em forma de canção. Importante pregar a divindade a quem é atribuído este lamento para que a canção seja compreendida com maior eficácia: “relacionado diretamente aos ancestrais, Exu é o mais humano dos orixás” (KUEHN, 2002, p. 16).

“Exu” significa “dono da força” (KUEHN, 2002) e é a entidade a quem é devida a proteção das cidades, casas e encruzilhadas. Este último espaço é lugar em que comumente são realizados ritos e depositadas oferendas, razão pela qual as primeiras oferendas devem ser feitas para Exu, por ser a entidade que abre os caminhos e entra em contato com os outros orixás (PRANDI, 1991). No entanto, a Exu também são atribuídos predicados como “repreensivo” e “punidor”, uma vez que ele adjudica graves penalidades e punições aos homens que lhe desagradem; razão pela qual é também um dos orixás mais temidos, uma vez que para alcançar o que quer, é capaz de trapacear e mentir (PRANDI, 1991).

O que queremos aqui dar relevo é precisamente ao fato de Exu ser o orixá com maior aproximação do humano. Seu lamento, portanto, é humano e humanizado, passível de pertencimento e partilha tanto com os orixás quanto com os humanos, a quem se assemelha. Em razão da plurissignificância musical, embora, como dito anteriormente, não haja “letra”, a temática em “Lamento de Exu” é o universo cultural do negro, trajado a partir do lamento de uma entidade que tem sua origem numa África mitificada.

O espaço-tempo configurado neste discurso literomusical (cena englobante) nos parece ser a diáspora africana, em que é promovido “algo mais que uma condição adiada de lamentação social diante das rupturas do exílio, da perda, da brutalidade, do stress e da separação forçada” (GILROY, 2001, p. 20). A alienação natal e o estranhamento cultural seriam, segundo Gilroy (2001, p. 20), suscetíveis de “conferir criatividade e de gerar prazer, assim como de acabar com a ansiedade em relação à coerência da raça ou da nação e à estabilidade de uma imaginária base étnica”.

Daí porque, muito embora não haja uma estreita relação entre a levada de “Lamento de Exu” com o *blues*, é possível perceber uma aproximação entre ambos no que se refere à transposição da “atmosfera do ‘lamento’ dos ‘cantos de trabalho’ e a dor da perda ora da amizade ora do amor” (CRUZ, 2007, p.4), este último aspecto ainda encontrado no samba.

De sorte que há uma transcendência melódico-temática que se estende nos gêneros musicais de herança africana e de resistência negra; e a existência de “temporalidades incomensuráveis” que remetem às raízes e origem africanas, as quais permanecem iluminadas “devido a incursões como a de Baden e Vinícius” (CRUZ, 2007, p. 7) e são trazidas na cena genérica da canção. Esta cena genérica apresenta como discurso constituinte tanto o tributo a uma divindade quanto a cristalização de uma memória discursiva relacionada à experiência vivida por um grupo social a partir de uma cenografia específica: o lamento. Vale ressaltar que “lamento”, em Deleuze (2001), corresponde à reivindicação dos excluídos, daqueles que não possuem um estatuto, daqueles que, apesar de estarem na margem, não possuem um lugar na existência.

Do mundo discursivo diaspórico recriado pelo afro-samba emergem imagens deste universo cultural relacionadas tanto com tristeza, saudade e melancolia quanto com memória e resistência. A partir de tais questões, é possível perceber a existência de um *ethos* lamentoso e o hibridismo cultural de um corpo de ordem divina (corpo imagético-discursivo de Exu).

Há em “Lamento de Exu” a união de um canto lamentoso e instrumental com uma melodia lamentosa, às vezes assemelhada à forma da modinha e da toada, que parecem levar o ouvinte/coenunciador a este universo mítico contemporâneo dos homens a quem Exu se aproxima.

À GUIA DE CONCLUSÃO: A PROPÓSITO DOS AFRO-SAMBAS

“Os Afro-sambas” é um álbum cuja relevância e notoriedade nacional e internacional se deve tanto pelo novo modo de execução musical, em que o samba carioca tradicional é africanizado, quanto pelos temas (verbais) trazidos em seu bojo. Temas que ocupam diferentes planos. O primeiro deles é precisamente relacionado a campos discursivos do “sentir” e dos “sentimentos”, em especial com as figuras do amor, da dor e da tristeza. O segundo reverbera o universo cultural do negro, em especial as religiões afro-brasileiras. Dos objetos tematizados são construídas imagens do amor, dos orixás, das entidades vinculadas a orixás (como, por exemplo, exu e caboclo) e de quem recorre ao orixá (sobretudo o sujeito amoroso).

Com relação a esta segunda dimensão, os afro-sambas dão voz a entidades divinas próprios das religiões com raízes africanas (orixás, exus, caboclos) quanto legitimam uma memória socio-histórica que se quer reavivada (Dona Janaína, Babalaô), a qual se vincula à diáspora africana e a resistência negra.

Nesse sentido, podemos dizer que o álbum tanto celebra o amor que é, por vezes, o objeto do discurso trazido ao universo cultural do negro (como, por exemplo, o percurso místico-religioso para se alcançar a mulher amada) quanto celebra a tristeza e a dor, as quais são constantemente tematizadas na obra vinicianiana e que se hibridizam com a tristeza diaspórica, com uma série de imagens discursivas e *ethé* vinculados a modos de dizer e ser no interior de uma tradição negra (através dos atabaques, agogôs, cantos e lamentos).

Em síntese, no que tange aos **temas ou objetos discursivos** de em cada afro-samba que compõe o *corpus* desta pesquisa, poderíamos sistematizá-los do seguinte modo: em “Canto de Ossanha”, muito embora Ossaim seja o orixá que intitula a canção, ele não corresponde ao tema, que transita na dualidade de se submeter ou não aos comandos do orixá. Por outro lado, em “Canto de Xangô”, é tematizado o filho desta entidade e assinalado um enunciador que materializa um amor que se insere no tempo em que se ama e se quer amar.

Na terceira faixa (“Bocochê”) o tema corresponde ao movimento de um corpo enunciante (*menina bonita*) que se dirige ao fundo do mar em busca de seu amor. Já em “Canto de lemanjá”, o orixá e a ligação de seu canto com o amor e a tristeza, sentimentos que se revelam próximos, constituem os temas. O amor, mais uma vez, volta a ser tematizado em “Tempo de amor”, no entanto, este estado/sentimento se contrapõe à paz, sentimentos que se alinham à uma experiência vivida caracteristicamente triste.

Em “Canto do Caboclo Pedra Preta” o tema será o embate existente entre macho e fêmea, no que concerne à possibilidade de o “outro” (caboclo) “sambar”. Na penúltima faixa do disco (“Tristeza e solidão”) o sentimento de “tristeza e a dor do “abandono”, numa tonalidade lamuriosa, são tematizados. Por fim, em “Lamento de Exu”, muito embora não haja propriamente uma “letra” da canção, considerando a dimensão musical (ritmo e melodia), podemos dizer que o universo cultural do negro e a entidade mítico-religiosa (Exu) são os temas da peça.

Muito embora seja a maior parte das canções intituladas por entidades ligadas ao candomblé, a temática do amor, tão cara à obra viniciano, perpassa o conjunto das canções selecionadas para a análise da presente dissertação, sendo ele mesmo o tema central de algumas peças. Fato que nos sugeriu uma construção imagética relacionada, no nível verbal, à projeção do poeta no discurso. O poeta, nesse sentido, por meio de marcas linguísticas, busca se integrar o universo cultural negro ao universo poético viniciano.

Quanto às ***cenias de fala***, teríamos em “Canto de Ossanha” uma cena que se liga ao terreiro religioso de domínio de Ossanha ou a um ambiente cuja autoridade seja de outra entidade, mas ali esteja presente Ossanha (“[...] que vai / atrás de mandinga”). O terreiro de samba ou religioso também consiste na cena enunciativa de “Canto de Caboclo Pedra Preta”, com cenografia singular do *canto*.

O mundo imaterial (dimensão espiritual) em que se insere o iniciado em Xangô corresponde à cena de fala da segunda faixa do álbum (“Canto de Xangô”). Em “Bocochê”, a cena englobante da canção consiste na reconfiguração do mito iorubá, com cenografia de narração, em que está curiosamente delineada uma cronografia de tempo presente e futuro.

Um dos elementos de maior importância em “Canto de Iemanjá” no que tange à cena de fala é a captação em sua cena genérica do discurso constituinte sobre o orixá como forma de concatenar a consciência coletiva e os fatos socioculturais de resistência e identidade de um grupo (marcado em “dona Janaína”). A cenografia do lamento, recorrente na amostra selecionada para análise, se faz presente em “Tristeza e solidão” e em “Tempo de amor”, cuja cena de fala é cunhada pela cronografia entre os tempos passado e presente, e pela topografia de dois domínios: um primeiro em que há amor e dor (*aqui*), e um segundo domínio que corresponde ao “mundo onde o amor morreu” (*lá*), de apatia. Por derradeiro, em “Lamento de exu” o espaço-tempo delineado pela sonoridade sugere a diáspora africana.

No que diz respeito às **vozes** nas canções, é possível encontrar em “Canto de Ossanha” pelo menos duas instâncias vocálicas: a voz em primeira pessoa, que corresponde ao “eu” da enunciação e que tenciona dissolver os atos de fala do sujeito objeto de seu discurso, e uma segunda voz que consiste no objeto discursivo. Em “Canto de Xangô” notou-se uma voz identificada tanto como “homem negro” (*sou negro de cor*) quanto como filho de Xangô, cuja tonalidade é a da súplica; e a voz da entidade (Xangô), a qual apresenta uma hierarquia vocálica em relação à a voz do enunciador.

Ao menos três esferas vocálicas foram percebidas em “Bocochê”: uma voz que abre o afro-samba e interpela a voz da “menina bonita”, além de um domínio narrativo que apresenta as ondas do mar e seu movimento. Já em “Canto de Iemanjá” a vocalidade transita entre duas vozes: uma que propaga o surgimento de Iemanjá e outra que convida e interpela seu coenunciador. Há ainda, como em “Bocochê”, uma instância vocálica que corresponde ao canto da entidade que entoia “na maré que vai e na maré que vem”.

Em “Tempo de amor” é tecida uma relação antagônica em que se coloca uma voz em primeira pessoa que marca sua vontade (“Ah, que não seja meu o mundo em que o amor morreu”). Por outro lado, em “Canto de Caboclo Pedra Preta” há três esferas: a voz que abre a canção (Pedra Preta) e interpela duas outras vozes, quais sejam, a voz do pandeiro e a voz da viola; além de um domínio narrativo que delinea o canto do galo, a saída do pandeiro e a vitória de Pedra Preta.

“Tristeza e solidão” apresenta uma voz em primeira pessoa que padece por ser condenada pelo sujeito a quem se direciona seu amor (“ela”). Como “Lamento de exu” possui no nível verbal apenas um canto instrumental e levando em conta o título da canção, é possível dizer que o que se encontra na canção é precisamente um “lamento” atribuído à entidade mística.

Notou-se que a relação entre “eu” e “outro” corresponde ao primeiro plano da enunciação nas canções analisadas, em que o processo dialógico é inerente e constitutivo da subjetividade. Instituído, por vezes, como em um diálogo entre diferentes instâncias subjetivas, é possível encontrar no interdiscurso o reconhecimento e a incorporação de outras vozes através de marcas interdiscursivas.

Quanto às *imagens* suscitadas, notou-se em “Canto de Ossanha” a elaboração de imagens ligadas aos sujeitos amorosos em contraste: um que busca Ossanha, nomeado como coitado por buscar um amor passado, em contraponto a um outro sujeito que tenciona “a manhã de um novo amor”. Construiu-se, ainda, um *ethos* conselheiro e um *ethos* sentimental. O *ethos* elaborado em “Canto de Xangô”, de outra sorte, se liga ao filho de Xangô, negro, guerreiro, o qual só é quem é (filho de rei, lutador e amante) por sua filiação com a entidade.

As imagens construídas em “Bocoché” brotam a partir da corporalidade de lemanjá, em analogia à “menina bonita”, razão pela qual se atribui ao corpo desta instância discursiva (a menina) caracteres físicos da entidade, que se assinala por seus atributos sensuais. No mesmo sentido, em “Canto de lemanjá”, a corporalidade da entidade mística é suscitada, a qual opera no espaço discursivo a partir de seu impulso sedutor e triste.

Em “Tempo de amor” a figura do sujeito tipicamente viniciano que ama e sofre é mais uma vez percebida, representando, assim, um sujeito que é triste porque ama, e delineando um *ethos* sentimental-melancólico que se liga à cenografia do lamento. A sensualidade relacionada à Xangô, orixá a que se liga o caboclo, em conjunto com a materialidade discursiva de “Canto de Caboclo Pedra Preta” cunha uma imagem mística, intrigante e sensual da entidade. Emerge ainda um *ethos* altivo do pandeiro; um *ethos* de insubmissão/combativo de Pedra Preta; e um *ethos* pacificador também ligado ao caboclo.

“Tristeza e solidão”, por outro lado, aponta um *ethos* de mulher impiedosa e indiferente, além de imagens da resistência religiosa e cultural negra, e reafirmação de um sujeito amoroso. Por derradeiro, em “Lamento de Exu” o canto-lamento árido evoca representação da melancolia e tristeza de um corpo divino (Exu).

Deste panorama é possível vislumbrar nos versos das canções, de modo implícito, o que Villaça (2012) denominou **afro-ética** no nível verbal coadunado à visão rítmico-melódica composicional. Nesta *afro-ética* são entranhados valores de uma moralidade não europeia na cultura nacional; e penetrados pressupostos éticos de grupos étnicos que não fazem parte do discurso hegemônico.

Vinícius de Moraes e Baden Powell, em “Os afro-sambas”, buscaram justamente esta ética, em que os recursos sonoros adquirem um valor que ultrapassa o simples recurso de estilo violinístico: transcendem e realizam o que efetivamente buscaram, isto é, modernizam e “carioquizam”, no espírito do samba, o candomblé baiano, com dimensões universais.

Tendo em vista que o objetivo central desta pesquisa é o exame das imagens construídas nos afro-sambas de Vinícius e Baden, a Análise do Discurso francesa se revelou uma importante e adequada base teórico-metodológica, uma vez que oferece ferramentas e dispositivos de análise que possibilitam ao analista observar fenômenos como *ethos* discursivo, interdiscurso e cenas da enunciação, todos estes umbilicalmente relacionados ao processo de construção de imagens de si e do outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, M. A. *Afro-brasilidade urbana: poética da diáspora em performance*. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte-MG: Mazza Edições, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/artigoadelcio01.pdf> . Acesso em 04/06/2013.
- ALVES, Miriam Cristiane; SEMINOTTI, Nedio. Atenção à saúde em uma comunidade tradicional de terreiro. *Rev. Saúde Pública* vol.43 supl.1 São Paulo Aug. 2009. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-89102009000800013&script=sci_arttext >. Acesso em 23 de abril de 2013.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- AMOSSY, Ruth. (Org.). Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: *Imagens de si no discurso: a noção de ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. São Paulo: Ediouro, 1998.
- AUHLIN, A. *Ethos et experience du discours: quelques remarques*. In: WAUTHION, M. & SIMON, A. C. (Orgs.) *Politesse et idéologie*. *Recontres de pragmatique et rhétorique conversationnelle*. Louvain: Peeters, 2001. p. 77-95
- AUGUSTO, V. V. . *De Aruanda pro Samba: os orixás na música brasileira (1965-1980)*. 2008. Disponível em: < http://portalraizes.org/index.php?view=article&catid=8%3Anossaginga&id=12%3Aculturabrasileira&format=pdf&optiocom_content&Itemid=9>. Acesso em 23 de abril de 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. In: *Estética da criação verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins fontes, 2003. p.261-306.
- _____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. 5 ed. São Paulo: Martins fontes, 2010. p.307-357.
- BARTHES, Roland. 1966. L'ancienne rhétorique. In: *Communications*, 16: 202-215.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2 ed. Campinas: UNICAMP, 2004.
- CARETTA, Álvaro Antônio. As formas da canção nas diversas esferas discursivas. *Estudos Lingüísticos*, São Paulo, 37 (3): set.-dez. 2008. Disponível em: <http://gel.locaweb.com.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N3_02.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- CASTELLS, M. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- CHARAUDEAU; Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CASTRO, Fabiana Carvalho. *O gênero canção: uma prática intersemiótica*. Artigo. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). 2009. Disponível em: <http://www.pgletas.uerj.br/linguistica/jel/2010/resumos/VIJELUERJ_SC_XXVI_R01.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2012.

CRISTÓVÃO. *Ethos e práticas identitárias: um estudo das imagens de si no discurso de professores de Espanhol Língua Estrangeira*. Dissertação [Mestrado] Programa de Mestrado em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 2010. 97f. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/leandrodasilvagomescristovaomestrado.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2012.

COSTA, Nelson de Barros da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2011.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Edição : Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Editions Montparnasse, 1997, VHS 459 min.

DISCINI, Norma. *Ethos e estilo*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

FAITA, Daniel. A noção de “Gênero Discursivo” em Bakhtin: uma mudança de paradigma. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GOMES, Cláudio Gonçalves Gomes. A construção do *ethos* em programas jornalísticos populares baianos: uma análise retórico-discursiva. Artigo. 22 mar. 2012. *Linguagem*. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao12/art_02.php>. Acesso em: 3 dez. 2012.

HAUDENSCHILD, André Rocha L. A Poética dos orixás nos afro-sambas de Baden e Vinicius: por uma pedagogia da canção popular. 1º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (CIELLI). 4º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários (CIELLI). Universidade Estadual de Maringá (UEM). Maringá-PR, 9, 10 e 11 de junho de 2010. *Anais...* Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/45.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

JAFFE, Noemi. *O amor na poesia de Vinicius de Moraes*. Caderno de Leituras. Cia das Letras: São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_ViniciusdeMoraes_amornapoesia.pdf>. Acesso em 05/06/2013.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. BADEN POWELL - Evangélico, músico não diz mais "saravá." da Reportagem Local. São Paulo: 13 de julho de 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq13079907.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

KUEHN, Frank M. C. Estudo sobre elementos afro-brasileiros do candomblé em letra e música de Vinicius de Moraes e Baden Powell: os “afro-sambas”. In: *Anais*. 3º Colóquio de Pesquisa em Música. Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ, 2002, p. 94-

103. Disponível em: <<http://unesp.academia.edu/fmc/papers>>. Acesso em 03/06/2013.

LAGO, Daniel Siqueira Lopez. *O desenvolvimento do conceito de ethos na obra de Dominique Maingueneau*. Câmara Inversa. 05/jul./2008. Disponível em: <<http://camarainversa.blogspot.com.br/2008/07/o-desenvolvimento-do-conceito-de-ethos.html>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

LEXIKON, Herder. *Dicionário dos Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.

LUNA, Jairo Nogueira. A imagem de Afrodite/Vênus em Alberto de Oliveira e Camilo Pessanha e a de Iemanjá em Vinícius de Moraes. In: *Teoria do neoestruturalismo semiótico*. São Paulo: Vila Rica, 2006. P. 78-101.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1997.

_____. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: 2005.

_____. *A propósito do ethos*. In MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008a, p. 11-29.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2008b.

_____. *Cenas da enunciação*. (Orgs.) POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Pérez de. São Paulo: Parábola, 2008c.

_____. *Gênese dos discursos*. São Paulo, Parábola, 2008d.

_____. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. (Orgs.) POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Pérez de. São Paulo: Parábola, 2010.

_____. *Analisando discursos constituintes*. Revista do GELNE. vol. 2. n. 2, 2000. Disponível em <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano2_no2_39.pdf>. Acesso em 04 de abril de 2013.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A.P.; MACHADO, A.R.; BEZERRA, M.A. (Org). *Gêneros textuais & ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 3ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTELOTTA, Mário Eduardo (Org.). *Manual de Linguística*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS NETO, Juvenal. *O samba na década de 60 a meados de 70*. Artigo. 2010. <http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_1122/artigo_sobre_o_samba_na_decada_de_60_a_meados_de_70>. Acesso em: 21 dez. 2102.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda

Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 83-98.

MAZIÈRE, Francine. *A análise do discurso: histórias e práticas*. São Paulo: Parábola, 2007.

MELLO, Renata Aya de. Emma Bovary e imagens de si mesmo no discurso. Artigo. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). *Anais do VII Congresso Internacional da ABRALIN*. Curitiba: 2011. p. 3682-3690. Disponível em: <http://www.abralin.org/abralin11_cdrom/artigos/Renata_de_Mello.PDF>. Acesso em: 11 nov. 2012.

MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola, 2005.

MEYER, Michel. *Qu'est-ce que l'argumentation?* Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 2005.

MOITA LOPES, L. P. Socioconstrucionismo: discurso e identidades sociais. *In: Discursos de identidades*. Campinas: Mercado das Letras, 2003. p. 13-38.

MOURA, João Benvindo de. *Por uma análise argumentativa do discurso: o hibridismo nos editoriais do jornal meio norte*. Artigo. Revista Desenredos. ano III, n. 10. Teresina. Julho/Setembro de 2011. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/10_Artigo_-_AD_-_Benvindo.pdf>. Acesso em 09 nov. 2012.

MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais - solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso In: MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Anna Christina (org.). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*, Vol. II, 3.ed. São Paulo: Cortez, 2003. Cap. 1, p. 13-52.

ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 8 ed. Campinas: Pontes, 2009.

PAULIUKONIS, M. A. L. & MONNERAT, R. S. M. Operações discursivas na enunciação. In: LARA, G. M. P.; MACHADO, I. L.; Emediato, W. *Análises do discurso hoje*. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.44-69.

PÊCHEUX, Michel (1969). Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET & HAK (org). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p.61-162.

POWELL, Baden; MORAES, Vinicius. *Os Afro-sambas*. 1966. Gravadora Philips (atual Universal). Rio de Janeiro.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Hucitec, 1991.

RAMIRES, C.P.R.; OLIVEIRA, H.C.P. de; STRIQUER, M.S.D. A canção compreendida como gênero textual: observação de sua abordagem no livro didático de língua portuguesa e nas aulas de música. Artigo. X Congresso de Educação do Norte Pioneiro. 2010. *Anais*. Disponível em:

<<http://www.cj.uenp.edu.br/ch/congresso/2010/site/artigoss/01.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

ROJO, R. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola, 2005.

SANTOS, Leonardo Vieira dos. *A bossa nova como legado turístico-cultural para a cidade do Rio de Janeiro*. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Graduação em Turismo da Universidade Federal Fluminense (UFF). 2007, 89f. il.. Disponível em: <http://www.proac.uff.br/turismo/sites/default/files/LEONARDO_VIEIRA_DOS_SANTOS-tcc.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2013.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, José Antonio Ferreira da. *Ethos, estilo e autoria nos sonetos mediúnicos de Florbela Spanca*. Publicado 25 de maio de 2011. Disponível em: <<http://professorjoseantonio.wordpress.com/2011/05/25/ethos-estilo-e-autoria-nos-sonetos-medicnicos-de-florbela-espanca-2/>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

SILVA, Marcel Vasconcelos Alves da. *As faces da letteratura italiana della migrazione: Perla Nera* de Rosana Crispim da Costa. Dissertação de mestrado. Mestrado em Letras da Universidade de São Paulo (USP). 2012, 204f. il.. Disponível em: < www.teses.usp.br/.../2012_MarcelVasconcelosAlvesDaSilva_VRev.pdf>. Acesso em: 26 abril de 2013.

SILVA E SILVA, JERÔNIMO DA. *No Ar, na Água e na Terra: Uma Cartografia das Identidades nas Encantarias da Amazônia Bragantina (Capanema-PA)*. Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia. 2011. Disponível em: <[www.unama.br/novoportal/ensino/mestrado/programas/comunicacao/attachments/article/110/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Jer%C3%B4nimo%20da%20Silva%20e%20Silva%20\(No%20ar%20na%20C%81gua...\)pdf](http://www.unama.br/novoportal/ensino/mestrado/programas/comunicacao/attachments/article/110/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Jer%C3%B4nimo%20da%20Silva%20e%20Silva%20(No%20ar%20na%20C%81gua...)pdf)>. Acesso em: 26 abril de 2013.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

ULHÔA, M.T. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliana* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 2, p. 48-56, 1999. Disponível em: <[http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/M%C3%A9tricaDerramadaRubatoGestualidade\(Havana2006\).pdf](http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/M%C3%A9tricaDerramadaRubatoGestualidade(Havana2006).pdf)>. Acesso em: 18 dez. 2012.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.

VILLAÇA, Túlio. *Berimbau, berimbau*. 2012. [Artigo] Disponível em: <http://tuliovillaca.wordpress.com/2012/07/02/berimbau-berimbau/>. Acesso em 14/06/2013.

VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na linguagem*. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

WILSON, Victória. Motivações pragmáticas. In MARTELOTTA, Mário Eduardo. *Manual de Linguística*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008. P. 87-110.