

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

FABIANA CASTRO CARVALHO

**INTERDISCURSO, CENAS DE ENUNCIÇÃO E ETHOS
DISCURSIVO EM CANÇÕES DE ATAULFO ALVES**

**VITÓRIA-ES
2010**

FABIANA CASTRO CARVALHO

**INTERDISCURSO, CENAS DE ENUNCIÇÃO E ETHOS
DISCURSIVO EM CANÇÕES DE ATaulfo ALVES**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*: Mestrado em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) para obtenção do título de Mestre.

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. VIRGINIA BEATRIZ BAESSE ABRAHÃO

VITÓRIA-ES

2010

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Virgínia Beatriz Baesse Abrahão
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

“Ninguém é apenas bom ou mal,
ninguém é integralmente autêntico,
somos todos construções de imagens.”
(MORAES, 2008: 116)

DEDICO

A meus pais, **Jorge Tadeu de Carvalho** e **Marta Léa Freitas Castro Carvalho**, que me ensinaram a amar a música e os estudos desde os “meus tempos de criança”...

A meus irmãos, **Fábio Castro Carvalho** e **Filipi Castro Carvalho**, companheiros na jornada musical “no meu pequenino Miraf”, que torceram por mim no mais íntimo de seus corações...

A minha avó, **Amélia de Freitas Castro**, “mulher de verdade”, que sempre me presenteou com sua simplicidade, seu carinho e seu sorriso...

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, por me indicar o caminho a seguir e me abençoar na concretização do sonho de realizar o Mestrado em Estudos Linguísticos na Universidade Federal do Espírito Santo.

A toda minha família, pelo incentivo e apoio incondicional. Vocês enchem minha vida de música!

À minha orientadora, Professora Doutora **Virginia Beatriz Baesse Abrahão**, por ser um presente de Deus na minha vida. Obrigada pelas orientações, pela amizade, pelos conselhos, pela confiança e pelo estímulo à minha vida acadêmica e profissional.

Aos professores e aos colegas do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Linguísticos da UFES, pela amizade e pela partilha dos conhecimentos.

À Professora Doutora **Hilda de Oliveira Olímpio** e ao Professor Doutor **Luciano Novaes Vidon** pela gentileza em participar da minha banca de qualificação e pelas preciosas considerações relacionadas a este estudo.

Aos amigos capixabas, **Alexsandro Aldo Ferreira** e **Arlene Batista da Silva Ferreira**, pela acolhida em Cariacica-ES. Obrigada pelas palavras de incentivo diante do meu cansaço provocado pelas viagens entre Minas Gerais e o Espírito Santo. Não tenho palavras para agradecer o carinho e a confiança que vocês me dedicam.

Às amigas **Simone Aparecida de Campos Portela Oliveira**, **Elisângela Helena de Souza** e **Tatiana Gomes dos Santos Peterle**, minhas colegas de profissão, pelo incentivo na realização da prova de seleção do mestrado.

Às professoras **Vanda de Melo Garcia Vargas** e **Ana Paula Rocha**, por me ensinarem a amar a Língua Portuguesa e a pesquisa linguística.

Aos meus alunos, motivo de minha alegria na sala de aula, e aos meus colegas da Escola Estadual Santo Antônio, de Mirai-MG, por acreditarem na minha competência como estudante e como professora.

Aos meus amigos, dádivas divinas na minha vida, pela vibração com meus desafios e vitórias e pela compreensão da minha ausência nos momentos de elaboração desta dissertação.

Aos amigos da família Rodrigues de Barros, por estarem sempre torcendo pelo meu sucesso e incentivando minha vida acadêmica, profissional e pessoal.

Ao meu namorado, **Tárick Rodrigues de Barros**, companheiro que me apoiou nos momentos de angústia, tensão, medo, mas também compartilhou comigo muitas alegrias e vitórias durante essa jornada. Sua presença ao meu lado contribuiu sobremaneira para a realização deste trabalho. Obrigada por estar aqui...

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, meus sinceros agradecimentos!

RESUMO

Esta dissertação trata da constituição do *ethos* discursivo, relacionado às cenas enunciativas e ao interdiscurso, em quatro canções de Ataulfo Alves que apresentam em comum o tema da infância e a saudade da cidade natal. Tomamos a Análise do Discurso de linha francesa em suas novas tendências, a partir da abordagem de Maingueneau (1989, 1996, 2008), como suporte teórico-metodológico, visto que, conforme esse autor, essa metodologia se propõe a estudar a linguagem levando em conta sua exterioridade. Nossos objetivos foram: examinar o modo de constituição do *ethos* discursivo; aprofundar-nos nos estudos em AD; pesquisar o papel do samba no Brasil; conhecer a vida e a obra de Ataulfo Alves levando em conta sua importância na MPB; analisar quatro de suas canções tendo por base três noções: interdiscurso, cenas enunciativas e *ethos* discursivo, nas perspectivas apontadas por Maingueneau para a AD. As análises privilegiaram a letra da música como objeto de estudo, mas foram considerados aspectos musicais, quando eles se mostraram relevantes à constituição do *ethos*. O que se pretendeu mostrar é que o sujeito enunciador fala a partir do lugar que ocupa na relação de forças que constitui a sociedade. Após a análise de cada canção, efetivada a partir dos temas “infância” e “terra natal”, os resultados apontaram para a construção de uma imagem de si projetada no discurso nos moldes do discurso dominante, visto que o sujeito enunciador não questiona os Aparelhos Ideológicos do Estado, mas adequa seu discurso a eles. Através dos rastros interdiscursivos pudemos notar que as canções foram tecidas a partir do reconhecimento do Outro, inclusive de sua anexação. Além disso, a construção da cenografia como um espaço do desejo e do passado conferiu ao discurso um tom de sofrimento que colaborou para a construção de um enunciador melancólico, resignado com o presente e saudosista.

Palavras-chave:

Análise do Discurso. Gênero canção. Interdiscurso. Cenas enunciativas. *Ethos* discursivo. Ataulfo Alves.

ABSTRACT

This dissertation deals with the constitution of the discursive ethos, related to enunciatory scenes and interdiscourse, which are studied in four Ataulfo Alves' songs that presented in common: The childhood's and The hometown's miss themes. We follow the French Discourse Analysis line in their new trends, from Maingueneau's approach (1989, 1996, 2008) as a theoretical and methodological support, since, as this author, this theory purpose is the language studying, taking into account its externality. Our objectives were: to examine how the discursive ethos is formed, to make a deeper study on AD, to search for the samba's role in Brazil, to know the life and the work of Ataulfo Alves taking into account its importance in MPB; to analyse four of his songs based on three notions: interdiscourse, enunciative scenes and discursive ethos, in the prospects outlined by Maingueneau for the AD. The analysis concentrated on the lyrics as an object of study, but the musical aspects were considered when they show themselves to be relevant to the ethos's constitution. It was intended to demonstrate is that the enunciating person speaks from its place where he occupies in relation to the power that constitutes the society. After the analysis of each song, realized from the childhood and hometown themes, the results pointed to the construction of an image of himself projected into the discourse along the lines of the dominant discourse, as the enunciating person does not question the state's ideological devices, but adjust his speech according to them. Through the interdiscursive traces we could realize that the songs were woven from the recognition of the Other, including its attachment. In addition, the construction of the scenography as a desire's and past's space gave to the discourse a tone of suffering that helped to build a melancholy and nostalgic ethos, resigned to the present and missing.

Keywords:

Discourse Analysis. Genre song. Interdiscourse. Scenes enunciation. Ethos discourse. Ataulfo Alves.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DO DISCURSO	16
1.1 Considerações iniciais	17
1.2 A Análise do Discurso de linha francesa.....	17
1.3 Maingueneau e a Análise do Discurso: dispositivos teórico-metodológicos	26
1.3.1 Texto, discurso e sentido	26
1.3.2 A heterogeneidade enunciativa: interdiscurso.....	30
1.3.3 A cena enunciativa	34
1.3.4 <i>Ethos</i> discursivo	36
1.4 Contribuições da noção de gênero discursivo no estudo do <i>ethos</i> em canções.....	43
1.4.1 O gênero canção.....	43
1.5 Implicações metodológicas.....	48
1.6 Considerações finais.....	51
CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DAS CANÇÕES SELECIONADAS PARA ANÁLISE.....	54
2.1 Considerações iniciais	55
2.2 A amostra e seu contexto: o papel do samba na MPB	55
2.2.1 Ataulfo Alves: vida e obra.....	58
2.3 Considerações finais.....	79
CAPÍTULO III – INTERDISCURSO, CENA ENUNCIATIVA E ETHOS DISCURSIVO EM CANÇÕES DE ATAULFO ALVES	81
3.1 Considerações iniciais	82
3.2 Análise da canção 1	83
3.3 Análise da canção 2	94
3.4 Análise da canção 3	102
3.5 Análise da canção 4	107
3.6 Considerações finais.....	112
À GUISA DE CONCLUSÃO	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
Anexo - Obra completa de Ataulfo Alves.....	121

INTRODUÇÃO

Ataulfo Alves¹, citado por Toledo (2008: 45), dizia que “A nossa música é uma das mais belas do mundo, uma maravilha de ritmo”. Sou da mesma opinião de Ataulfo, pois a música brasileira também me encantou e me acompanhou desde os “meus tempos de criança”. Com três anos, bem antes de aprender a ler e a escrever, eu já cantava acompanhada pelo som dos acordes do violão e do teclado do meu pai. Ela esteve comigo durante toda a minha vida, inclusive na escola. As inúmeras apresentações de trabalhos no ensino fundamental e médio – quando eu levava o violão ou o teclado para a sala de aula, a fim de cantar com meus colegas uma canção sobre o tema apresentado, normalmente nas aulas de Português e Literatura – exemplificam essa relação antiga com as notas musicais.

No entanto, ela não é apenas uma recordação da minha vida escolar durante minha infância e/ou adolescência. Pelo contrário, a música me acompanhou no curso de graduação em Letras, quando se transformou em objeto de estudo para algumas pesquisas e trabalhos, chegando a compor meu *corpus* na monografia de conclusão de curso, em que analisei a construção da identidade do “mito da Amélia”, sob a ótica da Análise Crítica do Discurso, a partir da canção *Ai, que saudades da Amélia*, de Ataulfo Alves e Mário Lago.

Quando fiz minha especialização em Ensino de Língua Portuguesa, a música também me acompanhou, pois foi a partir da canção *Inútil*, composta por Roger Moreira e interpretada pelo grupo Ultraje A Rigor, que vi despertar em mim o interesse por estudar a silepse em produções textuais de alunos do Ensino Médio.

Agora a música me acompanha também no mestrado, uma vez que integra esta dissertação, trabalho de pesquisa que pretendeu analisar algumas canções de Ataulfo Alves – desta vez considerando apenas canções que ele compôs sozinho, sem parceria – a partir dos conceitos interdiscurso, cena enunciativa e *ethos* discursivo, tendo como suporte teórico-metodológico a Análise do Discurso de linha francesa.

¹ Sabemos que seu nome de registro é Ataulpho Alves (cf. TOLEDO, 2008), no entanto optamos por utilizar Ataulfo Alves, por ser este o seu nome artístico.

A escolha do *corpus* deveu-se, principalmente a dois motivos: o primeiro é o fato de Ataulfo Alves ser nascido e criado em Mirai-MG, minha terra natal. Por sermos conterrâneos, ouvir, ler e cantar suas canções são hábitos cotidianos desde os meus primeiros anos. O segundo representa a consciência da importância da música popular brasileira (MPB) na construção da identidade nacional.

Além disso, vale salientar que 2009, ano de desenvolvimento da presente dissertação, foi também o ano de comemoração do centenário de nascimento do referido cantor e compositor. Tomar suas canções como amostra para nossa análise é, portanto, uma forma de homenagear este artista que se tornou um marco para a MPB ao criar obras que pertencem à antologia do samba urbano-carioca, mas que possuem melodia triste e ritmo lento, peculiaridades de sua mineiridade. Queremos, assim, resgatar a vida e a obra de Ataulfo, analisando as letras de canções que emergiram das gerais de Minas para o Brasil.

Ataulpho Alves de Souza nasceu em Mirai, em 1909. Cresceu na Fazenda Cachoeira, onde morava com a família, e desde novo era capaz de fazer versos, uma vez que ouvia sempre o som da viola, além dos versos improvisados, do gemido da sanfona e das toadas cantadas pelos viajantes que por lá passavam. Filho de Severino de Souza e Matilde de Jesus, Ataulfo assumiu a responsabilidade de ajudar no sustento da casa com apenas 11 anos, devido à morte de seu pai. Com menos de 20 anos, ele se mudou para o Rio de Janeiro, onde teve contato com as rodas de samba, fato que indubitavelmente colaborou para que sua vocação musical renascesse e ele começasse a compor, ofício que só foi interrompido em 1969, por ocasião de sua morte (cf. CABRAL, 2009).

A noção de *ethos*, conceito proposto para análise neste trabalho, vem da retórica como sendo uma *imagem de si* projetada pelo locutor através de seu discurso. Optamos por analisar tal categoria nas canções de Ataulfo Alves porque acreditamos que tal noção se liga à questão da construção da identidade, uma vez que implica em considerar as representações que locutor e alocutário fazem um do outro e as estratégias que orientam o discurso do locutor a fim de sugerir certa identidade. O enunciador, responsável pelo que é dito no discurso, fala de um lugar

social e se relaciona com os estereótipos dos sujeitos do grupo social no qual o discurso é produzido.

Devido ao fato de o discurso construir uma representação de sua enunciação, optamos por analisar o *ethos* discursivo relacionando-o aos conceitos de cena enunciativa e interdiscurso, pois acreditamos que são elementos indissociáveis que constroem e legitimam o discurso. As cenas de enunciação são tripartidas em cena englobante, cena genérica e cenografia. Esta última, que confere credibilidade à enunciação, possibilitou o reconhecimento do enunciador. O interdiscurso, conjunto de discursos que mantém uma relação discursiva entre si, tripartido em universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo, possibilitou relacionar a memória coletiva à análise das canções.

Através da presente dissertação, analisamos as canções de Ataulfo Alves pelo viés da Análise do Discurso (doravante AD) por considerar que tal proposta resgata a importância desse cantor e compositor, além de levar a uma reflexão sobre o momento histórico em que ele viveu para que seja feita uma leitura sobre as condições de produção do discurso cantado em seus sambas, que tinham como principal rede de distribuição musical o rádio – meio de comunicação que atingia os vários segmentos sociais daquele tempo.

A AD é uma disciplina que estuda a relação entre linguagem, sentido e ideologia. Vale ressaltar que todo discurso está situado historicamente e esta teoria nos possibilita a recorrência à História para que sejam verificadas as condições de produção das canções selecionadas a fim de que produzam sentido. Nesse contexto, a AD, nas perspectivas apontadas por Maingueneau (1989, 1996, 2008), aparece como o referencial teórico que melhor contribui para a análise aqui proposta, uma vez que, por meio dela, são abarcados outros conceitos que estão relacionados ao *ethos* discursivo, tais como: sujeito, interdiscursividade, cenas de enunciação, condições de produção, memória discursiva, dentre outros.

Nessa teoria, o discurso é uma organização situada para além da frase; é orientado no sentido do ponto de vista do locutor e da linearidade temporal (possui um propósito e um lugar de circulação social); é interativo e não existe fora de um

contexto. A AD toma o discurso como produto de um contexto social, permeado pela ideologia, e alia o linguístico ao extralinguístico, pois não há neutralidade nem mesmo no uso mais cotidiano dos signos. Aliás, a palavra é o lugar privilegiado para a manifestação da ideologia.

A AD funciona, portanto, de maneira eficaz como instrumental teórico para essa pesquisa, visto que se propõe a estudar a linguagem relacionada à sua exterioridade, isto é, leva em conta o homem na sua história, os processos e as condições de produção da linguagem por meio da análise da relação da língua com os sujeitos que a falam e, para tal, considera o papel crucial das condições de produção.

Como foi dito acima, o objetivo geral deste trabalho foi analisar canções de Ataulfo Alves tendo por base os conceitos de interdiscurso e cena enunciativa a fim de apreender como se constitui o *ethos* discursivo. Os objetivos específicos foram aprofundar os estudos em Análise do Discurso, principalmente no que tange ao conceito de *ethos* discursivo; pesquisar o papel do samba de 1930 a 1970, no Brasil; conhecer um pouco mais sobre a vida e a obra do cantor e compositor Ataulfo Alves; e analisar quatro de suas canções que fazem referência à infância na cidade de Mirai: *Meus tempos de criança*, *Minha infância*, *Mirai* (Cidade Miraiense...) e *Mirai* (Meu Mirai que eu não me esqueço...) tendo por base os conceitos de interdiscursivo, cena enunciativa e *ethos* discursivo.

É importante destacar, desde o início, que privilegiamos a letra da canção e o discurso como objeto de estudo, apesar de reconhecermos a interdependência existente entre a linguagem verbal (letra) e a linguagem musical (melodia e ritmo) no gênero canção. Desse modo, o foco desta pesquisa será a linguagem verbal, embora alguns aspectos da linguagem musical sejam citados, mas não aprofundados.

O problema que motivou a realização desta pesquisa foi observar como se revela o *ethos* no discurso das letras das canções selecionadas, como ele se constitui na cena enunciativa e qual a sua relação com o interdiscurso. Esta é uma pesquisa relevante porque, ao atribuir um valor científico às letras de canções de Ataulfo

Alves aqui selecionadas, pretendemos valorizá-las e mostrar que também nelas o sujeito fala a partir do lugar que ocupa na relação de forças da qual a sociedade é constituída. Não se trata do sujeito físico, mas da projeção de sua imagem no discurso que, muitas vezes, concretiza-se em estereótipos.

Nessa introdução, foram apresentados os principais pontos deste trabalho: foram estabelecidas motivações e justificativas para o desenvolvimento da pesquisa e do *corpus* escolhido, além da identificação do tema, a definição dos objetivos e a especificidade dos suportes teóricos e metodológicos para a efetivação das análises.

Nos capítulos que seguem, são desenvolvidos os pontos citados:

- Capítulo I – *Considerações sobre a Análise do Discurso* – este capítulo trata do arcabouço teórico adotado na pesquisa. Falamos sobre o itinerário da Análise do Discurso, a inserção de Dominique Maingueneau nessa teoria, a abordagem de *ethos* discursivo por ele proposta. Este capítulo versa ainda sobre o gênero canção, concebido como um gênero de caráter intersemiótico que une a linguagem verbal e a não-verbal. Além disso, é apresentada a metodologia seguida no trabalho.
- Capítulo II – *Contextualização histórica das canções selecionadas para análise* – neste capítulo apresentamos a amostra escolhida e falamos sobre o papel do samba na MPB; além disso fazemos um inventário sobre aspectos da vida e da obra do cantor e compositor Ataulfo Alves, bem como uma contextualização histórica de sua produção discursiva.
- Capítulo III – *Interdiscurso, cena enunciativa e ethos discursivo em canções de Ataulfo Alves* – versa sobre nossas análises, que apontaram para a construção de uma imagem nostálgica e saudosista do sujeito enunciador, um *ethos* projetado no discurso nos moldes do discurso dominante, pois o enunciador adéqua seu discurso aos Aparelhos Ideológicos do Estado.
- *A guisa de conclusão* é a parte que sintetiza os resultados das análises da amostra. Aproveitamos para tecer considerações sobre o percurso desenvolvido nessa pesquisa, suas dificuldades e suas contribuições em relação a outras pesquisas desenvolvidas nessa área.

**CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DO
DISCURSO**

1.1 Considerações iniciais

Neste capítulo pretendemos construir o ponto de vista teórico-metodológico de nossa pesquisa. Como nosso foco é a tríade de conceitos interdiscurso, cenas enunciativas e *ethos* discursivo inicialmente apresentamos um breve histórico da Análise do Discurso e suas transformações, no decorrer do tempo; em seguida elaboramos uma apresentação da produção bibliográfica de Maingueneau; posteriormente discutimos os conceitos que serão utilizados no capítulo referente à análise e, por fim, investigamos a contribuição dos estudos sobre gênero discursivo para a constituição do *ethos* em canções.

1.2 A Análise do Discurso de linha francesa

É sabido que, na primeira metade do século XX, a Linguística viveu um período de exaltação exercendo o papel de ciência piloto das ciências humanas. Indubitavelmente, Ferdinand de Saussure tem um papel muito importante na história dos estudos linguísticos, pois ele é o fundador da Linguística Moderna através da obra *Curso de Linguística Geral*. Sua conceituação de que a língua é um todo em si mesmo e um princípio de classificação representa, portanto, um salto epistemológico, pois o que havia antes dele não era Linguística, mas estudos filológicos comparativistas, estudos literários e estudos gramaticais. É certo que existiam estudos que abarcavam a linguagem, mas, segundo Saussure, eles a tomavam como objeto heteróclito, enquanto que, para a Linguística, interessava um objeto homogêneo.

Saussure² estava interessado, portanto, em definir a língua como objeto integral e concreto da Linguística. Para isso, ele defende que a língua não se confunde com a linguagem, mas é somente uma parte dela. Além disso, a língua é “um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias” (SAUSSURE, 1971: 15 e 17) que são tomadas pela sociedade para permitir o exercício

² As considerações que se seguem sobre Saussure se referem ao *Curso de Linguística Geral*. Não se trata da perspectiva adotada nos *Escritos de Saussure*, recentemente descobertos, sobre os quais estão sendo feitos vários estudos que apontam, inclusive, para a negação da língua como objeto em si e por si.

dessa faculdade nos indivíduos. Saussure estabelece, então, a diferença entre a língua e a linguagem: a linguagem, tomada em seu todo, é “multiforme e heteróclita”; por outro lado, a língua “é um todo por si e um princípio de classificação”.

Ao dizer que a língua é um todo por si, Saussure estava enunciando que o objeto da Linguística era intrinsecamente consistente e coerente. Afinal, como se percebe no *Curso de Linguística Geral*, a língua é um objeto bem definido no conjunto heteróclito dos fatos da linguagem; ela é um objeto que se pode estudar separadamente; é delimitada e de natureza homogênea; é de natureza concreta, o que oferece vantagem para seu estudo.

Além disso, ao dizer que a língua é um princípio de classificação, ele propunha que ela é o objeto adequado para o estudo dos fenômenos linguísticos (não de uma língua específica, mas de todas as línguas do mundo, uma vez que ele considerava a possibilidade de descrever e classificar o funcionamento e a estrutura desse objeto).

Entendemos então que o “pai da linguística” tinha a intenção de definir a língua como objeto da nova ciência. As noções de fala e diacronia foram postas de lado, pois pertenceriam a outro campo científico (a linguística da fala, situada no nível da concretude), e as noções de língua e sincronia foram eleitas para sua reflexão, já que pertenciam à linguística da língua, objeto categorizável, sistematizável. No entanto, as dicotomias por ele estabelecidas foram questionadas, pois estavam fechadas no cânone estruturalista e nos padrões cartesianos, o que revela uma visão organicista da língua, própria à raiz ideológica vigente. Faltava considerar a questão do histórico e do ideológico.

Com o passar do tempo, reconheceu-se a dualidade constitutiva da linguagem: ao mesmo tempo formal e atravessada pelo subjetivo, social e histórico. Tal reconhecimento provocou um deslocamento para o extralinguístico, ou seja, uma busca pela compreensão da linguagem não mais centrada na língua. Várias tentativas de teorias sobre o discurso foram elaboradas, mas careciam da definição do objeto.

Nesse sentido, ressaltamos os estudos de Harris que, em 1952, publicou a obra *Análise do Discurso*. Embora ainda não houvesse preocupação com o sentido e a história, essa obra é exemplo de uma tentativa de análise de seguimentos superiores à frase: os textos. Outro modelo importante para a constituição da AD, conforme BRANDÃO, 2003, é a teoria da enunciação, que traz para a reflexão o domínio dos dêiticos (classe de unidades da língua que remetem para a instância do discurso em que são produzidos). A primeira formulação do problema foi feita por Bally, mas o aprofundamento nas pesquisas foi feito por Jakobson e Benveniste.

O entendimento do conceito de língua de Benveniste diferenciava-se do de Saussure, porque esse teórico da enunciação a vê como essencialmente social, constituída no consenso coletivo. Segundo Benveniste (1989: 63), “a língua constitui o que mantém juntos os homens, o fundamento de todas as relações que por seu turno fundamentam a sociedade”. Por outro lado, Saussure pensava a língua como um código fechado em si mesmo.

Considerando a forma de significação da língua, Benveniste propõe dois planos de sentido: o semiótico e o semântico. No primeiro, em conformidade com Saussure, o signo significa no sistema; já no segundo, há a expressão do sentido como resultado da relação entre signo e contexto, isto é, o modo de significar do discurso. Em outras palavras, Benveniste vê a língua no seio da sociedade e da cultura, uma vez que, em sua ótica, o social é da natureza do homem e da língua.

A concepção de linguagem defendida pelo autor difere daquela que a entende como instrumento de comunicação do homem. Em *Da subjetividade na linguagem*, Benveniste questiona e critica essa noção de linguagem. Para ele, “Falar de instrumento, é pôr em oposição o homem e a natureza”, já que “não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a” (BENVENISTE, 1995: 285). Desse modo, o que ele propõe é uma ideia de linguagem que dê ao indivíduo o *status* de sujeito. A linguagem é, portanto, o lugar onde o indivíduo se constitui como falante e sujeito.

Ao propor que discurso é a “linguagem posta em ação – e necessariamente entre parceiros” (BENVENISTE, 1995: 284), podemos entender que, para Benveniste, o

discurso pressupõe a interação, o tempo, o espaço, o tema, a enunciação. Se é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, pode-se concluir que a subjetividade de que fala Benveniste é a capacidade do locutor para se propor como sujeito. Essa subjetividade é a manifestação no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. Nas palavras do autor, “é ‘ego’ que diz ego. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’, que se determina pelo *status* lingüístico da ‘pessoa” (BENVENISTE, 1995: 286).³

O fundamento lingüístico da subjetividade se descobre numa realidade dialética que engloba os termos *eu* e *tu* (eu e o outro) e os define pela relação mútua entre eles. Em outras palavras, a linguagem só é possível porque o locutor se apresenta como sujeito, como *eu* no seu discurso e propõe outra pessoa, seu eco, o *tu*. O fundamento da subjetividade está, portanto, no exercício da língua.

Ao se apropriar da língua, designando-se como *eu*, o locutor se enuncia como sujeito. O *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, por isso não pode ser identificado fora de uma instância de discurso, pois tem referência atual. O *eu* remete à realidade do discurso, por isso podemos concluir com o autor que “os pronomes são o primeiro ponto de apoio para essa revelação da subjetividade na linguagem” (BENVENISTE, 1995: 288), já que se definem exclusivamente com relação à instância de discurso em que são produzidos.

Por conter sempre as formas lingüísticas apropriadas à sua expressão (como os pronomes, por exemplo), a linguagem possibilita a subjetividade. Já o discurso, por consistir de instâncias discretas, provoca a manifestação da subjetividade. Dito de outro modo, a linguagem propõe formas vazias. O locutor (em exercício de discurso) se apropria delas e refere à sua pessoa, definindo-se como *eu* e definindo um parceiro como *tu*, por isso a instância de discurso é constitutiva de todas as coordenadas que determinam o sujeito.

Tendo em vista as noções acima apresentadas, pode-se depreender que, assumida pelo homem que fala e sob a condição de *intersubjetividade*, é a linguagem (a língua

³ Nas citações, optamos por preservar a ortografia presente na obra.

em discurso) que torna possível a comunicação linguística. A subjetividade depende da inversibilidade do par *eu-tu*, que assegura a intersubjetividade como um fator fundamental na atribuição de sentido à categoria de pessoa. Os dois participantes alternam as funções, caracterizando-se como parceiros e protagonistas na situação de enunciação, o que cria uma relação intersubjetiva entre as pessoas do enunciado. Em resumo, para Benveniste, a noção de discurso está próxima da noção de enunciação.

Após retomar a postura teórica de Benveniste, passamos agora a uma reflexão sobre a fundação propriamente dita da AD. Alguns teóricos, como Malidier, consideram que a AD tem dupla paternidade, centrada na atuação de Jean Dubois e Michel Pêcheux.

Segundo Brandão (2003), a AD nasceu num momento de relativo esgotamento do estruturalismo. Presidida pela linguística e pelo marxismo, seu objetivo era abordar a política, o que pode ser explicado pelos acontecimentos de maio de 1968, quando ocorreu uma greve geral na França cujo ideal era sacudir os valores da “velha sociedade” quanto à educação, sexualidade e prazer.

Dubois era linguista e lexicógrafo. Para ele os estudos discursivos (ainda não se tratava de AD) eram pensados ainda com uma base estritamente linguística, ou seja, a passagem da lexicologia (estudo das palavras) ao estudo do enunciado seria natural. Já o filósofo Pêcheux pensava a AD como uma ruptura epistemológica em relação aos estudos das ciências humanas de então.

Apesar da formação diferente, ambos atuaram num espaço comum, quais sejam o marxismo e a política. Além disso, os dois autores se preocuparam em pensar o objeto do discurso e os instrumentos para sua análise. Enquanto Dubois trabalhou questões mais enunciativas em seus estudos, Pêcheux teorizou o novo objeto, relacionando-o às condições e aos processos de produção do discurso.

Em *Michel Pêcheux: três figuras*, Maingueneau (2008g) ⁴ afirma que Pêcheux ocupa um lugar singular na AD, por ser reconhecido como um de seus fundadores nos anos 1960. É um autor marcado no domínio da escola francesa de AD, que foi erigida sob o signo da articulação da tríade linguística (Saussure), materialismo histórico (Althusser) e psicanálise (Lacan).

Para construir a noção de discurso, Pêcheux se apoia em Saussure por reconhecer nele o ponto de origem da ciência linguística, que concebe a língua como sistema e atribui a ela o estatuto de objeto dessa ciência. Pêcheux constata que a oposição língua/fala não poderia dar conta da problemática do discurso, por isso ele procura refletir sobre a fala, já que esse pólo não foi desenvolvido por Saussure e seus seguidores.

Pêcheux coloca o discurso entre a linguagem e a ideologia e o institui como objeto de estudo da AD. Nessa perspectiva, o autor busca compreender o processo discursivo a partir de suas condições de produção, inscritas em uma materialidade linguística, a qual revela o “assujeitamento”, a “interpelação” do sujeito como sujeito ideológico. Pêcheux não concebe nem o sujeito nem os sentidos como individuais, mas históricos e ideológicos.

Como sua obra se inscreve num projeto de orientação althusseriana, para ele os discursos são produto de um trabalho ideológico. Suas referências aos clássicos do marxismo e às formações ideológicas permitem que ele defina formação discursiva (doravante FD) como *aquilo que determina o que pode e o que deve ser dito*.

Pêcheux contribui sobremaneira com os estudos linguísticos ao desenvolver a idéia de que a linguagem é uma importante forma material da ideologia, por isso a vertente da AD por ele construída procura demonstrar o papel da ideologia na materialidade discursiva, no tecer do discurso.

⁴ Como utilizamos diversos textos de Maingueneau nas edições de 2008, fizemos a distinção dos mesmos através das letras do alfabeto, para isso obedecemos a ordem das obras na referência bibliográfica.

Relacionando os teóricos acima mencionados, entendemos o legado de cada um para a constituição da AD. Como vimos, segundo Benveniste, a língua é uma possibilidade que se concretiza no ato de enunciação. Ele coloca a questão da significação na instância discursiva e faz a noção de sentido passar pela de sujeito. A AD critica Benveniste defendendo que “a subjetividade é inerente a toda linguagem e sua constituição se dá mesmo quando não se enuncia o eu” (BRANDÃO, 1991: 48). A teoria benvenistiana sobre o sujeito no discurso é considerada restrita diante das complexidades advindas do discurso, além de cair em contradição quando propõe a distinção entre enunciação discursiva e histórica.

Para Brandão (1991), a concepção de sujeito em Benveniste é contestada pela AD ao postulá-lo como ser único, central, origem e fonte do sentido, já que na AD a linguagem não é evidência ou transparência de sentido produzida por um sujeito uno, homogêneo, todo-poderoso. Ao contrário, o sujeito é essencialmente histórico-ideológico e sua fala é um recorte das representações de um tempo histórico-social.

Na gênese da AD encontra-se Pêcheux, um dos fundadores da escola francesa que caracteriza sua abordagem pela exploração da noção de maquinaria discursiva estrutural que concebe o processo de produção discursiva como uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma. Nessa fase da AD, o sujeito acredita que é produtor do discurso, mas é assujeitado, apenas suporte para sua produção, a qual é determinada sócio-historicamente; questiona-se, assim, uma concepção idealista do sujeito, pois o discurso é visto como uma máquina e o sujeito como seu servo assujeitado.

A AD de Pêcheux visa compreender o processo discursivo considerando que as condições de produção de um discurso estão inscritas em sua materialidade linguística e que os sujeitos são assujeitados, uma vez que assumem lugares preestabelecidos e obedecem a regras que o obrigam a falar conforme o lugar assumido por eles, dentro dos discursos.

Quanto à metodologia, o objetivo é reduzir o *corpus* (arquivo) a frases de base de um conjunto de textos. Como as propostas iniciais estão preocupadas com os condicionamentos da produção discursiva, excluem-se de seu campo de estudo as

produções espontâneas ou predispostas à transgressão dos limites impostos pela língua ao passo que há preferência pelo discurso político de manifestos ou regimentos de partidos como o objeto de análise.

Num segundo momento da AD, há um deslocamento teórico ao incorporar o conceito de formação discursiva. As relações entre as maquinarias discursivas estruturais passam a ser o foco de estudo e as FDs, posicionadas em complexos de FDs relacionadas, são referidas como interdiscurso. Desse modo, passa-se a entender os significados de uma FD em sua relação com a exterioridade.

Importa salientar aqui o papel de Foucault, filósofo da linguagem, e suas ideias sobre a noção de máquina discursiva, uma vez que, para ele, o discurso não é uma estrutura pronta, mas em constante construção. Além disso, os trabalhos desse autor reforçam a abordagem histórica do discurso, que influencia método, *corpora* e abordagens da AD.

Para Foucault, “a língua é um sistema de construção para enunciados possíveis” (GREGOLIN, 2004: 25-26). Embora situe a língua, Foucault não se prende às virtualidades das formas linguísticas, visto que o que interessa para sua análise arqueológica é a função enunciativa que transforma a frase em um ato de linguagem, produzido por um sujeito, numa instituição, determinado por regras que definem o que pode ser enunciado.

Segundo o filósofo, o sujeito do enunciado não pode ser reduzido aos elementos gramaticais. Além disso, o sujeito não é o mesmo de um enunciado a outro. Para defender essas proposições Foucault assegura, em *A arqueologia do saber*, que é necessário haver um autor ou uma instância produtora para que um enunciado exista, mas estabelece diferenças entre autoria e subjetividade, pois um único indivíduo pode ocupar posições diversas e papéis de diferentes sujeitos em uma série de enunciados. Conforme Baronas (2004), sobre a noção de discurso, Foucault procura compreender seu funcionamento como um conjunto de práticas discursivas. Para ele, essas práticas instauram objetos sobre os quais enunciam, além de legitimar os sujeitos enunciadores.

Outra noção proposta pelo autor é a de jogo enunciativo, segundo a qual o enunciado sempre apresenta relações possíveis com um passado e um futuro eventual. Na sociedade não existem enunciados neutros e independentes, mas um conjunto de enunciados que se apoiam e se distinguem. Entendemos desse modo que, se existe uma cadeia de enunciados que dialogam entre si, pode-se relacionar o jogo enunciativo à interdiscursividade que tomamos aqui como diálogo/relação entre um discurso e outro(s).

Em *A ordem do discurso*, o discurso é abordado não somente como aquilo que traduz lutas ou sistemas de dominação e não simplesmente como aquilo que manifesta ou oculta o desejo, mas é visto como “aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. O discurso é “o objeto do desejo” (FOUCAULT, 2008: 10). Quanto à noção de sujeito nessa mesma obra, Foucault (2008: 7) afirma que ele não é aquele de quem parte o discurso, mas o ponto de seu desaparecimento possível. Além disso, postula que o discurso está na ordem das leis; que a instituição é que possibilita ao sujeito o lugar que o honra, mas também o desarma; que quando o sujeito tem algum poder, este vem da instituição.

Ressaltamos aqui a importância da noção de FD trabalhada por Foucault como um sistema relativamente autônomo que define as regularidades que dão validade aos enunciados. Ou seja, os enunciados se relacionam com enunciados do mesmo ou de outros tipos e são condicionados por um conjunto de regras internas, regularidades que constituem o sistema que é a formação discursiva.

Num terceiro momento, há o rompimento efetivo com a noção de máquina discursiva: os discursos se formam de modo regulado no interior de um interdiscurso. Além das reformulações de Pêcheux, outros teóricos figuram na disciplina e são trabalhadas questões relacionadas à heterogeneidade do discurso. Essa fase é conhecida por instaurar o primado do interdiscurso – o primado do outro. Além disso, nessa fase são feitas várias críticas tanto à teoria quanto à prática das ADs anteriores.

Quanto à metodologia, há alternância de momentos de análise linguística e momentos de análise discursiva. A AD assume agora que sua análise é uma leitura

marcada pela subjetividade e recolhe, portanto, *corpora* coerentes com os objetivos do analista. Nesse momento da AD, pode-se falar em duas diferentes perspectivas da presença constitutiva da alteridade no mesmo: por um lado, Jacqueline Authier-Revuz centra sua abordagem nos mecanismos sintáticos que sinalizam a presença do outro e nas implicações para a subjetividade ancorada no dialogismo do Círculo de Bakhtin e na teoria do inconsciente apoiada na leitura de Saussure e de Freud; por outro lado, Dominique Maingueneau focaliza, em sua abordagem, mecanismos semânticos, marcando a constituição interdiscursiva de uma formação discursiva.

1.3 Maingueneau e a Análise do Discurso: dispositivos teórico-metodológicos

Tendo percorrido o itinerário da Análise do Discurso, revisitando Saussure, Harris, Benveniste, Foucault, Dubois e Pêcheux, relacionando-os à evolução da AD, passamos agora à inserção de Maingueneau nessa metodologia, considerando este autor como suporte teórico-metodológico de base para nossa pesquisa. Sabemos que a AD passou por fases com diferentes métodos e diferentes concepções, conforme anteriormente demonstrado. Para compreender em que momento da obra desse autor nos situamos, entendemos que são necessárias uma revisão e uma reflexão desse arcabouço teórico-metodológico a partir da leitura de algumas obras de Maingueneau por nós selecionadas – *Novas tendências em Análise do Discurso* (1989), *Análise de textos de comunicação* (2008a), *Cenas da enunciação* (2008c) e *Gênese dos Discursos* (2008f) – a fim de observar os conceitos propostos para a análise, que serão utilizados mais adiante.

1.3.1 Texto, discurso e sentido

Em *Novas tendências da Análise do Discurso*, Maingueneau (1989) afirma que o sucesso da AD se deve ao encontro de uma conjuntura intelectual – que nos anos 60 refletia sobre a escritura, a linguística, o marxismo e a psicanálise, a partir do estruturalismo – e de uma prática escolar na França – que associava a reflexão sobre os textos e a história. A AD tem o desafio de construir interpretações sem

neutralizá-las, não pretende se instituir como especialista da interpretação, mas construir procedimentos que levem o leitor a níveis opacos à ação do sujeito. Afinal,

“O texto não é um estoque inerte que basta segmentar para dele extrair uma interpretação, mas inscreve-se em uma cena enunciativa cujos lugares de produção e de interpretação estão atravessados por antecipações, reconstruções de suas respectivas imagens, imagens estas impostas pelos limites da formação discursiva” (MAINGUENEAU, 1989: 91).

O *texto* é, desse modo, um objeto discursivo; é uma unidade em que se materializa o discurso. Nele pode ser encontrada uma diversidade de vozes, o que configura uma forma de heterogeneidade. Ele é a materialização do discurso, pois se manifesta como unidades verbais que integram um discurso. Por esse motivo, a AD se interessa pelo modo como a discursividade se constitui e como se dão as relações interdiscursivas, ou seja, a globalidade textual.

A AD instaura metodologias que permitem ao analista a utilização de outras áreas do conhecimento, de acordo com seus interesses frente ao *corpus*. Na AD não é feita uma análise linguística e superficial, mas são consideradas também outras dimensões, quais sejam: o quadro de instituições que restringem a enunciação, os conflitos histórico-sociais cristalizados no discurso, o espaço próprio que cada discurso configura para si.

Apesar de operar com conceitos da Linguística, a AD não se limita a um estudo linguístico, pois a linguagem só faz sentido para sujeitos inscritos em estratégias de interlocução, em um lugar social e na história. Existe, desse modo, uma dualidade constitutiva da linguagem: ela é integralmente formal e atravessada por embates subjetivos e sociais. Assim, a AD contribui de maneira significativa com o estudo dos enunciados, pois não os separa de sua materialidade linguística e de suas condições de produção.

Desde seu surgimento, a AD vem passando por transformações epistemológicas. Inicialmente a AD se relacionava com textos produzidos em instituições que restringiam a enunciação nos quais eram cristalizados conflitos históricos e sociais, que delimitassem um espaço específico no exterior de um interdiscurso limitado. No *corpus* não se analisava o sujeito, mas a sua enunciação relacionada à posição

sócio-histórica ocupada pelos enunciadores. Em suas novas tendências, a AD visa ao discurso e ao sujeito inserido em seu contexto sócio-histórico-cultural.

Há que se considerar, ainda, que existe uma multiplicidade de “Análises do Discurso”. Podemos citar, por exemplo, a AD francesa, que privilegia a história, os arquivos, as instituições restritivas; a AD anglo-saxã, que privilegia a sociologia, as pesquisas de campo e os enunciados que possuem estruturas reguladas com flexibilidade por fatores heterogêneos, entre outras.

Se comparados à infinidade de possíveis objetos de análise, pode-se pensar que inicialmente a AD francesa construía objetos limitados devido ao fato de que para a AD não há como apreender diretamente o discurso. Por esse motivo ela se relacionava a um entrelaçamento de textos em que somente as hipóteses e os pressupostos permitiam que fossem recortadas unidades consistentes.

Apesar de no início a AD ter preferido textos políticos e religiosos ela passou, com o passar do tempo, a contemplar os mais variados textos. Desse modo, o gênero canção também se constitui como objeto de análise da AD, pois se trata de práticas discursivas que apresentam regularidades de construção, nas quais percebemos a manifestação de um sujeito em movimento na sociedade e a construção de seu discurso considerando seu outro.

Importa salientar a concepção de linguagem adotada, que “permite construir e modificar as relações entre os interlocutores, seus enunciados e seus referentes” (MAINGUENEAU, 1989: 20). Em outras palavras, a linguagem é concebida como *interação social* na qual o outro desempenha fundamental papel na constituição do significado. Tal concepção advém da teoria da enunciação e da pragmática, que exercem influência sobre a AD.

O *discurso*, objeto de estudo da AD, é o elemento que faz a amarração entre o linguístico e o extralinguístico. É ele que nos possibilita entender a relação entre sujeito, sociedade e ideologia. O discurso é “uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008f: 15). Esse conceito de discurso visa a delimitar o que

possibilita que o falante seja constituído em sujeito dentro do discurso, o qual, por outro lado, acaba por assujeitá-lo.

Para complementar essa noção, Maingueneau (2008a: 52-56) expõe algumas características essenciais ao discurso, quais sejam: i) o discurso é uma organização situada para além da frase; ii) o discurso é orientado; iii) o discurso é uma forma de ação; iv) o discurso é interativo; v) o discurso é contextualizado; vi) o discurso é assumido por um sujeito; vii) o discurso é regido por normas; viii) o discurso é considerado no bojo de um interdiscurso.

Para falar de *prática discursiva*, Maingueneau (1989) propõe a articulação entre o discurso e as condições de produção. Normalmente estas são tomadas como o contexto social que envolve um *corpus*, no entanto a questão é mais complexa. A oposição entre o interior do texto e o exterior das condições de produção é insuficiente, por isso o autor aponta para as comunidades que a enunciação de uma formação discursiva pressupõe.

A AD geralmente ignora a dimensão das comunidades, mas ela é importante para entender que a instituição discursiva possui duas faces: uma diz respeito ao social e a outra diz respeito à linguagem. As comunidades representam uma condição essencial de constituição e funcionamento do discurso. Como sistema que regula os lugares, a prática discursiva é um processo de organização que integra tanto a formação discursiva quanto a *comunidade discursiva*. Esta última é definida como “o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva” (MAINGUENEAU, 1989: 56), ela remete a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modos de vida.

Além disso, importa considerar que a comunidade discursiva e a formação discursiva conduzem uma à outra de modo indefinido. O texto é uma das modalidades do funcionamento da comunidade discursiva e também o que a torna possível, e a comunidade é estruturada pelo mesmo movimento que motiva os enunciados. Estes podem tematizar as instituições a eles relacionadas e a própria relação entre ambos.

O sentido materializa-se na enunciação por meio dos sujeitos, ou seja, a enunciação é um dispositivo que constitui a construção do sentido e dos sujeitos que nela se reconhecem. O sentido não é dado a *priori*, mas é construído pelo analista na materialidade linguística e histórica do *corpus*. É ela que direciona o analista (coenunciador também afetado pela ideologia) a reconstruir com o autor o sentido do texto. Entendemos, portanto, que o analista não é neutro, pois diante da escolha da amostra, ele já está se posicionando ao refletir sobre as questões que sustentarão sua análise.

Para Maingueneau (2008f), é a significância discursiva que deve ser visada, por isso a proposta de uma semântica global, que integra todos os planos do discurso na ordem do enunciado e na ordem da enunciação. Aliás, esse ponto de vista já havia se configurado anteriormente, quando Maingueneau (1989: 120) afirma que “o sentido é um mal-entendido sistemático e constitutivo do espaço discursivo”. O sentido, portanto, não é estável, mas construído no intervalo de posições enunciativas.

1.3.2 A heterogeneidade enunciativa: interdiscurso

Na AD, os falantes se inscrevem em lugares sociais e neles alcançam suas identidades, por isso não é possível definir exterioridade entre os sujeitos e seus discursos. Suas palavras testemunham sua realidade e suas FDs, domínio aberto e instável, em que coexistem diferentes FDs, surgindo o *interdiscurso*. Relacionado à memória, o interdiscurso permite que os dizeres que já foram ditos tenham sentido em nossas palavras, pois o sujeito nunca é a origem de seu dizer. Além disso, o discurso ganha sentido quando se relaciona com outros discursos numa relação de confronto.

Maingueneau associa a interdiscursividade à gênese do discurso, pois existe sempre um já dito que se constitui no outro do discurso. Toda produção discursiva faz circular, portanto, formulações já enunciadas. A hipótese do primado do interdiscurso pressupõe a presença do Outro, que se dá por meio da heterogeneidade enunciativa.

Segundo Authier-Revuz há dois tipos de heterogeneidade: a *heterogeneidade mostrada no discurso* (explícita) e a *heterogeneidade constitutiva do discurso* (implícita). A primeira, acessível aos aparelhos linguísticos, diz respeito às marcas na superfície linguística recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes enunciativas. Para Authier-Revuz (2004:12), “no fio do discurso que, real e materialmente, um locutor *único* produz, um certo número de formas, linguisticamente detectáveis no nível da frase ou do discurso, inscrevem, em sua linearidade, o *outro*”.

Já a heterogeneidade constitutiva⁵ refere-se à heterogeneidade que não é marcada visivelmente na superfície, mas que pode ser definida por hipóteses, uma vez que os textos estão intimamente atrelados, enlaçando o Mesmo e o Outro do discurso.

“Todo discurso se mostra constitutivamente atravessado pelos ‘outros discursos’ e pelo ‘discurso do Outro’. O *outro* não é um *objeto* (exterior, *do qual* se fala), mas uma *condição* (constitutiva, *para* que se fale) do discurso de um sujeito falante que não é fonte-primeira desse discurso” (AUTHIER-REVUZ, 2004: 69, grifos da autora).

Assim, a heterogeneidade constitutiva não deixa marcas visíveis na materialidade linguística, mesmo que deixe vislumbrar outros discursos dos quais se constituiu. Essa noção de heterogeneidade discursiva (mostrada e constitutiva) foi renomeada por Maingueneau de interdiscurso, sendo este um conjunto de unidades discursivas que pertencem a discursos precedentes com os quais um discurso particular se relaciona implícita ou explicitamente.

Os fenômenos dependentes da heterogeneidade mostrada vão muito além da noção de citação e discurso relatado (direto, indireto, indireto livre) abordadas tradicionalmente. Para Maingueneau (1989: 75), levantar e classificar suas marcas, “representam uma tarefa perigosa, talvez impossível”, devido à diversidade de possibilidades.

⁵ Importa salientar a importância do dialogismo do círculo de Bakhtin e dos estudos psicanalíticos de Lacan para a abordagem de Authier-Revuz.

Em nosso trabalho, é importante considerar a *citação de autoridade*, na qual o locutor se apaga em face de um locutor superlativo, que valida a enunciação. Quando a citação de autoridade chega ao estatuto de slogan, ela ‘impulsiona e engana’ porque dá ao destinatário a ilusão de ser o destinador. Sob essa ótica, o *provérbio* representa um enunciado limite, pois o locutor que o torna válido normalmente coincide com o conjunto de falantes da língua, que inclui aquele que o profere (cf. MAINGUENEAU, 1989). As canções de Ataulfo Alves, de modo geral, trazem em seu interior muitos ditos populares, daí nosso interesse pelas citações.

Outra noção que julgamos importante para nossa reflexão é a *parafrasegem*. Ela aparece na AD como “uma tentativa de controlar em pontos nevrálgicos a polissemia aberta pela língua e pelo interdiscurso” (MAINGUENEAU, 1989: 96). Ao fingir dizer de maneira diferente a mesma coisa, a paráfrase define uma rede de desvios que desenha a identidade de uma formação discursiva. Além disso, vale considerar que nenhuma parafrasegem é discursivamente neutra.

Para aprofundar a reflexão sobre a noção de *interdiscurso*, Maingueneau (1989) recorre a três termos complementares que ele chama de universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo:

- O universo discursivo é definido como um conjunto heterogêneo de formações discursivas que interagem em uma conjuntura. Apesar de finito, é um conjunto irrepresentável, que não pode ser apreendido em sua globalidade.
- O campo discursivo é concebido como um conjunto de formações discursivas em concorrência que se delimitam numa região do universo discursivo. O discurso se constitui no interior de um campo discursivo, que foi etiquetado pela tradição como campo discursivo religioso, político, literário, etc.
- O espaço discursivo é um subconjunto do campo discursivo, que liga no mínimo duas formações discursivas que se relacionam e são importantes para o entendimento dos discursos em questão. É o analista (com conhecimento dos textos e um saber histórico) que põe em relação esses subconjuntos de formações discursivas da maneira que julga relevante.

Destacamos aqui que nenhum campo discursivo existe isoladamente, devido ao caráter essencialmente dialógico de todo enunciado do discurso.

Quanto ao *vocabulário*, a palavra não constitui unidade de análise em si, pois não há léxico próprio a um discurso, mas explorações semânticas contraditórias do mesmo léxico pelos diversos discursos: as palavras são empregadas por causa de suas virtualidades de sentido na língua. As que proferimos e as que chegam a nós pertenceram antes a outros sujeitos, compuseram outros discursos e circularam em outros lugares, por isso estão carregadas de valores e ideologias, de composição plurivalente. Além do valor semântico, as palavras adquirem estatuto de signos de pertencimento e os enunciadores escolhem unidades lexicais que marcam sua posição no campo discursivo: “A restrição do universo lexical é inseparável da constituição de um território de convivência”. (MAINGUENEAU, 2008f: 81)

O *tema* (aquilo de que um discurso trata em qualquer nível) não é o mais importante na análise, mas sim o tratamento semântico dele. Conforme Maingueneau, se um discurso quer ser aceito, precisa se impor alguns temas. Esses temas impostos pelo campo discursivo podem estar presentes de diversas maneiras, mas os que não são impostos podem estar ausentes do discurso. Importa salientar ainda que os temas estão sempre de acordo com o sistema de restrições de um discurso dado.

Em *Gênese dos discursos*, Maingueneau trata da oposição entre o sistema de restrições da formação discursiva e o conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema (a superfície discursiva, que corresponde ao que Foucault chama de discurso). Para melhor entender seus propósitos, Maingueneau (2008f: 20-24) apresenta sete hipóteses, que apresentamos a seguir:

- i) O interdiscurso precede o discurso. A unidade de análise é, portanto, espaço de trocas entre vários discursos escolhidos;
- ii) A interação semântica entre os discursos é uma tradução do Outro no Mesmo;
- iii) Um sistema de restrições semânticas globais (que restringe vocabulário, temas, intertextualidade, instâncias de enunciação...) dá conta do interdiscurso;

- iv) O sistema de restrições é concebido como um modelo de competência interdiscursiva – os enunciadores dominam regras que permitem produzir e interpretar enunciados;
- v) O discurso deve ser pensado como uma prática discursiva;
- vi) A prática discursiva pode ser considerada uma prática intersemiótica, que integra produções do domínio musical, por exemplo;
- vii) O sistema de restrições permite o aprofundamento da inscrição histórica.

A partir das hipóteses acima citadas, o autor pretende mostrar que é possível pensar num sistema de articulações das instâncias abordadas sem anular a identidade de cada uma. Quanto aos discursos, eles se entrecruzam e se multiplicam de modo indefinido em várias dimensões, portanto temos uma mistura que não se pode desenredar. A hipótese do primado do interdiscurso se inscreve na perspectiva da heterogeneidade constitutiva, que enlaça o Mesmo e o Outro do discurso:

“Reconhecer este tipo de primado do interdiscurso é incitar a construir *um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro*. No nível das condições de possibilidade semânticas, haveria, pois, apenas um espaço de trocas e jamais de identidade fechada”. (MAINGUENEAU, 2008f: 35-36, grifos do autor.)

Desse modo, afirmar que a interdiscursividade é constitutiva do discurso é reconhecer também que todo discurso é resultado de um trabalho sobre outros discursos.

1.3.3 A cena enunciativa

Como foi dito anteriormente, visamos analisar o *ethos* relacionando-o à cena enunciativa e ao interdiscurso. Sabemos que o discurso implica um enunciador e um coenunciador, um lugar e um momento da enunciação que legitima a instância discursiva que autoriza sua existência. Segundo Maingueneau (2008c: 70), “por meio do *ethos*, o destinatário está, de fato, convocado a um lugar, inscrito na cena de enunciação que o texto implica”. Desse modo, tendo em vista que um texto não é um conjunto de signos inertes, mas um indício deixado por um discurso em que a fala é encenada, falaremos agora das três cenas de enunciação propostas por

Maingueneau, dependendo do ponto de vista que se assume: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

A primeira (*cena englobante*) corresponde ao tipo de discurso. Sua existência está relacionada ao tempo e ao espaço, pois surge da necessidade da sociedade. É ela que nos situa para interpretarmos o discurso, mostrando-nos em nome de que ele interpreta o coenunciador e tendo em vista com qual finalidade ele foi organizado. São exemplos de tipo de discurso o filosófico, o poético, o político, o publicitário etc. Para Maingueneau (1996), a cena englobante não é satisfatória para explicitar as atividades discursivas nas quais se encontram os sujeitos.

A segunda (*cena genérica*) corresponde ao gênero do discurso, que define seus próprios papéis, está ligada a uma instituição discursiva, ou seja, é o contrato associado a um gênero de discurso. O domínio dos gêneros ou a competência genérica é fundamental para a competência discursiva (faculdade dos sujeitos de interpretar e produzir enunciados que são decorrentes de um discurso, de uma FD determinada). Portanto, a primeira e a segunda cena supracitadas definem o quadro cênico do texto, o espaço estável no qual o enunciado tem sentido. São essas cenas que permitem o conhecimento do tipo e do gênero discursivo. Além disso, na enunciação, ambas se fazem essencialmente presentes.

A terceira cena (*cenografia*) é aquela com a qual o coenunciador se confronta, corresponde ao contexto que a obra implica. Não se trata de um cenário ou de um quadro já construído e independente no interior de um espaço. Ao contrário, à medida que a enunciação se desenvolve, o seu dispositivo de fala vai sendo constituído. Trata-se, assim, da cena de fala que o discurso pressupõe para que possa ser enunciado. Esta cena se apoia na memória coletiva a fim de legitimar um enunciado e ao mesmo tempo ser legitimada por ele. Ela só se manifesta plenamente se mantiver certa distância em relação ao coenunciador, para que ela mesma controle seu desenvolvimento. Desse modo, a escolha da cenografia não se dá sem propósitos, uma vez que o discurso se desenvolve a partir dela, no intuito de conquistar a adesão com a instituição da cena enunciativa que o torna legítimo.

Há gêneros que se limitam ao cumprimento de sua cena genérica e há outros que exigem a escolha de uma cenografia; entre os dois, há ainda os gêneros suscetíveis de cenografias diversas que se limitam ao cumprimento de sua cena genérica de rotina. Submetida às regras da cena genérica, a cenografia é construída no texto e pelo texto. O coenunciador a reconstrói por meio de vestígios, tais como: conhecimento do gênero discursivo, dos níveis da língua, do ritmo, da entonação, do estilo e dos conteúdos explícitos.

A *dêixis discursiva*, relacionada às cenas de enunciação, define as coordenadas de espaço e tempo implicadas num ato de enunciação, pois estes dois são pressupostos que tornam o gênero possível (e tratar de cena enunciativa significa considerar a noção de gênero, reconhecendo suas características e seus procedimentos comuns). Correspondendo ao eu-tu, aqui-agora, que constituem os elementos essenciais para a encenação discursiva, a *dêixis discursiva* é construída por enunciador e coenunciador, cronografia (tempo) e topografia (espaço). Conforme Maingueneau (2008f: 89), “trata-se de estabelecer uma cena e uma cronologia conformes às restrições da formação discursiva”.

1.3.4 *Ethos* discursivo

Depois de refletir sobre o interdiscurso e as cenas de enunciação, passamos à noção de *ethos*. Primeiramente, observaremos a herança retórica deste conceito para, em seguida, refletir sobre a proposição dos estudos relacionados ao *ethos* discursivo na AD, conforme a orientação de Maingueneau.

O conceito de *ethos* advém da Retórica de Aristóteles como uma imagem que o locutor projeta por meio de seu discurso. Esta noção tem sido examinada por várias perspectivas teóricas na atualidade, devido à evolução das condições de exercício da palavra proferida publicamente. A AD passou a contemplá-la a partir da década de 80, depois de constatar que todo discurso é inseparável de uma voz.

No texto *Da noção retórica de ethos à análise do discurso*, Amossy (2008: 9) afirma que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”. Tal

imagem emerge do estilo do locutor, de suas competências linguísticas e enciclopédicas, de suas crenças etc. que, intencionalmente ou não, fazem com que o locutor realize uma apresentação de si em seu discurso.

Enquanto imagem de si no discurso, o *ethos* é um fenômeno enunciativo do qual não se pode escapar pois, ao se utilizarem palavras no processo de comunicação, não há como fugir das imagens discursivas criadas pelos modos de dizer que remetem a uma maneira de ser. Não há meios de se esquivar do *ethos* ou dos *ethé* criados na incorporação pelo coenunciador.

Na Retórica de Aristóteles, frequentemente retomada nas ciências da linguagem, o termo *ethos* designava a construção de uma imagem de si que visava a garantir o sucesso do empreendimento oratório, ou seja, tratava-se da imagem que o orador transmitia de si, em situação de fala pública, a partir de sua maneira de dizer, no intuito de conquistar a confiança do auditório. Segundo Maingueneau (2008b: 13), Aristóteles versava sobre a prova pelo *ethos*, que 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. O destinatário deve, então, atribuir certas propriedades à instância que é posta como fonte do acontecimento enunciativo”.

Para que a persuasão ocorresse, o *ethos* do orador tinha que se harmonizar com o *ethos* do auditório. Para ganhar credibilidade do auditório e causar uma boa impressão, o orador se valia de três qualidades, quais sejam: a *phronesis* (prudência), a *aretê* (virtude) e a *eunoia* (benevolência). O *ethos* está ligado, portanto, ao orador, à sua virtude e ao seu caráter no momento da enunciação e não a um saber extradiscursivo sobre o locutor.

Segundo Amossy (2008), para Barthes, a eficácia do *ethos* está no fato de ele ser inerente a qualquer enunciação sem ser enunciado explicitamente: o *ethos* é composto de traços, sinceros ou não, que o orador mostra ao seu auditório, a fim de causar boa impressão. Para Amossy nem Benveniste, Pêcheux, Goffman ou Kerbrat-Orecchioni utilizaram o termo *ethos*, embora tenham tratado da imagem de si em suas respectivas teorias. Segundo Maingueneau (2008b) o reaparecimento do

conceito de *ethos* não se deu dentro do quadro da retórica, mas por meio das problemáticas referentes aos discursos.

Em 1984, Ducrot, em sua teoria polifônica da enunciação (também chamada de pragmática semântica), integrou o termo às ciências da linguagem, associando o *ethos* a uma conceituação enunciativa. Na pragmática semântica de Ducrot, o sujeito falante real é deixado de lado, pois o interesse está no estudo da instância discursiva do locutor.

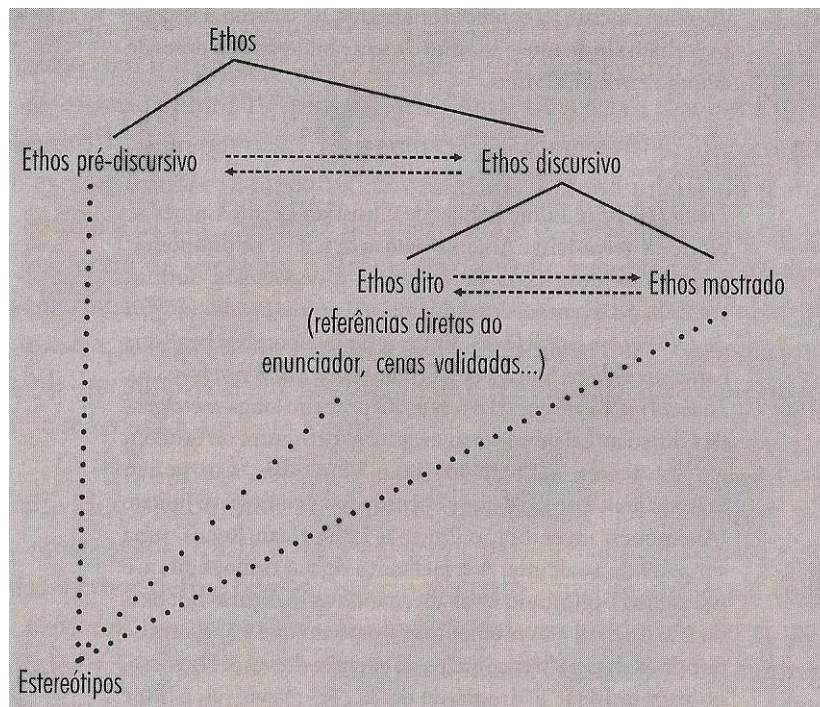
Para Maingueneau (2008b), Ducrot coloca em xeque a unicidade do locutor, fazendo as seguintes diferenciações: o enunciador (E), origem das posições divulgadas pelo discurso e responsável por ele, é diferente do locutor. Este se divide em ficção discursiva (locutor-L) e em ser do mundo (locutor-lambda): a noção de *ethos* está ligada ao locutor-L. Maingueneau entende ainda que, ao contrário de Cícero (55 a.C.), para quem era necessário que o *ethos* não fosse uma simulação, para Ducrot, ele é diferente das características reais do locutor. Embora insira e situe a noção no campo das ciências da linguagem, o teórico da pragmática semântica não desenvolve sua reflexão sobre o conceito.

De acordo com Maingueneau (2008b), os processos de identificação desempenham papel capital no exercício da discursividade e o *ethos* é uma noção discursiva. A noção de *ethos* adotada pela AD sofre um deslocamento da noção conhecida como *ethos* retórico, pois não é o sujeito que impõe os efeitos que pretende produzir no auditório; tais efeitos seriam impostos pela FD.

Ao falar de *ethos* pensamos a condição do sujeito entendido como efeito de identidade que se pode depreender dos textos. Para isso, são confrontados mecanismos de construção do sentido que possibilitam essa imagem de quem diz revelada pelo modo característico de dizer, que é reconstruída pelo coenunciador. Esse efeito de identidade não é observado centrando-se em si, mas é adquirido por meio do diálogo constitutivo com o outro, portanto num feixe de relações históricas socialmente delimitadas.

Assim, ao falar de *ethos* na AD, pretendemos refletir sobre a instituição dos sujeitos e sobre os *ethé* que se formulam, confirmando ou negando o que a rotina do gênero prevê. Trata-se, portanto, de estudar a instituição do sujeito nas situações enunciativas, levando em conta sua heterogeneidade irreduzível.

Para ilustrar a noção de *ethos*, Maingueneau (2008e: 83) propõe o esquema que segue, no qual as flechas duplas indicam que há interação entre as instâncias.



Considerando os *ethé* supracitados, Maingueneau sugere que se faça uma decisão teórica por investigar a elaboração do *ethos* a partir do material linguístico relacionando-o ou não aos elementos não-verbais, pois a noção não é simples e chega a apresentar alguns problemas, pois nem todos os discursos permitem uma representação prévia do *ethos* do locutor (textos de autor desconhecido, por exemplo). Além disso, trata-se de uma noção muito intuitiva, já que envolve uma percepção afetiva do intérprete que se utiliza do verbal e do não-verbal na elaboração do *ethos*. Outro problema seria a impossibilidade de delimitar o que realmente decorre do discurso, especialmente quando se trata do discurso oral, em que múltiplos elementos que influenciam o destinatário na construção do *ethos* concorrem no ato da comunicação, configura outro problema para se trabalhar com a noção. É preciso ressaltar ainda que o *ethos* visado pelo locutor nem sempre é o

ethos identificado pelo destinatário. Tendo em vista tais considerações, em nosso trabalho não será contemplado o *ethos* pré-discursivo, mas o *ethos* discursivo.

Para apresentar sua concepção pessoal de *ethos* discursivo, Maingueneau (2008b: 17) estabelece três princípios mínimos, quais sejam:

- o *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma ‘imagem’ do locutor exterior a sua fala;
- o *ethos* é fundamentalmente um processo *iterativo* de influência sobre o outro;
- é uma noção fundamentalmente *híbrida* (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica.”

A subjetividade que se manifesta no discurso não é concebida apenas como um *estatuto* vinculado a uma *cenografia*, mas como uma *voz* que não pode ser dissociada do corpo que enuncia, por isso a noção permite articular corpo e discurso. A noção de *tom* é apresentada como uma voz específica do texto, já que para o autor “o que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis” (MAINGUENEAU, 1989: 46).

Maingueneau propõe que o *ethos* abarque todo tipo de texto, por considerar que o texto escrito (além do oral) tem uma *vocalidade* que pode se manifestar em múltiplos *tons*, associados a um *fiador*, construído pelo destinatário a partir dos indicadores que a enunciação libera.

Como Maingueneau opta pela perspectiva de uma concepção encarnada do *ethos*, ela recobre as dimensões verbais e não-verbais ligadas ao fiador, daí as noções de *caráter* (conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvinte confere ao enunciador) e *corporalidade* (remete a uma representação do corpo do enunciador da FD – compleição física e maneira de se vestir) atribuídas a ele pelo destinatário. Este, por sua vez, apóia num conjunto de representações sociais estereotípicas, que avalia positiva ou negativamente.

O tom está relacionado, portanto, a um caráter e a uma corporalidade. Vale ressaltar que o próprio fiador sugere um *mundo ético* do qual é parte integrante e ao qual

permite entrada, como no exemplo que segue: “No domínio da música, vemos que a simples participação de um cantor num videoclipe tem como efeito inserir o fiador num mundo ético peculiar” (MAINGUENEAU, 2008b: 18).

Relacionada à noção de tom, a *incorporação* é conceituada como a mescla que ocorre entre uma formação discursiva e seu *ethos* através do procedimento enunciativo. A incorporação, segundo o autor, colabora para a compreensão do assujeitamento provocado pelo discurso, pois a enunciação está ligada à possibilidade de assujeitar, como comprovamos no trecho que segue:

“Se o discurso pode ‘assujeitar’ é porque, com toda verossimilhança, sua enunciação está ligada de forma crucial a esta possibilidade; a noção de ‘incorporação’ parece ir ao encontro de uma melhor compreensão deste fenômeno”. (MAINGUENEAU, 1989: 49)

Além disso, a incorporação evoca a imbricação do discurso e seu *modo de enunciação* (conceito que trata de uma maneira de dizer específica a um discurso). Para Maingueneau (2008f: 90), o *gênero discursivo* é uma “vertente tipológica formal, do modo de enunciação”, sendo este apenas a contrapartida do tom, voz fictícia que garante a presença de um corpo, ainda que o discurso seja escrito. A voz é um dos planos constitutivos da discursividade e o modo de enunciação obedece às mesmas restrições semânticas do conteúdo do discurso; aliás, frequentemente ele se torna tema do discurso.

Haveria então, conforme Maingueneau (2008b), três dimensões da *incorporação* (maneira como o coenunciador se apropria do *ethos*) que liga o discurso ao modo de enunciação, quais sejam: i) O corpo textual do discurso dá corpo ao enunciador, ou seja, o intérprete atribui um *ethos* ao fiador; ii) Os sujeitos incorporam esquemas que definem uma forma de relação com os outros e correspondem a uma maneira peculiar de se remeter ao mundo; iii) As duas anteriores garantem a incorporação dos destinatários no corpo dos adeptos do discurso e atuam na constituição de uma comunidade fictícia dos que se tornam partidários do mesmo discurso. Desse modo, o coenunciador é visto como um consumidor de idéias que adere a uma maneira de ser, através de uma maneira de dizer.

Segundo o autor, outra noção que subsidia a análise do *ethos* é a noção de *padrão discursivo*: “feixes de traços lingüísticos que são associados de maneira estereotípica a representações imaginárias dos tipos de produção linguageira” (MAINGUENEAU, 2008b: 22). Segundo essa proposta, o intérprete faz a distribuição das marcas linguageiras de acordo com seu padrão (conforme uma competência específica) e conforme escolhas interpretativas precisas.

Em resumo, Maingueneau (2008b: 29) propõe:

“A problemática do *ethos* pede que não se reduza a interpretação dos enunciados a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal. As ‘idéias’ suscitam a adesão por meio de uma *maneira de dizer* que é também *uma maneira de ser*. Apanhado num *ethos* envolvente e invisível, o co-enunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne. O poder de persuasão de um discurso deve-se, em parte, ao fato de ele constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados”.

Assim, entendemos que o coenunciador não apenas decodifica enunciados, mas acede a uma identidade, pois ao incorporá-lo, o enunciador não projeta para ele um estereótipo qualquer. Ao contrário, ele joga com os estereótipos para que seja definido um *ethos* singular. Este só pode ser de fato apreendido com a leitura do texto, com uma entrada progressiva no universo por ele configurado.

Ao falar de incorporação, Maingueneau salienta ainda que se trata de organizar uma relação com o mundo pela linguagem de uma comunidade através da disciplina corporal e linguística. Além disso, para ele, “o sistema de restrições define tanto uma relação com o corpo, com o outro ... quanto com idéias, é o direito e o avesso do discurso, toda uma relação imaginária com o mundo” (MAINGUENEAU, 2008f: 96-97). Em outras palavras, trata-se, de fato, de compreender a linguagem em relação com o mundo e com o Outro.

Além disso, é preciso salientar que a subjetividade depende da competência discursiva, pois cada discurso define o estatuto do enunciador e do destinatário para legitimar seu dizer. A noção de competência discursiva, abordada por Maingueneau

(2008f), não supõe uma exterioridade absoluta entre a posição enunciativa e os sujeitos que a ocupam. Não é possível construir uma gramática do discurso, mas existe um sistema de restrições único, concebido como competência discursiva, princípio que permite esclarecer um pouco a articulação do discurso e a capacidade dos sujeitos de interpretar e produzir enunciados decorrentes dele. Um mesmo indivíduo pode inscrever-se em competências discursivas diferentes. Ser enunciador de um discurso é, portanto, ser capaz de reconhecer enunciados pertencentes à sua própria FD, além de ser capaz de produzir enunciados.

1.4 Contribuições da noção de gênero discursivo no estudo do *ethos* em canções

Para Maingueneau (1989) a noção de gênero não é fácil de ser manejada, uma vez que um texto normalmente se encontra na interseção de vários gêneros. Os gêneros do discurso implicam condições de ordem comunicacional e de ordem estatutária, que inclui a autoridade relacionada à enunciação. Além disso, um gênero não é apenas um conjunto de propriedades textuais, visto que tais propriedades estão ligadas a condições de enunciação que vão desde o estatuto do enunciador até o *ethos*.

Maingueneau (2008a) defende que o estatuto de sujeitos enunciadores e de seus coenunciadores é inseparável dos gêneros utilizados. Nesse sentido, a proposta é observar como o enunciador constrói a cenografia de sua autoridade enunciativa e como determina para si e para os destinatários os lugares que a enunciação requer para ser legítima. O gênero discursivo é tomado, segundo os apontamentos de Maingueneau, como cena genérica que define seus próprios papéis e está associada a uma instituição discursiva. O domínio dos gêneros é, segundo o autor, fundamental para a competência discursiva.

1.4.1 O gênero canção

No artigo *As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária*, Costa (2002) caracteriza a identidade discursiva da canção como gênero que é composto de

elementos distintos: “A canção é um gênero híbrido, de caráter **intersemiótico**, pois é o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)” (COSTA, 2002: 107; grifo do autor).

O autor afirma ainda que a canção é um gênero híbrido que exige três competências: a verbal, a musical e a lítero-musical (capacidade de articular a linguagem verbal e a linguagem musical) e que não se deve olhar para a canção como um texto exclusivamente verbal e nem exclusivamente peça melódica, mas como uma junção dessas duas linguagens. Costa situa a canção numa fronteira instável que se coloca entre oralidade e escrita: ela contém aspectos de uma e de outra em diferentes graus.

Além da poesia, a música tem relação com a escrita. Segundo Costa (2002), a escrita comumente surge no momento em que o compositor registra a canção e no momento da distribuição da mesma, como no encarte do disco, nas partituras, entre outros. Para ele, canção e poesia são gêneros distintos que se entrecruzam por aspectos de sua materialidade e momentos comuns de produção. Assim, as letras de música equivalem à poesia devido à utilização de recursos semelhantes aos da criação poética (métrica, rima, sonoridade).

A abordagem de Costa a respeito do gênero canção na mídia literária considera a maneira como o gênero é representado e sua relação com a poesia, seu uso na escola interagindo com a prática discursiva literária e a cancionista. O autor propõe o trabalho com a canção, como um todo, com sua melodia e ritmo, conjugando as linguagens. Desse modo, seria proporcionada uma educação de sentidos e de percepção crítica tanto para os alunos quanto para os professores.

Em sua tese de doutorado, *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*, Costa (2001) defende que é possível identificar uma relação intersemiótica em diversos planos na prática discursiva da canção:

“+ em sua própria materialidade lítero-musical (linguagem verbal + linguagem musical);
+ na evocação de movimentos somáticos por parte da melodia, que podem também ser aludidos na letra (linguagem musical + linguagem coreográfica + linguagem verbal);

- + na figuração, no interior da letra, de um percurso descritivo à maneira de uma pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica);
- + quando de seu registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco), ela pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e/ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica);
- + etc.” (COSTA, 2001: 128)

Tendo em vista o trecho supracitado, podemos perceber que Costa parte da hipótese de uma intersemiótica que constitui a comunicação humana. Ele situa o homem como falante e como articulador de várias semióticas simultâneas. Haveria, assim, uma categoria de gesto enunciativo, definida como um ato de mobilização de várias competências semióticas (com inclusão da verbal) com intenções expressivas, comunicativas e interativas.

Como nossa pesquisa toma por suporte teórico a Análise do Discurso de linha francesa, importa considerar que cada prática discursiva supõe gestos enunciativos próprios. A prática discursiva lítero-musical, tal como discutida por Costa, implica gestos típicos como a composição, a interpretação, a gravação, sendo que cada um deles provoca múltiplos atos semióticos. Como exemplo, podemos tomar o gesto da composição que inclui os atos de versejar, musicar, cantar, tocar, entre outros.

Segundo Almeida (2003: 73), são vários os critérios passíveis de utilização para classificar textos em gêneros: a organização textual (narrativa, argumentativa, descritiva, etc.); a natureza da linguagem (verbal, icônica, fotográfica, etc.); a função de linguagem dominante (referencial, poética, conativa, emotiva, etc.); o setor de atividade social a que se refere (lúdico, religioso, jurídico, etc.).

Devido a essa diversidade de perspectivas, Maingueneau (2008a) distingue duas etapas de classificação: os discursos estão divididos em *tipos*, correspondentes aos vastos setores de atividade social (discurso religioso, discurso didático, discurso político, discurso publicitário, etc.). Cada tipo de discurso abarca diferentes *gêneros*, que definem seus próprios papéis e suas condições de leitura. Dentro do discurso religioso, por exemplo, temos o sermão de um padre, um santinho de primeira comunhão, entre outros, que configuram diferentes gêneros pertencentes ao mesmo tipo de discurso.

Ainda sobre a noção de gênero, Maingueneau afirma que “cada ‘gênero’ presume um contrato específico pelo ritual que define” (MAINGUENEAU, 1989: 34), ou seja, não podemos dizer o que queremos, em qualquer lugar, para qualquer indivíduo, porque essa prática presume um contrato, pois toda enunciação é regida pela prática social do sujeito que enuncia.

Na perspectiva de Maingueneau (1989), há gênero quando vários textos se submetem a um conjunto de coerções comuns. Considerando que os gêneros variam segundo os lugares e as épocas, podemos compreender que não há como determinar uma lista de gêneros, pois sempre surgem novos gêneros, resultantes das assimilações de características de um gênero e outro.

É preciso considerar, além disso, que o gênero define as condições de utilização dos textos derivados dele:

“O fato de um poema ser destinado a ser cantado, acompanhado por um instrumento de certo tipo, lido em voz alta em uma reunião social, ou percorrido pelos olhos solitariamente, consumido nesse ou naquele outro tipo de circunstâncias... tem uma incidência radical sobre seu tamanho, seu recorte em estrofes, suas recorrências etc...” (MAINGUENEAU, 2008f: 134)

Os gêneros do discurso implicam condições de ordem comunicacional (meio de transmissão, tempo e espaço, etc.) e de ordem estatutária (relacionada à legitimidade do lugar ocupado pelo sujeito que enuncia). Desse modo, consideramos – como sugere Maingueneau (2008f) – que a identidade de um gênero só pode ser compreendida pensando a relação deste com seus outros.

Julgamos relevante ainda a proposição de que o discurso se caracteriza por uma semântica global. Esta determina os gêneros textuais e suas formas de coesão e explica as práticas dos adeptos de um discurso, seu *ethos*, a organização das comunidades discursivas, além de permitir compreender práticas intersemióticas (cf. MAINGUENEAU, 2008f: 8).

É comum que os analistas do discurso e outros cientistas da linguagem se limitem a objetos linguísticos, fugindo dos riscos de uma tentativa intersemiótica, pois nem sempre é fácil apreender os laços dos discursos abstratos (produção literária,

filosófica, religiosa, pictórica, musical, entre outros...) com situações sociais e históricas delimitadas. Na verdade, a integração de textos não linguísticos a uma prática discursiva supõe uma leitura mais abrangente através do sistema de restrições semânticas.

Segundo Maingueneau (2008f) é preciso pensar a relação dos discursos abstratos (produção literária, filosófica, religiosa, pictórica, musical, etc.) com suas condições de produção de modo menos trivial. Para que isso aconteça é necessário que operemos diretamente no nível das articulações fundamentais que possibilitam as unidades de interpretação. No entanto, tal aplicação ainda é vista com dificuldade por muitos analistas.

A fim de corroborar as afirmações acima, julgamos interessante trazer para nossa reflexão o conceito de canção popular e seus elementos sob a ótica de Ulhôa (1999: 49) que afirma:

“Na canção popular, melodia e letra interferem estreitamente uma sobre a outra. 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.”

Ainda segundo Ulhôa (1999: 50), “as letras das canções são feitas para serem cantadas, adquirindo um sentido somente quando uma voz transforma seus versos em canto”. Tendo em vista os apontamentos de Costa e Ulhôa, adotamos a postura de entender a canção como um gênero discursivo que é resultado da união entre a linguagem verbal e a musical. Em nosso trabalho, focaremos o linguístico, mas citaremos aspectos relacionados à musicalidade no sentido de complementar a análise.

Em resumo, verificamos que Costa (2001, 2002, 2003) toma a canção como um gênero híbrido, de caráter intersemiótico. No mesmo caminho, Ulhôa (1999) aponta para a canção como um gênero que é resultado da união entre a linguagem verbal e a linguagem musical. Além disso, observamos que, segundo Maingueneau (1989, 2008f), o gênero define as condições de utilização dos textos dele derivados e a identidade do gênero não pode ser pensada senão na sua relação com seus outros.

Tal noção vem ao encontro de nossa proposta cujo objetivo visa ao discurso e ao sujeito inserido num contexto sócio-histórico-cultural. Operando com conceitos da linguística, a AD nos permite o estudo dos enunciados sem afastá-los de sua materialidade linguística e de suas condições de produção, abrindo-se à interdisciplinaridade.

1.5 Implicações metodológicas

Nossa pesquisa se insere no quadro da Análise do Discurso de linha francesa. Trata-se de uma pesquisa qualitativa. Segundo Luna (2002), na obra *Planejamento de pesquisa: uma introdução*, uma análise qualitativa deve oferecer ao leitor todos os passos seguidos pelo pesquisador no método de análise, exemplificando, sempre que possível, as transformações realizadas no material coletado.

Como já foi dito, o analista do discurso tem o desafio de construir interpretações sem neutralizá-las, uma vez que pretende estabelecer procedimentos que levem o leitor a níveis opacos à ação do sujeito. Por isso a importância de observar a inscrição do texto numa cena enunciativa, os lugares de produção e interpretação, as antecipações e as reconstruções das imagens de si no discurso.

Buscamos responder às seguintes questões metodológicas: como se dá a constituição do *ethos* nas canções de Ataulfo Alves selecionadas para a análise? Há diferenças nessa constituição, de uma canção para outra? Até que ponto podemos transferir a constituição do *ethos* nas canções selecionadas para a análise da cultura popular brasileira no período por elas retratado?

A AD pertence ao campo da linguística, mas não é exclusivamente dela. Segundo Maingueneau (1989) para ser analista do discurso é preciso, portanto, ser linguista e ao mesmo tempo deixar de ser, pois assim pode-se pensar em apreender os processos discursivos de maneira mais eficaz, considerando os interesses próprios à AD. Frente ao *corpus*, o analista parte de hipóteses quando define quais categorias vai estudar, pois não haveria nenhuma razão para estudar um fenômeno em detrimento de outro, como se vê no trecho que segue:

“É preferível, portanto, explicitar da melhor maneira possível as escolhas que, de qualquer forma, somos obrigados a fazer. Na ausência desta reflexão prévia, corre-se o risco de atingir um resultado insignificante: aplica-se cegamente um método a um corpus e obtém-se algo que representa apenas o resultado deste método aplicado a este corpus. Neste caso, a lingüística, convocada apenas a título de garantia, permite a produção de um efeito de cientificidade. A agir assim, seria melhor fazer uma explicação tradicional de textos, fundada sobre uma grande familiaridade com o corpus. Não é a presença de hipóteses muito específicas e de pressupostos que é prejudicial, mas a intenção de não utilizá-los ou de fazê-lo minimamente. É o fato de levar em conta a singularidade do objeto, a complexidade dos fatos discursivos e a incidência dos métodos de análise que permite produzir os estudos mais interessantes”. (MAINGUENEAU, 1989: 19)

Para Maingueneau (1989) a escolha do *corpus* não é gratuita, já que vem eivada de hipóteses. Conforme Orlandi (2007) cada *corpus* estabelece problemas particulares. Daí a importância de se observarem duas etapas na AD: a primeira é a exposição dos conceitos lingüísticos (dispositivo teórico de interpretação) que consiste na exposição dos conceitos da AD mobilizados pelo analista frente às questões ou problemas levantados. Já a segunda é a explicação do modo como a AD pode explorar tais conceitos (dispositivo analítico) que se constitui a partir das questões levantadas, da natureza do material e da finalidade da análise. Importa ressaltar que não se trata de dispositivos estanques, uma vez que um envolve o outro na análise.

No caso da presente dissertação, visamos a analisar o *ethos* em sua relação com a construção da cena enunciativa e o interdiscurso em canções. Para tanto, partimos do texto no qual temos contato com os fenômenos lingüísticos que nos servirão de suporte. No entanto, é na instância do discurso, ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos lingüísticos, que o *ethos* se manifesta.

O primeiro passo, portanto, consiste em analisar a materialidade lingüística (sintaxe, léxico e a própria enunciação) do objeto e seu funcionamento no discurso, a fim de compreender como o discurso se textualiza: cabe ao analista descrever a interpretação da realidade enunciada pelo sujeito. O texto não é entendido como objeto final de análise, mas como unidade utilizada para analisar a textualização do discurso. A análise não se prende às palavras, mas considera a exterioridade, as condições de produção que envolvem o sujeito e a situação.

Vale destacar ainda que só é possível acessar uma parte do dizível; esse dizível constitui um sistema e demarca uma identidade; que depende de uma coerência global que agrega várias dimensões textuais:

“Constituir a discursividade em objeto é supor que, em qualquer circunstância, não é possível dizer não importa o quê, não importa como e não importa em qual lugar, e que essas coordenadas definem uma identidade enunciativa”. (MAINGUENEAU, 2008f: 177)

Como foi dito anteriormente, o sentido não é fixo. A interpretação cabe ao analista a fim de chegar à ideologia, segundo momento da análise, em que começamos a adentrar no processo discursivo. Além de justificar porque são produzidos certos enunciados em lugar de outros, cabe à AD explicar “como eles puderam mobilizar forças e investir em organizações sociais” (MAINGUENEAU, 1989: 50). Assim, relacionando o linguístico ao histórico e ao ideológico, o analista explica por que o texto tomou determinado sentido e não outro. Na medida em que penetra no discurso, o analista se afasta do texto. No entanto, não chega a abandoná-lo, devido à imbricação que os une. Nesse sentido, ressaltamos o que postula Orlandi (2007: 66):

“O objeto discursivo não é dado, ele supõe um trabalho do analista e para chegar a ele é preciso, numa primeira etapa de análise, converter a superfície lingüística (o corpus bruto), o dado empírico, de um discurso concreto, em um objeto teórico, isto é, um objeto lingüisticamente de-superficializado, produzido por uma primeira abordagem analítica que trata criticamente a impressão de ‘realidade’ do pensamento, ilusão que sobrepõe palavras, idéias e coisas.”

No momento em que analisamos a materialidade linguística, ou seja, quem diz, como diz, em que circunstâncias diz, é que o processo de de-superficialização de que fala Orlandi acontece e o modo de funcionamento do discurso começa a aparecer, ou seja, o modo como o discurso se textualiza. Afinal, para Maingueneau (2008a: 86), “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é **encenada**” (grifo do autor).

Tomamos como amostra para análise quatro canções compostas por Ataulfo Alves que tratam do mesmo tema: a infância na cidade de Mirai, quais sejam *Mirai (Cidade Miraiense)*, *Meus tempos de criança*, *Minha infância* e *Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)*. Escolhemos tais canções e não outras porque elas tratam do mesmo

conteúdo temático, pois o tratamento semântico do tema nos interessa de perto, visto que, para ter seu discurso aceito, Ataulfo (como muitos outros cantores e compositores) se impôs o tema da cidade de origem, como acontece com diversos cantores e compositores da Música Popular Brasileira (MPB). É um tema imposto pelo campo discursivo, por isso está de acordo com o sistema de restrições do discurso.

Ataulfo Alves compôs marchinhas, mas foi como cantor e compositor de samba que o cantor e compositor se destacou. Julgamos importante tomar seus sambas como amostra para essa pesquisa porque acreditamos que a MPB tem sido usada ao longo dos tempos como uma manifestação cultural que envolve pensamentos, crenças e posicionamentos sociais de uma determinada geração. Mais que uma simples categoria de manifestação artística, a MPB é um catalisador do pensamento nacional e da cultura brasileira. Desse modo, tal amostra é adequada aos nossos objetivos, uma vez que temos a intenção de compreender melhor nossa cultura a partir dos processos de construção do *ethos* discursivo relacionado à cena enunciativa e ao interdiscurso em canções.

Considerando o caráter intersemiótico do gênero canção, em alguns momentos julgamos importante levar em conta a musicalidade das canções selecionadas, o que colabora indubitavelmente para o enriquecimento da análise visto que a musicalidade é considerada em relação à discursividade, somente nos casos em que esse fator mostra-se relevante.

1.6 Considerações finais

Neste capítulo de revisão teórica, vimos que, para Maingueneau (2008f), falar de discurso é falar de *prática discursiva*, integrando o conceito de formação discursiva (dimensão linguística da discursividade) e a noção de *comunidade discursiva* (vertente social da atividade discursiva).

O discurso é visto como uma atividade inscrita em uma dinâmica social, considerando também o processo de produção e circulação do mesmo na sociedade. Os textos produzidos em uma prática discursiva pressupõem uma

organização social: implicam uma *inscrição* (não é qualquer falante que pode enunciar de determinado lugar) e implicam um *posicionamento* (entrada em um percurso anterior ou a fundação de um novo percurso no interior de um espaço de conflito).

Quanto à circulação discursiva, o discurso pode ser visto como um *dispositivo enunciativo*, ou seja, um produto simbólico que agrega numa unidade todos os fatores envolvidos em seu funcionamento, quais sejam: o *gênero*, o *suporte*, o *código de linguagem*, o *ethos*.

Mainueneau analisa o discurso como realidade inerente ao seu contexto de produção. O interdiscurso faz parte desse contexto. Enquanto prática, o discurso abarca fundamentalmente a organização social de comunidades discursivas, sendo parte integrante dessa organização. Desse modo, os sujeitos interagem em espaços onde suas produções legitimam-se reciprocamente, mesclam-se ou confrontam-se.

Para este autor, a construção do *ethos* é relacionada à cena enunciativa. O *tom* (caráter e corporalidade do enunciador), o *estatuto* do locutor e sua *legitimidade* estão também relacionados às imagens de si no discurso, pois os *modos de dizer* autorizam a construção de uma imagem de si que quer causar impacto e provocar a adesão do outro.

A partir das características aqui apontadas acerca do gênero canção, entendemos que este apresenta um caráter intersemiótico e oferece a possibilidade de se lidar com universos textuais conhecidos, além de garantir abordagens interdisciplinares e a oportunidade para a discussão das diferenças culturais a partir dos usos linguísticos neles documentados, por isso nós o tomamos como amostra para análise em nossa pesquisa. Acreditamos, portanto, que as canções são fatores que constituem a cultura brasileira, pois carregam histórias do povo, transmitidas de geração em geração.

Por questões metodológicas, neste trabalho, privilegiamos a letra da canção e a consideramos como discurso. Apesar da interdependência entre linguagem verbal e

linguagem musical defendida por alguns autores supracitados, não descartamos o ritmo e a melodia, que são aqui citados, mas não aprofundados. Como sugere o próprio Maingueneau (2008b), é necessário tomar uma decisão teórica ao analisar o *ethos*, apoiando-se no material linguístico e não o relacionando aos elementos não-verbais, já que são vários os fatores implicados nessa noção.

Como dissemos anteriormente, em nosso trabalho, analisamos o *ethos*, que se constitui na cena enunciativa relacionada ao conceito de interdiscurso nas quatro canções citadas. Partimos do texto, entretanto é na instância do discurso que o *ethos* se manifesta. Antes de realizarmos nossa análise, faremos uma contextualização histórica do período em que Ataulfo Alves viveu.

**CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DAS CANÇÕES
SELECIONADAS PARA ANÁLISE**

2.1 Considerações iniciais

Neste capítulo, considerando que todo discurso está condicionado historicamente, recorreremos à História para verificarmos as condições de produção das letras de canções selecionadas para que produzam sentido. Faremos o percurso histórico do samba no Brasil, desde sua origem, e focaremos posteriormente o período em que Ataulfo Alves compôs suas canções, de 1930 a 1970.

2.2 A amostra e seu contexto: o papel do samba na MPB

O samba é um gênero musical e um tipo de dança popular derivado de ritmos e melodias de raízes africanas. Marginalizado por ter nascido da influência desses ritmos, adaptados para a realidade dos escravos brasileiros, o samba sofreu várias transformações do ponto de vista social, econômico e musical ao longo dos tempos.

Há vozes discordantes sobre a origem do termo “samba”. Segundo Toledo (2008), alguns especialistas afirmam que a palavra é a evolução de “semba” (umbigo), termo que designava uma dança de roda conhecida como umbigada ou batuque praticada na Angola e em algumas regiões do Brasil. Outros afirmam que o termo é derivado da palavra “muçumba”, tipo de chocalho. Outros afirmam ainda que o vocábulo provém de “zamba”, tipo de dança encontrada na Espanha do século XVI, considerando que os vocábulos “zambo” e “zamba” se referem a mestiço de índio com negro. Há quem afirme ainda que a gênese do termo advenha de “çama” ou “çamba”, significando corda ou a dança da corda.

Considerado uma das principais manifestações culturais populares brasileiras, o samba tornou-se símbolo de identidade nacional. Segundo Toledo (2008: 32), o gênero musical foi se constituindo aos poucos, especialmente no final da década de 1930, em “verdadeiro símbolo da cultura popular brasileira moderna, já capaz de admitir os signos daquilo que era, até pouco tempo, marca e estigma de um escravismo mal admitido”, uma vez que traz à tona as bases do ritmo das músicas

dos negros, improvisadas, muitas vezes, a partir de refrões elaborados na coletividade.

De acordo com a tradição, este gênero musical é tocado por cordas (cavaquinho e vários tipos de violão) e diversos instrumentos de percussão (tambores, surdos, timbau). Trombones e trompetes também são utilizados (por influência das orquestras americanas, após a Segunda Guerra Mundial), além da flauta e da clarineta que passaram a ser utilizadas por influência do choro.

Apesar de ser conhecido popularmente como expressão musical urbana carioca, o samba existe em todo o Brasil, destacando-se os estados Bahia, Maranhão, Minas Gerais e São Paulo, sob a forma de diversos ritmos e danças populares oriundas do batuque. Entretanto, importa salientar que, conforme Toledo (2008) foi no Rio de Janeiro que o samba se desenvolveu entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Como forma de dança, o samba foi divulgado pelos negros na segunda metade do século XIX, que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro onde se instalaram nos bairros cariocas da Saúde e da Gamboa, devido ao declínio da produção de café e à abolição da escravatura. Nas palavras de Tinhorão (1982: 5):

“Ao contrário do que se imagina, o samba nasceu no asfalto; foi galgando os morros à medida que as classes pobres do Rio de Janeiro foram empurradas do Centro em direção às favelas, vítimas do processo de reurbanização provocado pela invasão da classe média em seus antigos redutos”.

A respeito do adensamento da população carioca, Tinhorão (s/d: 120)⁶ afirma:

“A liberação da mão-de-obra escrava, com a decadência do cultivo do café no vale do Paraíba, do lado fluminense, e a formação das primeiras empresas industriais, começaram a diferenciar a população, criando toda uma gama de distinções sociais. Havia os escravos (e logo os ex-escravos) iguados à massa dos trabalhadores braçais, formando a classe baixa; os artífices, empregados do comércio e o pessoal subalterno dos serviços públicos, oficiais ou particulares, constituindo uma baixa classe média; os pequenos comerciantes e os burocratas compondo a classe média propriamente dita e, finalmente, os doutores e os grandes comerciantes

⁶ A obra *Pequena História da Música Popular*, de José Ramos Tinhorão, foi publicada no século XX, mas não há data definida na edição utilizada.

constituindo a precária burguesia, cuja elite era representada pela minoria dos donos de terras e pelos capitalistas e proprietários em geral.”

Nos bairros cariocas Saúde e Gamboa, que concentraram essa população negra e pobre, a dança entrou em contato com outros gêneros musicais (polca, maxixe, lundu, xote, etc.) e os incorporou, adquirindo caráter particular e dando origem ao samba carioca (urbano e carnavalesco). A esse respeito, assegura Sodré (1998: 35):

“Não foi, portanto, da norma linguística nacional que veio a linha rítmica do samba, mas do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil”.

Segundo Tinhorão (s/d), o primeiro samba, *Pelo Telefone*, foi gravado em disco em 1917. A partir de 1918, o samba figurou como o gênero musical de maior sucesso no carnaval. Em 1922, ele alcançou as classes médias cariocas com a inauguração do rádio, veículo de comunicação de massa da época. A partir dos anos 1930, o samba propagou-se consideravelmente através de vários cantores (entre eles, Ataulfo Alves) que conduziram o gênero musical para outros caminhos em conformidade com a indústria musical.

Ainda no começo da década de 1930 o samba sofreu variações: samba-enredo; samba-choro; samba dos blocos carnavalescos e samba-canção. Este último (de melodia sofisticada, tema sentimental e andamento lento) teve seu apogeu nas décadas de 1930 e 1940:

“Com o aparecimento da geração de compositores profissionais dos meios do rádio e das fábricas de discos – Ari Barroso, Lamartine Babo, João de Barro, Noel Rosa, Assis Valente, Haroldo Lobo, Ataulfo Alves, e outros –, o samba, nascido carnavalesco, foi adaptado pela modificação de seu andamento para o meio do ano sob o nome de samba-canção.” (TINHORÃO, S/D: 130)

Sobre o sucesso do samba-canção, prossegue o autor:

“Comercialmente, o samba-canção, representando uma média do gosto nacional, desde o tempo das modinhas, ia revelar-se também um sucesso, pois, como música para se ouvir e cantar, vinha atender a uma exigência do lazer das massas urbanas, junto a um público sem maiores perspectivas de diversão que os programas de rádio.” (TINHORÃO, S/D: 159)

Na década de 1940 e na década de 1950, o samba foi influenciado por ritmos latinos e americanos, o que levou ao surgimento do samba de gafieira. No final da década de 1950, foi criado o sambalanço, com elementos incorporados da música americana e a bossa nova. Esta fez com que o samba se afastasse ainda mais de suas raízes populares devido à influência do jazz e das técnicas musicais eruditas. O movimento, nascido na zona sul do Rio, alterou o ritmo original e implantou um estilo distinto de cantar, intimista e suave. No final da década de 1960 e início da década de 1970, o samba retornou à batida tradicional.

Em nosso trabalho, abordamos a canção como um gênero discursivo. Consideramos, mais especificamente, o samba dentre as décadas de 1930 e 1970, período em que grandes cidades, como o Rio de Janeiro, receberam um grande contingente de pessoas vindas de pequenas cidades e da zona rural, em busca de uma vida melhor devido à industrialização, à urbanização e à crise do café. Falaremos sucintamente sobre esse período, que corresponde à época em que Ataulfo compôs suas canções.

2.2.1 Ataulfo Alves: vida e obra

Após refletirmos sobre o papel do samba na MPB, inventariaremos aspectos de sua vida e obra, em sua trajetória como cantor e compositor de samba. Por retratar o cenário mineiro e brasileiro para a MPB em suas composições, Ataulfo divulgou a cultura e a identidade brasileira. Com sotaque mineiro, o cantor e compositor incorporou o cotidiano do povo brasileiro e abordou temas universais em suas canções, quais sejam: a saudade da infância e da terra natal, o amor às mulheres, a cadência do samba, entre outros.

Nossa reflexão tomará como principais referências as obras *Ataulfo Alves – vida e obra*, de Sérgio Cabral (2009), *Ataulfo Alves: raízes mineiras do Brasil pela memória musical*, de Rilza Toledo (2008) e a coleção *MPB Compositores: Ataulfo Alves* (1996). Falaremos também do período histórico no qual Ataulfo compôs suas canções. Para isso tomaremos por base as obras *História do Brasil*, de Koshiba e

Pereira (1996), o texto *As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização*, de Mendonça (1990), da obra *História Geral do Brasil*, organizada por Linhares (1990).

Segundo Cabral (2009) e Toledo (2008), Ataulfo Alves de Souza, filho de Severino de Souza e Matilde de Jesus, nasceu no dia 2 de maio de 1909 na Fazenda Cachoeira, propriedade dos Alves Pereira, em Miraí, Minas Gerais. Trata-se de um território montanhoso de 373 quilômetros quadrados, cuja temperatura varia da máxima de 35 graus à mínima de 16 graus centígrados. Sobre a cidade, Cabral (2009: 22) afirma:

“Um antigo arraial elevado à categoria de distrito de Paz em 1859, com o nome de Santo Antônio de Muriaé, e pertencendo à freguesia de Santa Rita do Meia Pataca. A condição de distrito foi confirmada em lei municipal de 1903, quando a cidade ostentava o quarto lugar entre as maiores produtoras de café em Minas Gerais e, em 1923, por lei estadual, ganhou a condição de município, quando ocorreu o desmembramento de Cataguases e incorporou o distrito de Dolores da Vitória, que pertencia a Muriaé.”

Conforme o depoimento de Ataulfo ao Museu da Imagem e do Som, em 1966, citado na coleção *MPB Compositores: Ataulfo Alves* (1996), o cantor e compositor não sabia por que tinha Alves no nome, mas imaginava que seria o nome da família Alves Pereira, para quem seu pai e ele trabalharam. Conforme a coleção, Ataulfo cresceu em meio à música na fazenda, entre os sons tirados da viola do pai, os versos improvisados, o gemido da sanfona, as toadas cantadas pelos viajantes de passagem por lá. Por ter vivido num ambiente que sempre lhe proporcionou contato com a música, desde novo era capaz de fazer versos e responder aos repentes do pai, conhecido como capitão Severino. Ressalva-se também a influência de sua mãe, que possuía bela voz e cantava.

Segundo a mesma coleção, Ataulfo tinha seis irmãos: Alaor, Paulo, Tita, Maria Mercedes, Maria Antonieta e Norina. Quando o pai morreu, a família saiu da fazenda para morar na cidade e Ataulfo, por ser o filho mais velho, assumiu o encargo de ajudar a sustentar a casa através de seu trabalho, ainda menino. Estudava no Grupo Escolar Doutor Justino Pereira e, quando não estava na escola, exercia várias

profissões: foi apanhador de malas na estação de trem, condutor de bois, engraxate, menino de recado, leiteiro, marceneiro, marmiteiro, plantador de café, arroz e milho.

Mais tarde, ajudado pelo médico Afrânio Moreira de Resende, o mineiro mudou-se para o Rio de Janeiro, capital federal da época. De acordo com Cabral (2009: 23), “tudo indica que foi em 1927, com 18 anos de idade, que Ataulfo se transferiu para o Rio de Janeiro (ele não se lembrava com exatidão do ano em que saiu de Mirai)”. Conforme o mesmo autor, Ataulfo teve vários empregos na capital: entregador de recados, ajudante de lanterneiro, lavador de vidros, prático de farmácia.

Para Toledo (2008) foi no Rio de Janeiro que o miraiense viu sua vocação musical renascer, pois à noite, depois do expediente, costumava passar nas rodas de samba do bairro do Rio Comprido. Aos 19 anos, tocava violão, cavaquinho e bandolim. Aos 20 anos começou a compor. Segundo Toledo (2008: 43), “intuitivo, tocado pela magia musical, aos vinte e poucos anos, o compositor e cantor Ataulfo Alves *vivia* o samba em profundidade” (grifo da autora).

Conforme a coleção *MPB Compositores: Ataulfo Alves* (1996), o jovem Ataulfo levou para o Rio de Janeiro seu talento musical herdado dos pais, além da finura e gentileza que o acompanharam por toda a vida, elegância que transparecia na construção de suas músicas e na maneira de se vestir e de se portar. A esse respeito, ressaltamos que, segundo Cabral (2009), o músico foi considerado um dos dez homens mais elegantes do Brasil.

Conforme Toledo (2008), como participava da fundação e organização das escolas de samba, Ataulfo se relacionava com os bambas (líderes dos trabalhadores precários e dos desempregados) do Estácio, bairro conhecido pela mão-de-obra excessiva e a oferta de trabalho escassa. Dessa relação veio sua amizade com o compositor e ritmista Bide (Alcebíades Barcelos), que o introduziu no mundo do samba e no sistema de produção capitalista, através do disco e do rádio, numa época de expansão e consolidação deste último como principal meio de comunicação do Brasil.

Segundo a mesma autora, nas décadas de 1930 e 1940, as emissoras de rádio começaram a se profissionalizar autorizadas pela legislação a receberem pagamentos pela publicidade veiculada do crescente mercado nacional, uma vez que, com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os produtos nacionais substituíram os produtos importados. As óperas e sinfonias apreciadas pela elite perderam lugar para um repertório musical popular das emissoras que contavam com artistas, jornalistas, teatrólogos e publicitários entre seus funcionários, o que garantia uma programação diversificada e organizada, de linguagem mais acessível.

Esse período ficou conhecido como a *Era de Ouro*, pois ofereceu oportunidades de trabalho para artistas de áreas diversas, especialmente para cantores e instrumentistas, devido à indústria fonográfica que possibilitava a substituição das gravações mecânicas pelas gravações elétricas. Como os cantores precisavam renovar seus repertórios mais rapidamente, os compositores iniciantes, como Ataulfo, viveram um período favorável de consolidação da música popular nacional.

Para entender os acontecimentos da década de 1930, retrocederemos à Primeira Guerra Mundial, que compreendeu o período de 1914 a 1918, uma vez que suas repercussões no Brasil foram sentidas imediatamente, pois persistia a política do “café com leite” e o mercado internacional se encontrava desorganizado. Após a guerra, o Estado estabeleceu uma política industrial, que visava a substituir as importações.

Enquanto na economia se vivenciava a crise do capitalismo, também na arte se vivia um momento de crise. No Brasil, as alterações nas tendências artísticas se iniciaram com a exposição de Anita Malfatti, em 1917. A destruição das antigas regras – como o naturalismo na pintura, a métrica na poesia e a melodia e a tonalidade na música – se firmou em 1922, na Semana de Arte Moderna.

Segundo Koshiba & Pereira (1996), depois da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos da América (EUA) se transformaram na primeira potência capitalista mundial. No entanto, em 1929, com a quebra da Bolsa de Nova York, desencadeou-se uma violenta crise do capitalismo, provocada pela superprodução, que teve como

consequência a falência de indústrias e bancos e o desemprego de milhões de trabalhadores.

Tal crise também se fez sentir no Brasil com o fim da política de valorização do café. Vale ressaltar que nesse período apareceu um novo personagem nos territórios brasileiros: o operariado (imigrantes italianos ou espanhóis que eram agentes da industrialização e que se fizeram notar devido às lutas contra seus patrões).

Conforme os autores supracitados, em 1930 uma revolução deu início à Era Vargas. Com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência do Governo Provisório, apesar da indicação de vários tenentes para interventores dos estados brasileiros, houve aproximação do governo com os militares legalistas. Em 1932, Vargas publicou o Código Eleitoral que garantia o voto secreto e o voto feminino, entre outros. Em 1934, foi promulgada pela Assembleia Constituinte uma nova Constituição para o Brasil, que contribuiu para o declínio do tenentismo.

No contexto do Governo Provisório de Vargas, Ataulfo inicia sua carreira musical. Conforme Cabral (2009), sua entrada no mundo profissional artístico-musical se deu como compositor, tendo sua primeira composição gravada por Almirante em 1933: *Sexta-feira*. Seu primeiro sucesso, no entanto, foi *Saudade do meu barracão* (gravado por Floriano Belham, em 1935). Ainda em 1933, a canção *Já fui malandro* havia sido escolhida para ser gravada. No entanto, o título foi mudado para *Tenho prazer*, provavelmente porque a palavra “malandro”, utilizada para identificar um clássico personagem do folclore carioca, não era bem vista pela gravadora da época, apesar de a canção não revelar apreço à malandragem. Pelo contrário, a letra mostrava afeto por uma cabrocha que levou o sujeito a se regenerar e deixar de ser malandro.

Segundo o mesmo autor, de 1933 em diante, todos os anos eram gravadas várias canções do compositor Ataulfo, por diversos cantores do cenário nacional. Ressaltamos o samba *Quem bate*, composto em parceria com Max Bulhões, gravado em 1937, cuja letra fazia uma homenagem ao samba. A canção indica que os sambistas não pertenciam a uma classe social com autorização para entrar na casa de outrem pela porta frontal, o que podemos comprovar nos versos: “Quem

bate pela porta da frente/ Se é de casa, pode chegar/ Quem bate pela porta do fundo/ É do samba, venha sambar”.

Nesse período, vivia-se um conflito na política do país. No dia 23 de novembro de 1935 foi desencadeada uma insurreição armada: a Intentona Comunista. Conforme Koshiba & Pereira (1996), o movimento foi “esmagado” dois dias depois. Após isso, Vargas utilizou a “ameaça comunista” para continuar no poder: o presidente decretou estado de sítio, cancelou as eleições presidenciais e criou o Estado Novo, conduzindo o país à ditadura. Foram dissolvidos todos os partidos políticos existentes sob a alegação de serem “organismos interpostos entre o Estado e a sociedade”. Nas palavras de Koshiba e Pereira (1996: 295), “sem a intermediação dos partidos, o povo e o governo tornavam-se, **supostamente**, uma única entidade” (grifo nosso).

Para Mendonça (1990), com a centralização autoritária, o Estado Novo não se apartou da tutela sobre a cultura. Ao contrário, nesse período foi elaborado um conceito de cultura brasileira que pretendia fundar um novo Brasil, “homogêneo e uniforme em seus valores, comportamentos e mentalidades” (MENDONÇA, 1990: 344). Essa definição da cultura enquanto matéria oficial e o esboço de uma nacionalização paternalista ocultavam o processo da construção da nação pela incorporação da classe trabalhadora.

Segundo Cabral (2009), a produção de uma cultura oficial abrigou diversas correntes ideológicas, tais como modernistas de esquerda, militantes da Ação Católica e escolanovistas, a partir da colaboração de Mário de Andrade (modernista), Lúcio Costa (fundador de uma escola de arquitetura), Alceu de Amoroso Lima (um dos líderes da Ação Católica no Brasil), Carlos Drummond de Andrade (poeta modernista), Heitor Villa-Lobos (maestro, compositor e mestre da escola nacionalista de música erudita brasileira) e Anísio Teixeira (fundador do movimento da Escola Nova, que defendia a escola pública, universal e gratuita).

Segundo Toledo (2008), Ataulfo era descendente de uma colônia de bantos que veio para o Brasil no século XVI, depois da colonização, e viveu o momento em que a população negra, culturalmente reprimida devido aos resquícios ideológicos de um

modelo escravagista que atravessou séculos, assumia novos papéis na sociedade, como o do músico profissional – profissão digna, apesar de desprezada até então. A música popular surgia como criação das camadas humildes de negros e brancos pobres nas cidades. Como afirma Toledo (2008: 28):

“Sobre a presença africana, pode-se dizer que os contingentes de africanos escravizados trouxeram uma infra-estrutura rítmica ligada a gestos dançantes e vocais que passaram por séculos de sincretismo, que, ligado às estratégias ambivalentes de adaptação e de resistência do escravo, bem como a certa porosidade cultural do escravismo brasileiro, prolongou-se até o fim do século XIX, para dar o tom à formação da música brasileira.”

É mister salientar, portanto, o salto importante da cultura negra que passou a ser reconhecida como fonte de significações nacionalistas.

Segundo a mesma autora, quando participava das rodas de samba do Estácio, Ataulfo se conservava calado, ouvindo atentamente, o que possibilitou que ele marcasse sua originalidade e inaugurasse um estilo de fazer samba que concatenava cores diferentes e mineiras à música que brotava nos morros cariocas na década de 1930. Conforme a coleção *MPB Compositores: Ataulfo Alves* (1996) as músicas de Ataulfo têm o típico sabor carioca dos sambas temperado com um caráter interiorano mineiro, não se deixando influenciar pelo estilo dos sambas do Estácio.

Em 1937, foi promulgada outra Constituição para o Brasil, estabelecendo as características do novo regime: todo o poder ficou concentrado nas mãos de Vargas que, para garantir o funcionamento do Estado Novo, criou diversos instrumentos de controle e repressão, tais como: a) o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), encarregado de censurar a imprensa, o rádio e o cinema, a fim de inocular a população com o medo do “perigo comunista”, bem como garantir uma boa imagem de Vargas; b) a Polícia Secreta que, especializada em práticas violentas, utilizou-se de torturas e assassinatos para reprimir os indivíduos nocivos à ordem pública segundo a ótica getulista; c) o controle dos sindicatos que, com a criação do Imposto Sindical, tiveram sua autonomia liquidada.

Em 1939, surgiu o primeiro sucesso carnavalesco de Ataulfo Alves. Era o samba *Sei que é covardia*, composto em parceria com Claudionor Cruz, gravado por Carlos Galhardo. Além disso, nesse mesmo ano, Ataulfo teve suas composições incluídas em quinze discos e inaugurou sua parceria com Wilson Batista. A canção de maior repercussão composta pela dupla e gravada ainda em 1939 foi *Oh! Seu Oscar*, campeã do carnaval de 1940 num concurso promovido pelo DIP. Segundo Cabral (2009: 48), “o tristemente lembrado DIP, que tanto censurou obras de arte como tentou – às vezes, com sucesso – influenciar ideologicamente os artistas brasileiros”.

As transformações econômicas do final dos anos 1930 apontaram o caminho para o desenvolvimento de uma economia diversificada e industrializada. Vargas estabeleceu um programa de industrialização comandado pelo Estado, que investiu em infra-estrutura e indústria pesada. Foram implantadas a Usina de Volta Redonda e a Companhia Vale do Rio Doce, através de empréstimos externos, mas a estrutura fundiária do Brasil não foi alterada, levando à exploração dos trabalhadores rurais.

Em 1940, foi gravada a canção *Leva meu samba*, de Ataulfo Alves, consagrada como um clássico do artista e do próprio gênero musical samba. O acompanhamento musical foi conduzido por Jacob do Bandolin (cordas e ritmo de base), além de um coro feminino e um pianista. Em 1941 foi lançado o samba *O bonde São Januário*, de Ataulfo Alves e Wilson Batista, em cuja letra percebemos a ideologia do Estado Novo de Getúlio Vargas:

“Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar
Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
E digo bem.”

O *malandro*, famoso personagem do folclore carioca, era alguém que não tinha emprego fixo, mesmo que trabalhasse casualmente e vivesse em torno do mundo trabalhista, ao qual resistia. Para Toledo (2008: 31),

“A malandragem é um traço cultural associado ao samba, e que consiste numa espécie de disponibilidade boêmia, da parte do sambista, que o coloca num lugar entre o mundo do trabalho, do ócio e da pequena transgressão, sem que ele possa ser identificado plenamente com nenhum desses lugares sociais.”

Em *O bonde São Januário*, o contexto sócio-econômico e a ideologia getulista exigiam a conversão do malandro em operário, por isso a letra da canção dá razão a quem trabalha. Segundo Cabral (2009: 54), “este samba ficou marcado pelas suas virtudes, pelo entusiasmo com que foi recebido pelo público e por marcar a influência do Departamento de Imprensa e Propaganda na obra dos compositores”. Trata-se de uma notória manifestação da ação do DIP, no intuito de evitar a exaltação da malandragem pelos compositores do samba do Rio de Janeiro que, ao contrário, deveriam manifestar simpatia pelo trabalho nas letras das canções. Interessa notar que, no carnaval daquele ano, o tema “trabalho” apareceu também em outras músicas.

Também merece destaque o samba *O negócio é casar*, de Ataulfo Alves e Felisberto Martins, gravado em 1941, em cuja letra se percebe a exaltação ao Estado Novo, que, conforme Cabral (2009), havia anunciado a criação do salário-família:

“Veja só
 A minha vida está mudada
 Não sou mais aquele
 Que entrava em casa alta madrugada
 Faça o que eu fiz
 Porque a vida é do trabalhador
 Tenho um doce lar
 E sou feliz com meu amor
 O Estado Novo
 Veio para nos orientar
 No Brasil não falta nada
 Mas precisa trabalhar
 Tem café, petróleo e ouro
 Ninguém pode duvidar
 E quem for pai de quatro filhos
 O presidente manda premiar
 O negócio é casar.”

Segundo o mesmo autor, em outubro de 1941, foi gravado por Newton Teixeira um samba composto em parceria com Ataulfo cujo título não disfarçava o machismo: *Não quero opinião de mulher*. Aliás, é preciso observar também que durante as duas

primeiras décadas do samba carioca é comum o apontamento sistemático da mulher, nas letras das canções, como a culpada pela separação do casal.

De acordo com a coleção *MPB Compositores – Ataulfo Alves*, organizada por Marinho (1997), o compositor Ataulfo, convencido de que sua voz era pequena se comparada às vozes potentes de muitos cantores da época e sem encontrar quem quisesse gravar antes do carnaval de 1942 o samba *Ai, que saudades da Amélia*, composto em parceria com Mário Lago, fez a gravação acompanhado por um grupo vocal (Academia do Samba) e por Jacob do Bandolim. A composição fez muito sucesso naquele carnaval, o que pode ser compreendido, considerando-se o momento histórico em questão: a Segunda Guerra Mundial completava três anos. Apesar de o Brasil não estar no centro dela, seus efeitos eram sentidos aqui, pois a falta de produtos industrializados exigia esforços redobrados das donas-de-casa.

Desse modo, conforme a mesma coleção, a Amélia, mulher de verdade da canção, realmente existia no cotidiano daquele tempo e não podia reclamar de nada, mesmo porque de nada valeria reclamar sobre a guerra numa sociedade machista. Para Cabral (2009: 13),

“A força dessa música é tanta que a palavra *Amélia* foi adotada no dicionário Aurélio Buarque de Holanda como a única extraída da letra de uma canção popular. Segundo a definição do dicionário, *Amélia* é a ‘mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem’”.

Segundo o mesmo autor, após o sucesso de *Ai, que saudades da Amélia* o compositor adentrou de fato na profissão de cantor e montou um grupo com vozes femininas para acompanhá-lo. O grupo ficou conhecido como *Ataulfo Alves e Suas Pastoras*, nome que marcou a história do samba por inaugurar os acompanhamentos femininos, que se tornariam moda nos anos seguintes. Foi nessa mesma época que o cantor começou a usar um lenço branco perfumado para reger suas Pastoras.

Cabral (2009) afirma também que, em setembro de 1942, saiu um disco com um samba em conformidade com o clima da época: em agosto, Getúlio Vargas havia colocado o Brasil em estado de guerra contra as potências do Eixo (Japão, Itália e

Alemanha) e estava na culminância a política da boa vizinhança, do presidente americano Franklin Delano Roosevelt. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) criou condições favoráveis ao desenvolvimento da industrialização no Brasil. O Estado Novo foi inspirado no modelo fascista, mas pressionado pelos EUA o Brasil entrou na guerra apoiando os Aliados. Assim, o país agregou-se ao bloco democrático na luta contra os regimes totalitários.

O samba *Nós das Américas*, de Ataulfo Alves, é exemplo da política da boa vizinhança supracitada. Além disso, homenageava Getúlio:

“Nós não queremos nada de novo
 Mas no que é nosso
 Ninguém põe a mão
 Nós, democratas,
 Nós das Américas
 Somos unidos
 E salve a nossa união
 Há um gigante
 Neste continente
 Que tem um chefe
 Que mora no coração do povo.”

Ressaltamos, ainda, a canção *Terra boa*, composta por Ataulfo Alves e Wilson Batista e gravada por Orlando Silva, em maio de 1942, em cuja letra se afirma que o Brasil, em pleno Estado Novo, é a *terra da liberdade*: “Que terra boa/ para se ganhar o pão/ tem batucada/ tem luar, tem violão/ terra da liberdade”.

O samba *Atire a primeira pedra*, de Ataulfo e Mário Lago, gravado por Orlando Silva em dezembro de 1943, tornou-se sucesso do carnaval de 1944. A canção deixa marcas, já no título, da interdiscursividade que a constitui. Segundo Cabral (2009: 66):

“*Atire a primeira pedra* era uma expressão já bastante conhecida não só por causa da citação de São João Evangelista no Novo Testamento, a propósito da mulher adúltera (‘Aquele que dentre vós estiver sem pecado, seja o primeiro que lhe atire a pedra’), como também por causa do filme *Atire a primeira pedra* (*Destry rides again*), do diretor George Marshall, com Marlene Dietrich e James Stewart, lançado em 1939 nos Estados Unidos e exibido com grande sucesso no Brasil em 1943.”

E continua Cabral (ibid: 67): “A letra de *Atire a primeira pedra* foi inspirada num dos programas mais ouvidos da Rádio Nacional, escrito por Raimundo Lopes, também chamado de *Atire a primeira pedra*.”

Segundo o mesmo autor, no dia 29 de outubro de 1945, os militares deram fim aos 15 anos do governo de Getúlio Vargas e os partidários de Getúlio fizeram campanha para lhe dar apoio com o mote *Nós queremos*, que foi reproduzido em cartazes e pichado em inúmeros muros do Brasil. Foi um período de muitas dificuldades para o povo brasileiro, pois havia racionamento de diversos produtos necessários à população devido à Segunda Guerra Mundial e o governo havia instituído um cartão que foi distribuído ao povo para que ninguém comprasse açúcar numa quantidade superior àquela que havia sido fixada para cada pessoa.

A esse respeito, Koshiba & Pereira (1996) afirmam que a entrada do Brasil na guerra favoreceu as correntes contra a ditadura brasileira e a vitória dos Aliados (em 1945) intensificou as agitações a favor da redemocratização. Assim, cedendo às pressões políticas, Vargas decretou anistia dos presos políticos e beneficiou Luís Carlos Prestes, o mais conhecido líder de esquerda. Além disso, o ditador apoiou disfarçadamente o movimento “queremista”, cujo objetivo era defender sua permanência no poder. Vargas foi apoiado pelo Partido Comunista e o movimento cresceu. No entanto, devido à oposição do general Góis Monteiro, o ditador foi deposto.

Com a queda de Vargas, José Linhares passou a ser presidente da república, de 29 de outubro de 1945 a 31 de janeiro de 1946. Nesse período, realizaram-se as eleições e o candidato Eurico Gaspar Dutra venceu, apoiado pelos partidos getulistas. Durante o governo de Dutra (1946-1951) a guerra fria marcava o cenário internacional. Foi promulgada a Constituição de 1946, que, entre outras determinações, instaurou as Comissões Parlamentares de Inquérito (CPIs) e incorporou os direitos trabalhistas do período getulista. O Partido Comunista foi declarado ilegal durante o governo Dutra.

Em 1946, foi gravado por Ataulfo Alves e suas pastoras o samba *Isto é o que nós queremos*, composição perceptivelmente antigetulista assinada por Ataulfo, como se percebe pela letra da canção:

“Nós queremos nossa liberdade
 Liberdade de pensar e falar
 Nós queremos escolas pros filhos
 E mais casas para o povo morar
 Nós queremos
 Leite, carne e pão
 Nós queremos
 Açúcar sem cartão
 Nós queremos
 Vivem ser opressão
 Nós queremos
 O progresso da nação.”

Segundo Cabral (2009: 70), é possível que a letra supracitada tenha sido escrita por Mário Lago, pois este era “um comunista convicto e com grande atividade no Partido Comunista”, ao contrário de Ataulfo, que “sempre dedicou a Getúlio tanto afeto e admiração”, daí o estranhamento do conteúdo ideológico de *Isto é o que nós queremos*. O fato é que a canção foi registrada como composição de Ataulfo Alves, sem parceria.

Em 1948, Ataulfo apresentou o programa “Clube do Samba” na Rádio Guanabara, além de viajar ao Nordeste para apresentações em rádio, clubes e teatros das capitais, acompanhado de suas pastoras e a cantora Elizeth Cardoso, além de outros músicos, que formaram o grupo intitulado “Ataulfo Alves e seu Estado Maior do Samba”, nome que se relaciona, pela memória discursiva, ao período histórico em questão, pois a expressão “estado maior” compôs outros discursos e circulou em outros lugares, sendo, por isso, carregada de valores e ideologias, de composição plurivalente. Nas forças armadas, “estado-maior” designa o grupo de oficiais encarregados de dar assistência ao chefe militar no exercício do comando. Já na canção de Ataulfo, designa um grupo de sambistas. Tal expressão chegou a compor o samba *Eu também sou general* (Ataulfo Alves – 1950), como vemos a seguir:

“Abre alas
 Vai passar o maioral
 Paciência
 Eu também sou general

Devagar prá não se machucar
 Meu irmão
 No samba eu sou general
 General de divisão
 No batuque
 Não posso levar a pior
 Tenho um diploma de samba
 Do meu estado maior.”

Na década de 1950, ocorreram mudanças no cenário musical que configuraram a hegemonia do samba-canção. Segundo Toledo (2008: 112): “No início da década de 1950 estava na moda a chamada ‘música de fossa’, focalizando sambas-canções que contavam fracassos amorosos.” Aaulfo se adaptou facilmente ao estilo de samba, compondo canções que tinham como tema as desventuras de amor, o sofrimento e a saudade. Toledo (id. Ibid.) afirma ainda: “Caracteristicamente melancólicas, as composições de Aaulfo mostraram então a sua capacidade de sintonizar-se com os novos tempos.”

Em 1950 e 1951, o maior sucesso do compositor foi *Errei, sim*, canção que faz parte da polêmica musical provocada pela separação do casal Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. Cantada pela voz feminina, a letra apresenta uma autocrítica (ao reconhecer, nos dois primeiros versos, o erro cometido), uma acusação (ao culpar o “tu” pelo desenlace amoroso) e uma defesa (enumerando os motivos que levaram ao erro). No final da canção, percebemos que a voz feminina se apresenta como ré, para o caso de haver quem queira julgá-la, apesar de toda argumentação que se constitui em “legítima defesa”. Eis a letra:

“Errei, sim
 Manchei o teu nome
 Mas foste tu mesmo o culpado
 Deixavas-me em casa
 Me trocando pela orgia
 Faltando sempre
 Com a tua companhia
 Lembro-te agora
 Que não é só casa e comida
 Que prende por toda vida
 O coração de uma mulher
 As jóias que me davas
 Não tinham nenhum valor
 Se o mais caro me negavas
 Que era todo o teu amor
 Mas se existe ainda
 Quem queira me condenar
 Que venha logo

A primeira pedra me atirar.”

Em 1952, o que nos chama a atenção é o samba *Balança, mas não cai*, composto por Ataulfo Alves e gravado com Linda Batista em homenagem a Getúlio Vargas, de volta ao governo como presidente constitucional do Brasil. Ele governou novamente o país de 1951 a 1954, dessa vez eleito pelo povo. A primeira parte da canção dizia: “Nós precisamos prestigiar o Velho/ Pra coisa melhorar/ Há muita gente que vive atrapalhando/ Não deixa o Velho trabalhar”.

Em 1953, merece destaque o samba composto em parceria com J. Audi, gravado por Orlando Silva, *Exaltação à cor*, em cuja letra se encontra uma definição do “preto de alma branca”. Segundo Cabral (2009: 82), *Exaltação à cor* foi lançado “com uma letra que seria considerada politicamente incorreta pelo movimento afrodescendente, que surgiria anos depois. É que, segundo a letra, o samba *tem a pele cor da noite/ Mas tem a alma cor do dia*” (grifos do autor). Importa lembrar também que, quando o cantor e compositor morreu, foi publicada uma nota no jornal *O Globo* com o título “Morreu o poeta de alma branca”. Em 1953 e 1954 foram gravados diversos sambas de Ataulfo. Merece destaque sua participação no show *Esta vida é um carnaval*, apresentado na boate Montecarlo.

Conforme Koshiba & Pereira (1996), no segundo governo de Getúlio, foi desenvolvida a política populista, cujo ingrediente primeiro era o nacionalismo econômico, que levou à criação da Petrobrás. Além disso, o anti-imperialismo e a mobilização trabalhista de Vargas não agradaram aos conservadores. Pressionado pelas forças da oposição, Getúlio Vargas cometeu suicídio em agosto de 1954. Três presidentes se sucederam nos dezesseis meses que se seguiram à morte de Vargas (Café Filho, Carlos Luz e Nereu Ramos).

Na música, o ano de 1955 foi marcante para Ataulfo devido ao sucesso de *Pois é*, composição gravada por ele e suas Pastoras. O samba cantava as dores de amor, como comprovam os versos finais: “Mulher a gente encontra em toda parte/ Mas não encontra a mulher que a gente tem no coração/ Pois é”. O sucesso de *Pois é* levou o artista a participar do show *O samba nasce do coração*, na boate Casablanca.

Ainda em 1955, Ataulfo fez o samba *Ademar dá jeito*, música para a campanha de Ademar de Barros, que disputava a presidência da República com Juscelino Kubitschek (JK) e Juarez Távora, e viajou com o candidato nos dias de folga, acompanhado de Elizeth Cardoso e Augusto Calheiros, enquanto seu samba era executado nos comitês da campanha. Eis a letra da canção:

“Se faltar arroz, se faltar feijão
Se faltar manteiga
Pra passar no pão
Se faltar camisa
Pra cobrir seu peito
Tenha esperança
Ademar dá jeito
Se faltar leite
Para o inocente
Se faltar doutor
Pra curar a gente
Se eu cair enfermo
Se eu cair no leito
Até isso mesmo
Ademar dá jeito
Se faltar enxada
Pra plantar café
Não há de ser nada
Tenha calma e fé
Se faltar colono
Pra pegar no eito
Calma, meu amigo
Ademar dá jeito.”

Também em 1955, Ataulfo foi contratado pela Rádio Nacional para o programa “Carnaval Brahma Chopp”. Segundo Cabral (2009), este foi seu primeiro trabalho com a carteira profissional assinada. O contrato de um ano foi renovado até sua morte e sobreviveu até mesmo ao Golpe Militar de 1964, que implantou a ditadura militar. Além disso, Ataulfo Alves foi apontado por três revistas como o melhor compositor do ano.

Em 1956, Juscelino Kubitschek (JK) foi eleito pelas forças getulistas e governou como presidente do Brasil até 1961. Seu plano de metas objetivava o desenvolvimento econômico acelerado, com o *slogan* “50 anos em 5”. Como principais características de seu governo Koshiba e Pereira (1996: 318) citam: “a crescente importância das empresas multinacionais; a entrada maciça de capital estrangeiro e o início da pressão inflacionária; o agravamento das disparidades regionais”.

Ainda em 1956, foram gravados dois discos com composições de Ataulfo. Uma das canções lançadas nesse ano, *Meus tempos de criança*, compõe a amostra de nossa pesquisa. Em novembro de 1957, o artista foi convidado pelo presidente JK para um almoço, no Palácio do Catete, com o trompetista Louis Armstrong. Tal fato comprova que Ataulfo Alves era um nome de prestígio entre os compositores do Brasil e conviveu com intelectuais da época, conhecidos como “gente bem”.

Conforme Cabral (2009: 103), em 1958, a revista *Radiolândia* registrou que “não há show que se preze que dispense gente de cor em seu elenco. Isso devemos, sem dúvida, a Ataulfo Alves” (sendo “gente de cor” uma expressão tipicamente usada na época para se referir aos negros). Ainda em 1958, surgiu uma nova forma de música brasileira: a bossa nova. No samba *Talento não tem idade*, revela-se uma preocupação corrente entre os compositores veteranos que se sentiam amedrontados pela nova geração que chegava cheia de novidades para a MPB. Os versos a seguir revelam tal preocupação:

“Onde andarão os valores
Daqueles tempos de outrora?
Seus lindos versos de amores
Que até hoje o povo chora?
Voltem de novo, que é grande a saudade
Talento não tem idade.”

Segundo Cabral (2009: 105), no samba *A carta*, que Ataulfo compôs sozinho, o cantor e compositor “decidiu envolver-se de maneira nada brilhante com a política externa brasileira”. O samba era relacionado à Operação Panamericana, de JK. A carta da qual tratava a letra da canção era endereçada ao presidente dos Estados Unidos, Eisenhower, como se observa na letra:

“Excelentíssimo Senhor Presidente
Dos Estados Unidos da América
É chegada a hora de revermos
A política "E" de Hemisfério
Em defesa dos mais puros ideais
Amanhã seria tarde demais
Senhor Presidente, venho expressar
A solidariedade da alma brasileira
Deus guarde a América,
Juscelino Kubitschek de Oliveira
Deus guarde a América,

Juscelino Kubitschek de Oliveira.”

Segundo Cabral (2009), além de cantor, compositor e apresentador de rádio, Ataulfo Alves foi diretor da União Brasileira de Compositores (UBC), entidade musical que defendia a arrecadação e distribuição dos direitos autorais e divulgava internacionalmente a música brasileira através das *Caravanas da UBC*, que levaram à Europa vários artistas. Ataulfo liderou a Caravana Musical de 1961, que passou por Lisboa, Madri, Roma, Bruxelas, Berlim e Estocolmo. Destaca-se o fato de a divulgação da MPB no exterior ter sido apoiada por lei de 1956 a 1964, quando o regime militar impossibilitou o prosseguimento das viagens.

No final de 1961, Ataulfo Alves foi apontado pelo cronista social Ibrahim Sued como um dos dez homens mais elegantes do país, ao lado de figuras ilustres da sociedade: o ex-presidente JK, um embaixador, um jóquei, um médico, um advogado, um deputado e três empresários. Conforme Cabral (2009: 115), o cronista social afirmou considerar Ataulfo Alves um brasileiro alinhado:

“Homem fino, de gestos educados, sempre bem vestido, personifica uma espécie de **elegância do morro**. No palco, mesmo possuído pelo ritmo de seus sambas, tem mímica elegantíssima. O bem trajar de Ataulfo é um tanto quanto displicente, mas em qualquer ocasião ele aparece apropriadamente vestido, irradiando bom humor” (grifo nosso).

A respeito da elegância de Ataulfo, no fascículo *História da música popular brasileira*, consta a seguinte afirmação: “Os gestos finos, a postura elegante, a simpatia de um sorriso franco conquistaram para Ataulfo a admiração de todos” (CIVITA, 1970: 08).

Conforme Toledo (2008), de modo geral, as letras das canções de Ataulfo têm forte apelo popular, o que se pode comprovar ao verificar os ditos populares nelas inscritos, como “morre o homem fica a fama”, da canção *Na cadência do samba*, composta em parceria com Paulo Gesta, e *Atire a primeira pedra*, título de outro samba, em parceria com Mário Lago. Vale salientar que, além de usar ditos populares já cristalizados pela sociedade, Ataulfo compôs outros, posteriormente transformados em provérbios ou expressões populares, como “eu era feliz e não sabia”, da canção *Meus tempos de criança*.

Característica marcante de seus sambas, o uso de aforismos e provérbios se deve ao modo de significação dos mesmos quanto a aspectos concretos do cotidiano da sociedade. Segundo a mesma autora, sua utilização configura uma maneira de chamar a atenção para os valores aprendidos em sua comunidade de origem numa linguagem corrente, típica da classe sociocultural em que estava inserido. Desse modo, ele incorporava a sabedoria popular à sua identidade de compositor.

Já na política, em 1960, Jânio Quadros venceu as eleições presidenciais, quebrando a hegemonia herdeira do getulismo. Entretanto, governou apenas em 1961, pois era um político conservador que provocou a insatisfação de empresários e imperialistas. Pressionado por forças políticas, renunciou à presidência sete meses após sua posse. O vice-presidente João Goulart assumiu a presidência com a aprovação de um regime parlamentarista que restringia seus poderes. Posteriormente, no entanto, o país voltou ao presidencialismo. Sem o amparo dos conservadores, Goulart governou apoiado nas forças populares.

No início da década em questão, as emissoras de rádio tiveram de mudar sua programação, pressionadas pela televisão, que crescia muito, ao apresentar programas como os do rádio, com o diferencial da imagem. No início de 1962, Ataulfo Alves apresentava o programa “Carnaval Brahma Chopp” na Rádio Nacional, que resistiu às mudanças provocadas pelo crescimento da televisão.

Conforme Cabral (2009), do dia 30 de abril ao dia 02 de maio de 1962 (dia do aniversário de 53 anos de Ataulfo), o artista recebeu homenagens em Miraí, sua cidade natal. Dentre os acontecimentos, destacamos: um baile de gala no Clube Miraí, uma missa na Companhia de Fiação e Tecidos, uma partida de futebol entre o time local (Esporte Clube Primeiro de Maio) e o Tupinambás de Juiz de Fora, a inauguração de uma placa da Rua Ataulfo Alves (antiga Rua do Buraco), um baile no Clube Quem Somos Nós?, a coroação da rainha do Esporte Clube Primeiro de Maio, um show de Ataulfo e sua Academia do Samba na Praça Doutor Miguel Pereira. Neste mesmo ano, Ataulfo gravou as canções *Minha infância* e *Miraí (Cidade miraiense)*, que fazem parte da amostra analisada em nosso trabalho.

Segundo o mesmo autor, com o golpe militar de 1º de abril de 1964, que depôs o presidente Goulart e instaurou a Ditadura Militar que compreende o período de 1964 a 1984, foram expulsos mais de trinta funcionários da Rádio Nacional (cantores, compositores, ritmistas, humoristas, criadores de programas, apresentadores de programas, funcionários da administração e da técnica etc.) e dezenas de outros foram envolvidos em inquéritos policiais militares – IPMs – devido à suspeita de fidelidade a João Goulart, presidente deposto.

Em 1965, Ataulfo cantou *Mulata assanhada* com Elis Regina no programa musical “Fino da bossa”, que a cantora apresentava na televisão brasileira. Em 1966, Ataulfo gravou um LP em cujo repertório estava *Laranja madura* (Ataulfo Alves), samba que se tornou um grande sucesso do artista. Vale ressaltar também a canção *Vassalo do samba* (Ataulfo Alves), em cuja letra se percebe o incômodo relacionado às novidades do samba com o surgimento da bossa nova:

“Tentei fazer um samba
Diferente do que faço
Confesso, minha gente,
Saí fora do compasso
Errei na divisão
Cheguei à conclusão
Que o samba não me quer
Moderno, não

Meu samba protestou
Meu vexame foi total
Quem foi que me mandou
Sair do original
Meu samba, eu sei que errei
Pisei meu próprio calo
De Vossa Majestade
Eu sou vassalo.”

Ainda sobre a impossibilidade de se adequar às novidades do samba, citamos *O que que há?* (Ataulfo Alves – 1962):

“Pum pum purum pum pum
Minha gente o que que há?
Se não há nenhum defeito
Deixa o samba como está
Pum pum purum pum pum
Minha gente o que que há?
Quem não sabe andar depressa
Vai andando devagar
Salve o samba que é brasileiro

Que vem de janeiro até outro janeiro
Mandando o terreiro
Minha gente o que que há?
Este samba que é samba de bamba
Que é samba no samba
Na roda de samba de samba de bamba
Minha gente o que que há?”

Em 1967, o artista gravou um depoimento para o Museu da Imagem e do Som. Neste mesmo ano, foi lançado outro LP que misturava canções inéditas e canções já gravadas. Merece destaque a canção *Gente bem também samba* (Atilaf Alves). Nesta letra é possível perceber o samba como uma manifestação cultural do povo brasileiro, pois o samba é “verde e amarelo” e nele “não há preconceito de cor”. Mais uma vez é mostrado o incômodo com as novidades do samba, bem como a defesa de sua maneira de compor, pois afirma que suas canções ficarão para a posteridade:

“Samba que o samba é belo
É verde e amarelo é nosso, afinal
Samba que o samba é novena
Da raça morena e é nacional
Samba que o samba é bamba
Quem vive no samba não pensa no mal
Hoje tem gente bacana
Em Copacabana que samba legal

Meu samba gente bem também samba
Não há preconceito de cor, não senhor
No samba não há preconceito de cor

Acho graça quando dizem
Que meu samba é quadrado
Que está fora de moda
Que é coisa do passado
Querem apanhar café
Numa roça de arroz
O samba que eu faço agora
Viverá amanhã e depois.”

Em 1968, foi promovida pela TV Record a I Bienal de Samba. Atilaf concorreu ao festival com a canção *Rio dos meus pais*; no entanto, não passou para a segunda fase. Neste mesmo ano, o samba *Você passa, eu acho graça*, de Atilaf Alves e Carlos Imperial, fez muito sucesso na voz de Clara Nunes. No final do ano, foi lançado o último disco da vida do cantor e compositor, com doze músicas: duas

compostas em parceria com Carlos Imperial e dez compostas por Ataulfo, sem parceria.

Sobre o período militar, podemos dizer que Ataulfo Alves viveu durante o governo de apenas dois dos cinco presidentes do período: o General Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967) e o General Arthur da Costa e Silva (1967-1969), eleitos pelo Congresso Nacional. Nesse contexto, vale destacar a Constituição outorgada em 1967, que institucionalizou a ditadura, o crescimento dos movimentos estudantis de protesto contra os militares, o endurecimento do regime militar e a repressão.

No dia 14 de abril de 1969, Ataulfo Alves foi submetido a uma cirurgia, na Casa de Saúde de São Sebastião, no Catete, devido ao agravamento das dores de uma úlcera no duodeno e problemas na vesícula. Apesar do aparente sucesso da cirurgia, no dia 19 Ataulfo passou mal, ainda no hospital. No dia 20, seu estado agravou-se com uma hemorragia e o artista morreu antes de ser operado novamente. Segundo Cabral (2009: 138), “foi sepultado no mausoléu dos compositores construído pela UBC (...) diante de cerca de dez mil pessoas”. Em 2009, seus restos mortais foram transportados para Mirai-MG, sua cidade natal, onde foi construído o Mausoléu Ataulfo Alves.

2.3 Considerações finais

Designado como *Ministro do Samba*, Ataulfo Alves conseguiu emergir através da mídia de seu tempo: o rádio, o disco e o *show*, numa época em que o prestígio e a notoriedade eram deferidos aos brancos. Vencendo o preconceito com seu talento, o mineiro de Mirai era considerado mestre do gênero, posição confirmada no verso “você não pode ensinar padre nosso ao vigário”, da canção *As árvores morrem de pé*, gravada por ele em 1965.

Ao sair de sua origem pobre em Mirai e mudar-se para o Rio de Janeiro, Ataulfo revela sua capacidade de invenção e criatividade, pois, apesar de ter abandonado

os estudos, sem aparentes chances de ascensão social, ele conseguiu, através da música popular,

“recuperar o acento de tristeza ancestral, milenar, da sensibilidade aplicada ou transformada nas letras e melodias oriundas de um tipo de estesia típico dos anos 1930 a 1950, no Rio de Janeiro, demarcando assim, a diferença” (TOLEDO, 2008: 57)

Essa diferença é proveniente de sua atividade intelectual enquanto sujeito que modela seu discurso e a construção de sua imagem. Com seu modo brasileiro, tipicamente mineiro, Ataulfo falava e cantava temas do dia-a-dia em harmonia com seu povo, tendo composto (sozinho e/ou em parceria) mais de trezentas canções, conforme listagem de títulos apresentada em anexo.

**CAPÍTULO III – INTERDISCURSO, CENA ENUNCIATIVA E *ETHOS*
DISCURSIVO EM CANÇÕES DE ATAULFO ALVES**

3.1 Considerações iniciais

Conforme apresentamos anteriormente, nossa proposta na presente dissertação é tratar do estudo dos recursos utilizados na constituição do *ethos* discursivo em canções de Aaulfo Alves. Não se trata do *ethos* do cantor e compositor enquanto ser empírico, mas enquanto ficção discursiva. Desse modo, não propomos uma análise do perfil psicológico de Aaulfo, mas objetivamos analisar aspectos linguísticos e discursivos que explicitam os modos de dizer característicos da canção, a fim de verificar a imagem que o sujeito permite que seja construída de si no discurso.

Além disso, nossa análise não tem como foco a melodia da canção, apesar de entendermos seu caráter intersemiótico conjugando linguagem verbal e linguagem musical. Por questões metodológicas, nosso foco é o discurso (o que é dito pelo sujeito em dada conjuntura). Entendemos, no entanto, que tal escolha não exclui por completo os aspectos musicais⁷.

Neste capítulo, realizamos a análise da amostra, aplicando alguns conceitos da metodologia que norteia nossa pesquisa, a Análise do Discurso, principalmente no que tange à construção da imagem de si no discurso e sua relação com as cenas de enunciação e o interdiscurso. Nossa amostra é composta por quatro canções, produzidas entre 1950 e 1970, cuja temática refere-se à cidade de Mirai. A análise segue os seguintes passos: temática, análise da superfície linguística, interdiscursividade, cenas de enunciação, *ethos* discursivo.

⁷ Como consideramos alguns aspectos musicais na análise, montamos um cd (que segue anexo a este texto) com as canções da amostra, a fim de que sejam não somente lidas, mas também ouvidas.

3.2 Análise da canção 1:

Meus Tempos de Criança

(Araulfo Alves – 1956)

1. Eu daria tudo que eu tivesse
2. Pra voltar aos dias de criança
3. Eu não sei pra quê que a gente cresce
4. Se não sai da gente essa lembrança

5. Aos domingos, missa na matriz
6. Da cidadezinha onde eu nasci
7. Ai, meu Deus, eu era tão feliz
8. No meu pequenino Miráí

9. Que saudade da professorinha
10. Que me ensinou o beabá
11. Onde andaré Mariazinha
12. Meu primeiro amor, onde andaré?

13. Eu igual a toda meninada
14. Quanta travessura que eu fazia
15. Jogo de botões sobre a calçada
16. Eu era feliz e não sabia

Auxiliados pela História, verificamos que a infância do sujeito empírico Ataulfo Alves não foi um “mar de rosas”, pois o menino teve uma infância pobre e de trabalho para ajudar no sustento da família, no município de Miráí, MG. Na juventude, mudou-se para o Rio de Janeiro e lá também teve vários empregos: entregador de recados, ajudante de lanterneiro, lavador de vidros, prático de farmácia. Sua vocação musical é fruto do contato com as rodas de samba, depois do expediente.

Relacionando o sujeito empírico e o sujeito enunciativo do discurso, percebemos que a canção *Meus tempos de criança*, produzida em 1956, parece colocar em prática o

senso comum moral de que “devemos pautar a nossa vida como se toda a gente a olhasse” (MORAES, 2008:114). Talvez por isso, sejam citados apenas aspectos positivos dos seus tempos de criança na pequena cidade miraiense, apesar da infância difícil do sujeito empírico. O enunciador rememora sua vida, seu modo de ser, organizando suas lembranças no fio da escrita e buscando o efeito de autenticidade, explicitando apenas experiências que merecem ser recordadas, porque são boas de se viver.

O enunciador revela, no discurso, a dor da saudade (da infância, da professorinha, de seu primeiro amor); apresenta-se como um narrador-personagem, que fala da sua história. Em princípio, podemos dizer que a canção, cujo *tema* já se apresenta no título *Meus tempos de criança*, é uma forma de registrar momentos marcantes vividos pelo sujeito em sua infância. Sua lástima se centra no fato de não ser mais criança, pois era feliz na infância, uma vez que podia, entre outras coisas, fazer travessuras e jogar botões pela calçada. Subentende-se aí a infelicidade do presente, provavelmente relacionada às pressões da vida adulta, às coerções sociais e às regras que o mundo adulto impõe em oposição à felicidade do passado de liberdade.

Quanto aos aspectos formais, já na leitura da primeira estrofe da letra da canção, pode-se perceber o *tom* de melancolia da enunciação: nos versos 1 e 2 o sujeito afirma que daria tudo para voltar à infância e nos versos 3 e 4 ele questiona a necessidade de crescer, tornar-se adulto, uma vez que as lembranças dos tempos de outrora permanecem em sua memória. Devido à impossibilidade de voltar ao passado, ele lamenta o crescimento e centra sua recordação ao “eu” menino. O enunciador diz que “daria” tudo que “tivesse”, mas poderia ter dito que “dá tudo que tem”. Ao fazer essa escolha lexical, o enunciador mostra que tem consciência de não poder voltar ao passado.

Na segunda estrofe o enunciador se desloca do presente para rememorar suas vivências infantis. Lá ele cita a “missa na matriz” nos dias de domingo, verso que insere o sujeito na comunidade discursiva católica, pois aparecem marcas linguísticas do discurso religioso. De fato o enunciador cita tais reuniões católicas como uma de suas lembranças. Destacamos o verso 7, que apresenta uma

mudança no coenunciador da enunciação: aqui, o enunciado é destinado a Deus “Ai, meu Deus, eu era tão feliz”. Ressaltamos que a relação entre o discurso lítero-musical e o discurso religioso é fecunda na MPB. Podemos citar essa ocorrência em outros sambas de Ataulfo Alves, como *Ai, que saudades da Amélia*, canção na qual aparecem os versos “Ai, meu Deus, que saudades da Amélia/ Aquilo sim é que era mulher”.

Na terceira estrofe ele faz alusão ao universo escolar, revelando a saudade que sente da professora, e manifesta a falta de informações quanto ao paradeiro de Mariazinha, seu primeiro amor. São explicitadas as marcas do discurso escolar, quando o enunciador cita a professora alfabetizadora, ou seja, a “professorinha” que lhe ensinou o “beabá”.

Por fim, na quarta estrofe, a liberdade, a travessura, os jogos que o faziam felizes são contrapostos ao presente. Há polifonia no último verso, pois ao dizer “Eu era feliz e não sabia”, no passado, podemos perceber outra voz que diz, no presente, “Não sou feliz, hoje sei”.

A *negação* encena o choque entre duas atitudes antagônicas, de dois enunciadores diferentes: um enunciador assume o ponto de vista rejeitado e o outro assume a rejeição deste ponto de vista. Para Maingueneau (1989: 81), “a noção de negação é ambígua”, havendo dois tipos: a negação descritiva, em que o locutor descreve um estado de coisas; e negação polêmica, que se opõe a uma afirmação anterior (a AD mantém laços privilegiados com a negação polêmica, como é o caso da canção supracitada).

Se, de um lado, temos a paz, a harmonia, a inocência, a ingenuidade, a magia, a espontaneidade e a liberdade próprias da infância; por outro lado, temos o pensamento, a cultura, a sociedade, o desencantamento, a inserção de um novo meio ou novo mundo social, a racionalidade, as restrições, as regras e a estranheza que o mundo adulto suscita.

Essa lembrança sonhadora do passado é muito comum na MPB e na Literatura, onde se encontram letras de canções e poemas em que paira a nostalgia de um

passado perdido e idealizado. Nesse sentido, existe um confronto de julgamentos entre o ontem e o hoje, sendo o ontem idealizado e pleno de felicidade, enquanto no hoje se encontra a dureza da realidade infeliz.

Com linguagem simples e coloquial, em *Meus tempos de criança*, o enunciador se posiciona como *sujeito* de sua própria história, o que se comprova explicitamente a partir das marcas linguísticas da subjetividade no discurso (eu, a gente, me, meu, meus etc.). O texto é singular, de *estilo* próprio, caracterizado por versos com métrica regular (nove sílabas métricas); rimas padronizadas (o primeiro verso de cada estrofe rima com o terceiro e o segundo rima com o quarto), etc.

Por estar no tempo presente da enunciação recordando um tempo passado, aparecem verbos em diversos tempos. O futuro do pretérito (daria), o imperfeito do subjuntivo (tivesse) e o infinitivo (voltar) criam uma atmosfera de nostalgia, como se pode notar nos dois primeiros versos: “Eu daria tudo que tivesse/ Pra voltar aos dias de criança”. O pretérito perfeito (ensinou) e o pretérito imperfeito (era, fazia, sabia) explicitam o deslocamento do presente para a recordação do passado.

O presente (cresce, sai) da primeira estrofe é utilizado para exprimir sua situação atual, que é de descontentamento, de infelicidade, como vemos no terceiro e no quarto versos: “Eu não sei pra quê que a gente cresce/ Se não sai da gente essa lembrança”. Já o futuro do presente (andar) é utilizado para revelar a incerteza do paradeiro, como se verifica em “Onde andar Mariazinha?/ Meu primeiro amor, onde andar?”

Quanto ao *vocabulário*, ressaltamos que a palavra não constitui unidade de análise em si. No entanto, os campos semânticos relacionados nessa canção colaboram com a constituição da imagem que o enunciador permite que o coenunciador crie de si no discurso. Ao falar da infância, temos, por exemplo, palavras como “criança, meninada, travessuras, jogo de botões”; ao tratar da religião, marcadamente católica, aparecem as palavras “domingos, missa, matriz, Deus”; quando o assunto é a vida escolar, o léxico é “professorinha, ensinou, beabá”.

De fato, as palavras são empregadas devido às suas virtualidades de sentido na língua. Além do valor semântico, elas adquirem estatuto de signos de pertencimento a uma formação discursiva e o enunciador escolhe unidades lexicais que marcam sua posição no campo discursivo. Na última estrofe, o enunciador se iguala aos demais meninos com os quais convivia. É interessante notar o uso do substantivo “meninada” para designar um conjunto de meninos e/ou meninas que se reuniam para fazer travessuras.

Considerando o caráter intersemiótico do *gênero canção*, podemos dizer que *Meus tempos de criança* segue uma métrica musical, com acentuação clara do tempo forte do compasso (2/4), sem subverter o português, utilizando a acentuação usual das palavras, sem erro de prosódia. Tal construção parece favorecer a construção da imagem do sujeito como alguém com competência de conjugar as linguagens verbal e musical. Vale lembrar que as letras de canções equivalem à poesia devido à utilização de recursos semelhantes aos da criação poética (métrica, rima, ritmo, sonoridade).

Pela memória discursiva, podemos relacionar *Meus tempos de criança* ao poema *Pobre velha música*, de Fernando Pessoa (1888-1935), considerado o poeta mais significativo do Modernismo de Portugal, pois neste texto aparece também o desejo de voltar a uma infância apresentada como um momento de felicidade efêmero e eternamente recuperável nos momentos da fraqueza do presente. Além do mais, os últimos versos, questionando a existência da felicidade, parecem dialogar entre si.

“Pobre velha música!
Não sei porque agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.”
(PESSOA, 2009)

Contra-pondo-se o verso “Eu era feliz e não sabia” aos versos “E eu era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora”, os sujeitos enunciam o sentimento de felicidade dos tempos vividos percebido somente no presente. Ambos reencontram a felicidade, ao recordar os tempos infantis. Desse modo, confirma-se a hipótese do primado do interdiscurso, defendido por Maingueneau em sua abordagem, pois um discurso não existe sozinho, mas dialogando com outros. Definido como um conjunto de discursos que mantém entre si uma relação discursiva, o interdiscurso está relacionado à memória coletiva onde acontece o funcionamento do discurso em que os sujeitos estão inscritos.

Além disso, podemos relacionar a canção *Meus tempos de criança* ao poema *Infância*, de Carlos Drummond de Andrade. Tal como Aaulfo Alves (nascido em 1909 em Mirai-MG), o poeta Drummond (nascido em 1902 em Itabira-MG) pertenceu à década em que ocorreu a crise da arte que resultou no Modernismo, movimento literário de expressiva contribuição para a criação de uma identidade brasileira. Sobre a essa identidade, Toledo (2008: 97) afirma:

“A identidade nacional brasileira começou a ser melhor definida a partir do Modernismo. Antes, havia apenas uma identidade “transplantada”. Afirmar uma identidade étnico-cultural é afirmar uma certa originalidade, uma diferença, e, ao mesmo tempo, uma semelhança, já que idêntico é aquele que é perfeitamente igual. Na identidade existe uma relação de igualdade que cimenta um grupo, válida para todos os que a ele pertencem. Porém, a identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, diferente.”

Aaulfo e Drummond dividiram o mesmo tempo e o mesmo espaço. Podemos estabelecer semelhanças quanto às histórias de vida dos dois, pois ambos deixaram suas cidades de origem e partiram de trem de ferro para novos lugares. Aaulfo mudou-se para o Rio de Janeiro, onde teve várias profissões, destacando-se como prático de farmácia e lá se envolveu com as rodas de samba, desenvolvendo sua musicalidade. Já Drummond mudou-se para Belo Horizonte, onde se formou em Farmácia, embora não se interessasse pela profissão. Como não se adaptou à vida de fazendeiro, Drummond mudou-se para o Rio de Janeiro em 1934 e chegou a ser Ministro da Educação e da Saúde Pública. Apesar disso, sobressaiu-se como poeta.

Entretanto, não são as semelhanças observadas quanto à história de vida dos dois sujeitos empíricos, que alcançaram notoriedade na sociedade brasileira (Aaulfo na

MPB e Drummond na Literatura Brasileira), que nos interessam de perto, mas sim o pertencimento dos dois textos a um mesmo campo discursivo, bem como o tratamento semântico do tema “saudade da infância”. Eis o poema *Infância* (DRUMMOND, 2004: 67):

“Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras.
lia a história de Robinson Crusóé,
comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
- Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro...que fundo!

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.
E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.”

O tema tratado no poema refere-se às reminiscências da infância. O enunciador organiza seu discurso a partir das lembranças e impressões guardadas em sua memória. O espaço em que se desenvolve é a fazenda da família, espaço interiorano de tranquilidade e segurança proporcionado pelo núcleo familiar do menino, cujo cotidiano é relatado, quando se enuncia que: o pai ia para o campo montado a cavalo, a mãe cosia e zelava pelo sono do irmão mais novo, o menino lia entre as mangueiras e fazia comparações entre sua história e a história lida.

Destacamos a segunda estrofe do poema, em cujos versos é lembrado o momento “brando de luz” do meio-dia em que “a preta velha”, ex-escrava, chamava para o café (preto, gostoso e bom), sinal da hospitalidade mineira. Além disso, é feita a comparação da cor da negra livre com a cor do café e é percebida a analogia da história do sujeito que enuncia com a história de Robinson Crusóé, ambos solitários e isolados do contato humano, embora por motivos diferentes. Crusóé

ficou afastado da civilização devido a um naufrágio, enquanto o enunciador do poema se diz só pelo fato de viver no interior ou simplesmente pelo fato de ser criança, como notamos no verso “Eu sozinho menino entre mangueiras”.

Os versos “E eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóé” finalizam o poema com a ideia de que a felicidade é suficiente para que sua história de vida seja considerada bela. Essa melancólica conclusão se identifica com o verso “Eu era feliz e não sabia”, que finaliza a canção de Ataulfo. Assim, tanto em *Infância* quanto em *Meus tempos de criança*, além da revelação da melancolia, das lembranças e da saudade da infância, são registradas confissões dos bons tempos antigos, de uma felicidade que ficou no passado e é recordada pelo “eu” no presente. Conforme Toledo (2008: 107):

“Ambos revelam nos versos, em *flash-back*, flagrantes singulares, compartilhados, cada um a seu modo, em Miráí e em Itabira, buscando restaurar o passado, no presente, com a simplicidade das cenas de um tempo e um espaço, resguardados em suas memórias, e que, aqui, são resgatados em um tempo bem distante, mas com a mesma intensidade com que fora outrora experimentado, revelando peculiaridades do ambiente mineiro.”

Em nossa análise, a *cena englobante* da canção corresponde ao discurso lítero-musical; a *cena genérica* corresponde ao gênero canção e a terceira cena, a *cenografia*, corresponde ao contexto que a obra implica. Já os primeiros versos de *Meus tempos de criança* dão corpo à cenografia do texto que se dará através da recordação.

A cena é construída pela cronografia que marca a oposição entre a infância, tempo passado que representa a felicidade, e o tempo presente, de ausência de felicidade. A topografia refere-se à cidade de Miráí, relacionada à infância, no passado. Quanto ao lugar onde acontece a fala do presente, o enunciador não a explicita. No entanto, se relacionarmos o enunciador ao sujeito empírico, podemos supor que se trata da então capital do país, Rio de Janeiro, onde o cantor e compositor Ataulfo Alves viveu sua carreira musical.

O *ethos*, imagem de si no discurso, integra a cenografia da recordação e visa a conseguir a adesão do coenunciador. Para que isso aconteça, o modo como o sujeito diz e o que ele diz são de capital importância. A estrutura narrativa que se constrói na letra nos leva a identificar o tom, o caráter, a corporalidade, o mundo ético do fiador, a partir de seu comportamento discursivo.

É possível observar no discurso um tom nostálgico e saudosista que idealiza o passado e é com base nesse tom de lastimação e saudade que o enunciador tenta provocar a comoção no coenunciador. O diminutivo de afetividade (cidadezinha, pequenino, professorinha, Mariazinha) quando menciona as lembranças que ficaram em sua memória, a linguagem simples, entre outras características do padrão discursivo utilizado, contribuem para a construção da imagem de si no discurso.

O caráter é associado a um feixe de traços psicológicos atribuídos ao enunciador pelo coenunciador. Trata-se de um sujeito sentimentalista, que valoriza as origens, imagem que se constrói em outras canções, nas quais se preza a tradição e condena-se quem despreza sua origem, conforme os versos “Desprezar a origem que tem/ É negar sua própria razão”, encontrados na canção *Gente bem*, composta por Aaulfo e gravada em 1966. A corporalidade (compleição física) do enunciador é construída na cena que se desenvolve no texto: uma criança indo à missa na matriz, indo à escola estudar, jogando botões sobre a calçada da rua com outras crianças.

A subjetividade que se manifesta em seu discurso é concebida como uma voz que não pode ser dissociada do corpo que enuncia. Essa voz dialoga com outras vozes e traz para seu interior crenças e valores (remissões ao discurso religioso e ao discurso escolar) que são carregados de ideologias, pois não existem discursos e sujeitos neutros.

Além disso, podemos identificar o mundo ético habitado pelo sujeito que enuncia. Tal texto foi produzido numa prática discursiva que pressupõe a seguinte organização social: quanto à *inscrição* e ao *posicionamento*, é o próprio enunciador quem se recorda da infância vivida a partir do lugar social que habita no mundo ético como profissional da música. No presente da enunciação, já adulto, o sujeito se lembra de suas vivências, ao enunciá-las cantando.

O *gênero canção* colocado em questão nessa nossa análise teve, na época de Atilfo Alves, o rádio como principal *suporte*. Suas canções eram divulgadas por esse meio de comunicação, fundamental para aquele tempo. O *código de linguagem* adotado nas letras de suas músicas é o português coloquial. Seu padrão discursivo adota uma linguagem clara e simples, respeitando as normas gramaticais, no entanto, sem seguir ao extremo o padrão da língua culta.

Considerando a prática intersemiótica da canção, vale dizer que, quanto ao ritmo lento e triste da melodia de *Meus tempos de criança*, eles podem ser considerados como características do estilo próprio do sujeito empírico. A esse respeito encontramos na coleção *MPB Compositores: Atilfo Alves* (1996) a afirmação de que os sambas do referido artista parecem um mineiro andando devagar, sem pressa, cheio de ginga e sempre chegando ao lugar certo, *ethos* facilmente apreendido quando escutamos a canção e analisamos o discurso.

A linguagem não-verbal da canção colabora com a construção do *ethos*, pois, além do andamento lento, a melodia em tom menor favorece a criação de uma atmosfera de tristeza, de calma e reflexão. A voz que canta⁸, repleta de pequenos *glissandos*⁹ nos finais das frases, bem como o uso do tempo *rubato*, acelerando e retardando ligeiramente o tempo da peça musical, ou seja, “roubando” um pouco do tempo de algumas notas e compensando-o em outras, cooperam para a construção de uma imagem melancólica do enunciador.

Embora o coenunciador possa considerar o discurso sentimentalista e idealista, ele se identifica com o *ethos*, pois o ser humano geralmente tem o hábito de usar o passado como uma crítica ao presente, como acontece nessa primeira canção analisada, especialmente quando o último verso “Eu era feliz e não sabia” deixa entrever a falta de felicidade do presente.

⁸ Fazemos referência às gravações nas quais o próprio Atilfo Alves é o cantor. Se forem ouvidas interpretações de outros cantores para a mesma canção, provavelmente haverá alteração na construção do *ethos*.

⁹ *Glissando* é uma expressão italiana, utilizada na terminologia da música para indicar uma passagem suave de uma altura a outra.

Vale ressaltar, ainda, que a posição assumida pelo enunciador em seu discurso nos leva a relacioná-lo com a identidade católico-burguesa, uma vez que, em seu discurso estão presentes dois importantes Aparelhos Ideológicos do Estado (a igreja e a escola) aos quais o sujeito é assujeitado. O discurso da canção funciona como uma estratégia de autorreferencialidade ao apresentar a cenografia da recordação.

3.3 Análise da canção 2:

Minha infância

(Ataulfo Alves – 1962)

1. Meus dias tão felizes que tão longe vão
2. Minha infância inocente, calças curtas, pés no chão
3. E as meninas do meu tempo que eu não sei onde andarão:
4. Carmelita, Madalena, Isalina, Conceição, onde estão? Não sei não.

5. Minha infância querida que vai muito além, muito além, muito além.

6. Eu era um milionário de felicidade
7. Mas perdi os meus milhões, hoje eu vivo da saudade
8. Dos primeiros companheiros que eu não sei onde andarão:
9. João Sabino, Castelano, Zé Rotondo, Zé Adão, onde estão? Não sei não.

10. Minha infância querida que vai muito além, muito além, muito além.
11. Meus dias tão felizes que tão longe vão
12. Que tão longe vão
13. Que tão longe vão...

A canção *Minha infância* apresenta, como o próprio título sugere, a temática da infância. Ao observar o primeiro verso “Meus dias tão felizes que tão longe vão” já se percebe o tom de nostalgia que perpassa a canção. Ele afirma aí que era um milionário de felicidade, pois possuía a riqueza das amizades, percebida a partir da citação dos nomes de seus primeiros amigos (as meninas e os companheiros) embora nos leve à construção de uma imagem de criança pobre, de “calças curtas, pés no chão”.

Julgamos importante destacar que em uma de suas gravações, a canção *Minha infância*, composta em 1962, aparece como se fosse uma continuação de *Meus tempos de criança*, composta em 1956 e analisada anteriormente. No entanto, trata-

se de canções diferentes, com condições de produção e contextos distintos, apesar da semelhança quanto à temática.

Minha infância foi composta com linguagem coloquial, característica comum às canções de Ataulfo. Alguns aspectos, porém, merecem destaque: as marcas explícitas de subjetividade como o pronome “eu” e os possessivos (meu, meus, minha), os nomes citados; os verbos em primeira pessoa (sei, era, perdi, vivo), ora no passado para referir-se ao que foi vivido nos seus tempos de criança, ora no presente para designar o “hoje” marcam o posicionamento do sujeito em seu enunciado.

Destacamos ainda a repetição da expressão “muito além” no verso 5, numa tentativa de marcar estilisticamente a distância da infância em relação ao tempo presente da enunciação, o que confere um tom de nostalgia ao discurso, característica muito comum na linguagem poética, e a repetição do advérbio de negação “não” em “Não sei não”, que confere um tom de oralidade ao discurso escrito. Na terceira estrofe, encontramos reiterações de versos já usados nas primeiras estrofes, o que contribui com a ideia de saudade da felicidade vivenciada no passado, em oposição à infelicidade da atualidade da enunciação.

Além disso, a citação dos nomes das meninas (Carmelita, Madalena, Isalina, Conceição) e dos companheiros (João Sabino, Castelano, Zé Rotondo, Zé Adão) confere um efeito de autenticidade ao discurso, uma vez que, auxiliados pela História, confirma-se empiricamente a existência de tais sujeitos como habitantes da cidade de Mirai. A citação dos nomes, portanto, não é sem propósitos; eles são marcas da subjetividade no discurso. Afinal, o enunciador assume um lugar social e marca seu posicionamento. Com a nomeação dos sujeitos, os coenunciadores são inseridos na realidade enunciada. Mais uma vez, busca-se um efeito de autenticidade no discurso.

Como a letra da música apresenta características formais semelhantes à poesia, a letra é apresentada em versos que rimam entre si. Na primeira estrofe, a rima se faz com a repetição do som nasal – ão (versos 1 a 4). Já nos versos 6 e 7 “felicidade” rima com “saudade”; nos versos 8 e 9 o verbo “andarão” rima com o advérbio “não”,

a exemplo do que ocorre na primeira estrofe. Além disso, notamos que nessa letra de música não se subverte a acentuação usual das palavras no português, portanto respeita-se a prosódia usual da língua portuguesa.

Como foi dito anteriormente, cada campo discursivo é formado de vários espaços discursivos – os interdiscursos. É no interior de cada campo que o discurso se constitui e essa relação entre os discursos se dá de forma dialética. Ou seja, o interdiscurso constitui um diálogo entre os diferentes discursos. No caso da canção *Minha infância*, há marcas linguísticas explicitando intertextualidades, o que confirma o primado do interdiscurso, forma constitutiva da heterogeneidade. Afinal todo discurso traz no bojo o outro, devido ao fato de o dialogismo ser inerente à linguagem. Vejamos o poema *Meus oito anos*, publicado em 1859 na obra *As primaveras*, de Casimiro de Abreu, expressivo poeta do romântico brasileiro que viveu de 1837 a 1860:

“Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias
Do despontar da existência!
— Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é — lago sereno,
O céu — um manto azulado,
O mundo — um sonho dourado,
A vida — um hino d'amor!

Que aurora, que sol, que vida,
Que noites de melodia
Naquela doce alegria,
Naquele ingênuo folgar!
O céu bordado d'estrelas,
A terra de aromas cheia
As ondas beijando a areia
E a lua beijando o mar!

Oh! dias da minha infância!
Oh! meu céu de primavera!
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!
Em vez das mágoas de agora,
Eu tinha nessas delícias

De minha mãe as carícias
E beijos de minha irmã!

Livre filho das montanhas,
Eu ia bem satisfeito,
Da camisa aberta o peito,
— Pés descalços, braços nus —
Correndo pelas campinas
A roda das cachoeiras,
Atrás das asas ligeiras
Das borboletas azuis!

Naqueles tempos ditosos
la colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar;
Rezava às Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo.
Adormecia sorrindo
E despertava a cantar!

.....

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
— Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
A sombra das bananeiras
Debaixo dos laranjais!”
(ABREU, 2009)

Através da memória discursiva, são estabelecidas relações entre os textos, que tratam do mesmo tema, “a infância querida”. Não é à toa que tal expressão é encontrada nos dois textos. Merece destaque também o verso “— Pés descalços, braços nus —”, encontrado na quinta estrofe do poema de Abreu, com o qual o trecho “calças curtas, pés no chão” dialoga.

Não analisamos o discurso sem levar em conta o pré-construído, os discursos que nele se inserem, contrários a ele ou não. Nesse sentido, o simples fato de tomar novamente a temática da infância e relacioná-la à cidade de Mirai já é característica da interdiscursividade, pois a conexão com *Meus tempos de criança*, que é acionada pela memória, é prova do caráter dialógico da linguagem.

Além disso, podemos citar a relação interdiscursiva com o poema *Profundamente*, publicado em 1930, do poeta Manuel Bandeira (2001: 81), que viveu de 1886 a 1968:

“Quando ontem adormeci
 Na noite de São João
 Havia alegria e rumor
 Estrondos de bombas luzes de Bengala
 Vozes, cantigas e risos
 Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
 Não ouvi mais vozes nem risos
 Apenas balões
 Passavam, errantes

Silenciosamente
 Apenas de vez em quando
 O ruído de um bonde
 Cortava o silêncio
 Como um túnel.
 Onde estavam os que há pouco
 Dançavam
 Cantavam
 E riam
 Ao pé das fogueiras acesas?

— Estavam todos dormindo
 Estavam todos deitados
 Dormindo
 Profundamente.

*

Quando eu tinha seis anos
 Não pude ver o fim da festa de São João
 Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
 Minha avó
 Meu avô
 Totônio Rodrigues
 Tomásia
 Rosa
 Onde estão todos eles?

— Estão todos dormindo
 Estão todos deitados
 Dormindo
 Profundamente.”

A começar pela sensibilidade herdeira do romantismo, a tristeza profunda aliada ao desencanto e à melancolia, encontramos reminiscências do poema de Manuel Bandeira na canção de Ataulfo Alves. Em ambos os textos, a infância como retorno ao passado, é colocada em oposição ao presente de angústia. No poema, o “eu” faz duas perguntas (“Onde estavam os que há pouco/ Dançavam/ Cantavam/ E riam/ Ao pé das fogueiras acesas?” e “Minha avó/ Meu avô/ Totônio Rodrigues/ Tomásia/

Rosa/ Onde estão todos eles?") e a resposta aparece duas vezes afirmando que eles estão todos deitados, "dormindo profundamente", sono que faz alusão à morte. Na canção, o "eu" se questiona acerca dos amigos ("Carmelita, Madalena, Isalina, Conceição, onde estão?" e "João Sabino, Castelano, Zé Rotondo, Zé Adão, onde estão?") e a resposta aparece duas vezes: "Não sei não". A maneira como as palavras são empregadas já é uma marca da interdiscursividade constitutiva do discurso.

Profundamente é um poema que mostra o saudosismo pela infância de maneira melancólica. Nele são quebrados paradigmas poéticos, como a forma fixa e a métrica, pois os versos são livres, característica também observada na canção *Minha infância*. No poema, há dois tempos distintos: o passado, quando o menino tinha seis anos, facilmente percebido da primeira à quinta estrofe; e o presente, o hoje, marcado linguisticamente na quinta e na sexta estrofes. Também na canção, o sujeito se desloca para o passado, recordando os tempos em que se considerava um milionário de felicidade. No verso 7, há uma volta ao presente para concluir que não é mais feliz como antes, quando diz "hoje eu vivo da saudade".

Além disso, a repetição das expressões "muito além, muito além, muito além" e "que tão longe vão/ que tão longe vão/ que tão longe vão" parecem sugerir a distância do presente relacionado às vivências do passado, bem como o barulho de um sino, característica também encontrada em poemas modernistas. Como exemplo disso, podemos citar o poema *Os sinos*, de Bandeira (1970: 88). Nos versos "Sino de Belém, pelos que inda vêm!/ Sino de Belém bate bem-bem-bem", a repetição da palavra "bem" sugere o barulho do sino que bate.

Essa necessidade de fugir da realidade concreta e adentrar outro tipo de realidade sonhada ou idealizada é encontrada na literatura em diversos poemas de movimentos literários diferentes. O poema *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, é um exemplo romântico da nostalgia e do nacionalismo, comprovados nos versos iniciais "Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá;/ As aves que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá."

A nostalgia e o nacionalismo foram amplamente retomados no Modernismo, embora com linguagem diferente. Provas disso são as inúmeras paródias, citações e recriações deste poema pelos modernistas: *Canto de regresso à pátria*, de Oswald de Andrade; *Nova canção do exílio*, de Carlos Drummond de Andrade; *Canção do exílio*, de Murilo Mendes são poemas que, entre outros, servem de exemplo para o caso.

Na canção *Minha infância*, a partir da cenografia da recordação pode-se identificar a cronografia discursiva, contrapondo o tempo passado (de felicidade plena na infância) e o tempo presente (de infelicidade e de saudade). A cena se ancora em valores fixos, notadamente a amizade, a saudade dos amigos. É a amizade que o faz se considerar um milionário de felicidade. Ao se afastar dos amigos, o sujeito se diz alguém que não tem nada, que perdeu seus milhões para viver na saudade.

A partir das características já apontadas e das marcas linguísticas no discurso de *Minha infância* pode-se identificar, mais uma vez, a construção discursiva de um *ethos* nostálgico, saudosista e resignado com o presente, pois vive a lamentar por não poder voltar ao passado. O eu procura conquistar a adesão de seu coenunciador através da comoção. Constrói-se, então, uma imagem de uma criança que brincava livremente na rua, de “calças curtas” e “pés no chão” no passado, ao passo que a imagem que se faz do enunciador no presente é a de alguém conformado com o momento atual, que recorda as amizades, mas que não se compromete em mudar sua vida, muito menos em retornar à terra natal.

Considerando o caráter intersemiótico da canção, citamos ainda o ritmo lento de *Minha infância*, cantada *ad libitum*, pois o intérprete varia o tempo das notas sem alterá-las. A orquestração da gravação de 1962, repleta de violinos, dá um tom de tristeza à melodia cantada pela voz que lamenta a distância da infância. Merece destaque também a versão que consta no disco *O melhor de Ataulfo Alves*, de 1984, cujo arranjo uniu as canções *Meus tempos de criança* e *Minha infância*, cantadas simultaneamente. Nessa gravação a cadência do samba é acentuada, o arranjo dos violinos é modificado e substituído por outro arranjo de instrumentos de sopro.

Apesar do pandeiro e da marcação do samba, permanece o tom melancólico, acentuado pelos arranjos do trombone e pelas palhetas que fazem o contracanto. Além disso, o efeito de reverberação (prolongamento de um som após o fim da emissão do mesmo) usado nas expressões que se repetem “muito além, muito além, muito além” e “que tão longe vão/ que tão longe vão/ que tão longe vão” sugerem a distância do tempo da infância. Desse modo, também a linguagem não-verbal colabora para a construção do *ethos* do enunciador.

3.4 Análise da canção 3:

Miraí

(Ataulfo Alves – 1962)

1. Cidade miraiense,
2. Te quero com devoção
3. Cidade miraiense,
4. Tu cabes no meu coração

5. Torrão tranquilo e sereno
6. Torrão bendito por Deus
7. Eu sinto-me tão pequeno
8. Pra ser um dos filhos teus

9. Perguntam por que sou triste
10. Nos versos que já escrevi
11. Sou triste porque cantando
12. Não posso esquecer de ti, Miraí

13. Torrão tranquilo e sereno
14. Torrão bendito por Deus
15. Eu sinto-me tão pequeno
16. Pra ser um dos filhos teus.

A canção *Miraí* foi composta por Ataulfo Alves em 1962. É o hino oficial da cidade. Não se trata de um samba, mas de uma marcha. Em algumas partituras, essa canção tem o nome de *Cidade miraiense*, como sugere o primeiro verso da mesma. Seu conteúdo temático é referente à pequena cidade mineira e à relação de devoção do sujeito com essa terra. Além de dizer romanticamente que a cidade cabe em seu coração, o enunciador assume uma postura de humildade, ao se colocar como “pequeno” para ser um filho dela. Diferentemente do que se pode observar nas outras canções, em *Miraí* o eu dialoga com a cidade, ele a personifica e se declara a ela, como se falasse com uma pessoa.

O texto é composto por quatro estrofes de quatro versos cada uma, sendo que a última é a repetição da segunda. Em sua maioria, os versos são compostos por 7 sílabas métricas. Os versos rimam entre si, exceto o verso 9, que não rima com o verso 11, mas isso não prejudica o conteúdo e a expressividade da canção. Importa salientar ainda que, no verso 7, o pronome “me” é colocado em posição diferente daquela orientada pelo padrão formal da língua portuguesa, o que nos leva a concluir que, de fato, a linguagem usada pelo sujeito é uma linguagem simples e emotiva, sem se prender ao padrão formal. Quanto à pronúncia das palavras, não há erro de prosódia, pois se observa a acentuação usual do português.

A canção *Miraí* apresenta explicitamente a subjetividade a partir das marcas de primeira pessoa (meu, eu, me, quero, sinto, sou, escrevi) e faz referência ao tu da enunciação, que é a própria cidade, através das marcas de segunda pessoa (te, tu, teus, ti, cabes); as expressões vocativas que mostram com quem se fala (cidade miraiense e Miraí) buscam o efeito de personificação da cidade. Os verbos no presente (quero, cabes, sinto, perguntam, sou) fazem referência ao momento da enunciação e o único verbo que aparece no passado (escrevi) diz respeito às vivências anteriores à enunciação.

Esta canção traz dentro de si marcas que mostram a interdiscursividade que a constitui. Primeiramente podemos considerar a presença do discurso religioso no texto, que se verifica já no segundo verso, “te quero com devoção”, quando o enunciador assume uma postura devota diante da cidade. É sabido que devoção é uma palavra pertencente ao léxico do discurso religioso, no entanto esse termo é trazido para o campo discursivo lítero-musical que se constitui neste texto.

Além disso, no verso 6, enuncia-se que a cidade é um “torrão bendito por Deus”, o que comprova uma vez mais a presença do discurso religioso na materialidade linguística da canção. No discurso religioso, o homem se humilha diante de Deus, assumindo uma postura de humildade, simplicidade e pequenez. Nesta canção, essa característica também é perceptível, principalmente com relação ao sétimo e ao oitavo versos, que dizem “eu sinto-me tão pequeno / pra ser um dos filhos teus”.

No oitavo verso, percebemos ainda um outro rastro deixado no texto, relacionado ao discurso familiar. O termo ‘filhos’ é muito utilizado no discurso familiar para fazer referência ao parentesco existente entre aqueles que são gerados pelos pais e os pais. Além disso, o termo figura também no discurso religioso, para designar o ser humano (enquanto criatura) do ser divino (o criador). Na letra de *Miraí*, o vocábulo é trazido para o discurso cancionero, utilizando-se de uma metáfora: a cidade Miraí é mãe dos que nela nascem (os filhos da terra), daí a manifestação exacerbada do amor a ela devotado.

Aparecem ainda na letra da música marcas do discurso literário, especialmente relacionadas ao Romantismo, como se pode notar no quarto verso, que diz “tu cabes no meu coração”. Trata-se de um modo de enunciação que evidencia o amor à terra natal, como acontece no romantismo literário. Aliás, o simples fato de tomar a cidade como tema da canção já é uma característica romântica, uma vez que este era um tema recorrente no movimento literário em questão aqui no Brasil. O discurso deixa entrever na canção uma identidade católico-burguesa, que manifesta sua emoção ao cantar a terra natal.

Quanto à polifonia, merece destaque a terceira estrofe do texto (versos 9 a 12) em que se verifica a existência de um discurso anterior, proferido por outros sujeitos, retomado na canção. Quando o enunciador diz que perguntam por que ele é triste nos versos que já escreveu, ele está trazendo para o fio discursivo palavras proferidas por outros sujeitos. Ele responde a essa voz explicando que é triste porque não consegue se esquecer da cidade miraiense quando canta. Também essa tristeza parece dialogar com o discurso romântico literário, uma vez que o romântico não pode ser feliz fora da sua terra natal. O poema *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, citado anteriormente, é prova dessa felicidade inerente à terra natal.

Os versos da canção dão corpo à cenografia do texto que se dará por meio do poema romântico, permitindo que o coenunciador incorpore o *ethos* que se constitui no discurso. Como resumo das características do discurso literário podemos dizer que o romantismo toma o amor à terra natal como um de seus temas e enaltece essa terra. É o que acontece com a canção *Miraí*.

De modo geral, a estrutura de um poema é muito parecida com a estrutura de uma letra de música. Para exemplificar essa questão, vale citar que o poema é separado em estrofes que se constituem de versos e que estes rimam entre si e se combinam quanto ao ritmo (sílabas métricas), características que facilitam a musicalização do texto.

Tanto um poema quanto uma letra de música apresentam a linguagem emotiva como uma de suas características, ou seja, o sujeito pode manifestar sua subjetividade por meio de suas emoções ao enunciar. Ao se deparar com tal cenografia, o coenunciador já prevê que tipo de linguagem pode encontrar, bem como o tipo de organização textual que se pode visualizar.

Quanto à cronografia discursiva, pode-se contrapor o tempo passado (como vemos no verso 10: “nos versos que já escrevi”) e o tempo presente (de infelicidade e de saudade, como vemos nos versos 11 e 12: “Sou triste porque cantando / não posso esquecer de ti, Miraí”). Quanto à topografia discursiva, não é possível explicitar o lugar de onde o enunciador profere seu discurso. É perceptível somente que diz respeito à cidade de Miraí, tema da canção.

Tendo em vista os vários rastros da interdiscursividade e da cenografia na canção *Miraí*, constrói-se uma imagem romântica do sujeito, que enuncia seu amor e sua devoção à terra natal; um sujeito que assume uma postura de humildade, notadamente influenciado pela religião e pela noção de família, pois se considera filho da cidade. Além disso, pode-se depreender ainda o *ethos* de conformismo em relação à distância da cidade de origem e à tristeza que é proveniente dela.

Essa exaltação à cidade é profícua na MPB. A marchinha *Cidade Maravilhosa* foi composta por André Filho para o carnaval de 1935, homenageando o Rio de Janeiro por suas belezas naturais:

“Cidade maravilhosa
Cheia de encantos mil
Cidade maravilhosa
Coração do meu Brasil
Cidade maravilhosa

Cheia de encantos mil
Cidade maravilhosa
Coração do meu Brasil

Berço do samba e das lindas canções
Que vivem n'alma da gente
És o altar dos nossos corações
Que cantam alegremente

Jardim florido de amor e saudade
Terra que a todos seduz
Que Deus te cubra de felicidade
Ninho de sonho e de luz”
(FILHO, 2009)

O tom romântico para se referir à cidade natal é cantado também em *Saudade de Ouro Preto*, canção composta por Antenógenes Silva e Alvarenga, gravada por Tônico e Tinoco em 1958. Na letra é possível perceber o mesmo romantismo que constitui a canção de Aaulfo Alves, *Mirafí*.

Minha querida terra
De ti tenho saudade
És toda minha vida
Todo meu ser, minha vaidade

Minha terra querida
Que me viu nascer
Debaixo deste céu
Feliz hei de morrer
(SILVA; ALVARENGA, 2009)

Tendo em vista as características discursivas apontadas, podemos concluir que as canções supracitadas se utilizam do discurso de exaltação à terra natal, a fim de conquistar a adesão do coenunciador.

3.5 Análise da canção 4:

Miraí

(Araulfo Alves – 1967)

1. Meu Miraí que eu não me esqueço
2. Berço da minha geração
3. Lugar melhor eu não conheço
4. Quanta saudade no meu coração

5. Do mulecote bem vadio
6. Ai, que vontade que me dá
7. De me jogar naquele rio
8. Na cachoeira ou no Maricá

9. Lá na lavoura da Braúna
10. Como é bonito recordar
11. Mais parecia uma graúna
12. Meu velho pai a cantar, a cantar

13. Uma canção que assim dizia:
14. “Maria foi passear
15. Esse passeio de Maria
16. Ainda faz mamãe chorar
17. Esse passeio de Maria
18. Ainda faz mamãe chorar”

19. Lá na fazenda dos Pereiras
20. Naqueles vastos cafezais
21. Havia tantas brincadeiras
22. No fim da safra dos coloniais

23. E não faltava um cantador
24. No bom sentido a improvisar

25.Umas quadrinhas de amor

26.Para as mocinhas do lugar

27.E uma sanfona apaixonada

28.A noite inteira soluçava

29.E no romper da madrugada

30.O sanfoneiro saudoso cantava

31.Uma canção que assim dizia:

32.“Maria foi passear

33.Esse passeio de Maria

34.Ainda faz mamãe chorar

35.Esse passeio de Maria

36.Ainda faz mamãe chorar”

Miraí é mais uma canção que, como o próprio nome sugere, vai falar da cidade natal. Nas palavras do enunciador, a cidade é berço da sua geração. Nessa canção, o sujeito cita a saudade da época em que era moleque e do lazer no rio (Maricá ou cachoeira), as brincadeiras na fazenda dos Pereiras, bem como o cantar do pai na lavoura da Braúna. A temática é a mesma da canção analisada anteriormente. No entanto, o tratamento semântico e a identidade que se constitui no discurso diferem uma da outra, como veremos a seguir.

Quanto à estrutura formal, a canção é composta de 36 versos, distribuídos em seis quartetos e dois sextetos. É a canção mais extensa de nossa amostra. As rimas são regulares: o primeiro verso de cada estrofe rima com o terceiro, o segundo rima com o quarto, o terceiro verso rima com o quinto e o quarto verso rima com o sexto. Quanto à prosódia, observa-se a acentuação usual das palavras na língua portuguesa.

Vimos que a linguagem é dialógica, portanto todo enunciado evoca outros enunciados. Na canção *Miraí*, aparecem marcas languageiras que nos levam a identificar os rastros interdiscursivos. Como exemplo, podemos citar o segundo verso “berço da minha geração”, no qual parece ecoar a voz da História, que toma a

palavra ‘berço’ para fazer referência à origem, como na expressão “berço da civilização romana”, largamente apreendida nos livros didáticos escolares.

A comparação entre a graúna e o pai a cantar traz no bojo da canção a popular expressão “cantar como um passarinho”, muito utilizada quando se tem a intenção de elogiar quem canta. De fato, ao relacionar o canto da graúna ao canto do pai, o enunciador concede-lhe uma imagem valorativa.

Dos versos 13 a 18 e 31 a 36, o enunciador incorpora ao seu discurso o trecho de uma embolada de Ari Kerner Veiga de Castro chamada *Trepa no coqueiro*, registrada como composição de 1930, cuja letra citamos:

“Oi, trepa no coqueiro / Tira coco
Gipe, gipe, nheco, nheco / No coqueiro olirá

Papai, cadê Maria? / Maria foi passeá
Papai, cadê Maria? / Maria foi passeá
Os passeio de Maria / Faz papai, mamãe chorá

Oi, trepa no coqueiro...

Maria é moça nova / Sorteira, não tem juízo
Maria é moça nova / Sorteira, não tem juízo
Os passeio de Maria / Só pode dá prejuízo

Oi, trepa no coqueiro...

Maria sobe a ladeira / Maria pula regato
Maria sobe a ladeira / Maria pula regato
Mas com essa brincadeira / Gasta a sola do sapato

Oi, trepa no coqueiro...”
(CASTRO, 2009)

Como se pode notar, o trecho “Papai, cadê Maria? Maria foi passeá / Papai, cadê Maria? Maria foi passeá / Os passeio de Maria / Faz papai, mamãe chorá”, apesar de algumas alterações, é encontrado na canção de Ataulfo Alves, numa clara relação interdiscursiva. A partir da leitura comparativa dos versos de Ataulfo Alves e os versos de Ari de Castro, percebe-se que o enunciador de *Miraí* adaptou o trecho que incorporou ao seu discurso.

Na canção *Trepa no coqueiro* aparecem marcas linguísticas próprias da variante caipira, como: apócope de ‘r’ em verbos no infinitivo (passeá, chorá); ausência de

concordância nominal (passeio) e ausência de concordância verbal (faz). Essas características fonéticas e sintáticas não aparecem na letra de *Miraí*.

Na canção *Miraí* o trecho que dialoga com a canção *Trepa no coqueiro* aparece destacado entre aspas. No entanto, não se trata de uma cópia fiel do discurso do outro. Em nossa análise é preciso destacar o *discurso relatado* (direto/ indireto), considerado a manifestação mais clássica da heterogeneidade na enunciação. A AD sempre deu atenção à ambiguidade do fenômeno da *citação*: o locutor citado pode ser interpretado como não-eu e também como autoridade. Ou seja, “pode-se tanto dizer que ‘o que enuncio é verdade porque não sou eu que o digo’, quanto o contrário” (MAINGUENEAU, 1989: 86).

Nesse sentido, o uso das *aspas* marca a alteridade dos enunciados. Elas são um sinal estabelecido para ser decifrado por um destinatário. O sujeito que usa aspas faz uma representação de seu leitor e oferece uma posição de locutor que assume através desse sinal gráfico (ainda que disso não seja consciente).

Trata-se de uma paráfrase, uma tentativa de controlar em pontos nevrálgicos a polissemia que a língua e o interdiscurso possibilitam (cf. MAINGUENEAU, 1989: 96). Como já vimos anteriormente, ao fingir dizer diferentemente a mesma coisa, a paráfrase define uma rede de desvios que desenha a identidade de uma formação discursiva: o que existe é um espaço de trocas e não uma identidade fechada. Por outro lado, quando a canção é ouvida, não se percebe explicitamente as marcas da citação ou paráfrase. O discurso é anexado ao da canção, ou seja, ele a constitui.

O discurso da letra de *Miraí* é composto a partir da cenografia da recordação. A dêixis discursiva, que se relaciona às cenas de enunciação, nesta canção definem as coordenadas de espaço (topografia) e de tempo (cronografia). Quanto ao espaço, são citados os lugares em que aconteciam as ações recordadas no texto: o rio (na cachoeira ou no Maricá), a lavoura da Braúna, a fazenda dos Pereiras, os vastos cafezais.

Quanto ao tempo, interessa-nos observar o modo como o enunciador se vale da cronografia: do verso 1 ao verso 10, o tempo utilizado é o presente, pois

corresponde ao *agora* da enunciação. Já do verso 11 ao verso ao verso 36, o tempo verbal que predomina é o pretérito, pois o enunciador relata fatos que eram habituais no passado e que não o são no presente.

Tudo é narrado a partir da perspectiva da simplicidade e da qualidade de vida, uma vez que se afirma que havia brincadeiras no fim da safra, além das quadrinhas de amor improvisadas e cantadas as mocinhas da comunidade. O enunciador constrói a encenação discursiva de modo a conquistar a adesão do coenunciador, tocando sua emoção, pois relata bons momentos vividos em sua cidade natal.

Miraí é mais uma canção de ritmo lento e triste, na qual o enunciador rememora sua vida, seu modo de ser. Dito de outro modo, o enunciador utiliza-se da estratégia de autorreferenciação, a partir da qual constrói sua história de vida no fio da escrita. São narrados fatos que aconteciam na infância e também fatos da adolescência.

Como vimos, o enunciador faz paráfrase de uma canção dos seus tempos de criança. Sabemos que nenhuma paráfrase é discursivamente neutra. Portanto, ao trazer para seu discurso, o trecho da embolada citada, o enunciador parece jogar com seu coenunciador. Através da memória discursiva, intenta-se conquistar a adesão do outro, pois nas entrelinhas é subentendido que os destinatários da canção conheciam o trecho parafraseado. A interdiscursividade fica marcada explicitamente no discurso de *Miraí*.

Verificamos, assim, a construção de uma imagem de si no discurso pautada no tom nostálgico, da saudade, da recordação. Aliás, manifesta-se na canção a preocupação em criar uma boa imagem do pai, cantor que é comparado a uma gráua, sanfoneiro que lhe inspira saudade. Desse modo, o coenunciador, que se identifica com o sentimento da canção, adere ao discurso e o incorpora.

Vale ressaltar que, nesta última canção, se constitui um sujeito mais real, se comparado àquele que se constitui na canção anterior. Nas duas letras, é possível perceber o tom comedido da enunciação. Em nenhum momento se fala do trabalho na infância.

3.6 Considerações finais

Tendo em vista as análises sobre as canções que tem em comum a temática relacionada à cidade de Mirai, observamos que de fato o importante não é o tema, mas seu tratamento semântico, como Maingueneau nos orienta em sua teoria. Nesse sentido, importa considerar que, para que o discurso seja aceito, é preciso que alguns temas lhe sejam impostos. Essa temática relacionada à cidade natal, bem como a temática da infância, a nosso ver, são parte das imposições discursivas, que estão de acordo com o sistema de restrições do discurso.

Foi possível perceber que cada canção tem seu modo específico de abordagem temática, pois a cidade natal e a infância estiveram presentes de diversas maneiras no campo discursivo por nós apreendido. No entanto, de modo geral, as quatro canções apresentam em comum o tom nostálgico e saudosista do enunciador, conferindo-lhe um tom melancólico.

Quanto às formações discursivas, podemos unir *Meus tempos de criança à Mirai (Cidade miraiense)*, canções que pertencem a uma mesma FD na qual se delineia a construção de um sujeito católico-burguês. Por outro lado, ao unir *Minha infância e Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)*, vemos outra FD na qual se percebe um sujeito popular, da classe pobre, embora use um tom comedido e não trate do trabalho infantil no discurso. São constituídos *ethé* distintos, de diferentes lugares, com o mesmo sujeito. Considerando-se a dispersão do sujeito, pode-se verificar a construção de uma imagem mais enquadrada aos padrões (como em *Meus tempos de criança e Mirai – Cidade miraiense*), de um lado, e uma imagem de um sujeito mais “pé no chão” (como em *Minha infância e Mirai – Meu Mirai que eu não me esqueço*), por outro lado.

Quanto aos temas, as duas primeiras canções da análise, *Meus tempos de criança e Minha infância* apresentam o tema infância. Nelas a cidade Mirai aparece como pano de fundo. Já as duas últimas canções do *corpus*, *Mirai (Cidade miraiense)* e *Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)* apresentam Mirai em primeiro plano. Nelas, a cidade é personificada, chegando a ser divinizada.

Esta oposição dos dois discursos só é possível considerando-se o tratamento dado ao tema. Para o leitor/ ouvinte ingênuo, pode parecer que se trata da construção de um mesmo sujeito, que se posiciona do mesmo modo no campo discursivo. No entanto, cabe ao analista do discurso chegar aos níveis opacos à ação do sujeito. Assim, observamos que o saudosismo e a melancolia ao cantar a grandeza da cidade, além da felicidade idealizada da infância, não aparecem sem motivos no discurso. Afinal, o enunciador quer conseguir adeptos e o faz por meio de suas escolhas linguísticas.

Desse modo, ao observar a constituição do *ethos* discursivo nas quatro canções analisadas, tendo por base os conceitos de interdiscurso e de cena enunciativa, o que pudemos observar foi a constituição de um *ethos* a partir do discurso hegemônico romântico, religioso (cristão católico) e de valorização dos que lhe são próximos (amigos e família), marcado pelo saudosismo e pela nostalgia. O enunciador destaca-se, assim, como pequeno-burguês, inserido numa sociedade quase perfeita, na qual valoriza os Aparelhos Ideológicos do Estado, bem como o seu berço, a sua origem, sem negar qualquer desses espaços ou questioná-los.

Interessante foi observar o espaço da interdiscursividade na construção dos discursos, pois esses foram marcadamente tecidos a partir das estratégias de reconhecimento do discurso do outro e por vezes da sua anexação, buscando nesses discursos a legitimidade do seu próprio dizer. Assim, as canções que compõem a amostra recuperam outros discursos e neles se constituem. Nesse sentido, destacamos que os interdiscursos perpassam as quatro canções, embora as análises tenham sido feitas de maneira separada (canção 1, canção 2, canção 3 e canção 4).

As cenas enunciativas ocuparam espaço marcante, pois delas o enunciador sempre se ausentava, elas surgiam então, como espaço do desejo e do passado. Desse modo, através da cenografia apresentada o enunciador se apresenta como sofredor, estratégia marcadamente romântica.

Esse tom romântico, eivado pelo discurso hegemônico, marcadamente urbano (ainda que interiorano) e fortemente interdiscursivo, ao ponto de trazer as próprias

canções anteriores para o diálogo, destacam um enunciador extremamente preocupado com o coenunciador, buscando a sua adesão, a sua aceitação, dentro de um momento histórico de dificuldades sociais muito marcadas. Esse enunciador busca a construção de uma identidade brasileira e dentro dela o seu reconhecimento como propalador das virtudes da terra e da valorização do lugares sociais hegemônicos. Desse modo a sua construção e legitimação concorrem com a construção e legitimação dos seus espaços sociais inseridos no movimento nacionalista de então, que se contrapõe aos estrangeirismos no final dos anos 1950 e 1960. Há nas canções, portanto, a busca de uma identidade perdida.

Consideramos que esse *ethos* dificilmente pode ser percebido pelo coenunciador comum, que até o presente valoriza as canções que trazem esse tom, pois condizem com o estabelecimento da ordem social garantida pela identidade e não pela diferença. Bem dentro da concepção do Estado Novo, a unidade se fazia na aniquilação das diferenças e é a adesão a essa proposta a construção que percebemos ao analisar essas canções.

Acreditamos que só foi possível chegar a essas conclusões devido ao olhar intersemiótico e discursivo proposto pelo nosso arcabouço teórico. Desse modo, ainda que não levássemos em conta todos os aspectos relacionados ao ritmo e à melodia e buscássemos analisar as letras das canções como poemas, foi o fato de considerar esses discursos a partir do gênero canção que nos trouxe a oportunidade de reconhecer nesse enunciador a voz que marcou o Brasil dentro do seu momento histórico-social e que se legitima na organização desse país de então a partir da sua ideologia dominante.

À GUIA DE CONCLUSÃO

De caráter intersemiótico, conjugando a linguagem verbal e a linguagem musical, o gênero canção, tomado como amostra em nossa pesquisa a partir das letras de quatro canções de Ataufo Alves selecionadas para análise, mostra que a MPB é, de fato, uma espécie de catalisador do pensamento brasileiro. A MPB é fator que constitui a cultura brasileira, pois carrega histórias do povo, transmitidas de geração em geração. Através das canções tomadas enquanto discurso foi possível perceber como se revela o *ethos* discursivo, como ele se constitui na cena enunciativa e sua relação com o interdiscurso.

A temática da cidade natal e da infância, trabalhada de modo específico em cada canção, levou-nos a observar a construção de uma imagem de si projetada no discurso nos moldes do discurso dominante no contexto histórico em questão. O sujeito enunciador não questiona os Aparelhos Ideológicos do Estado, antes adequa seu discurso a eles. Desse modo, foi possível observar a construção de um *ethos* pequeno-burguês resignado com o presente, marcado pelo tom saudosista, melancólico, nostálgico.

O interdiscurso constituiu-se, nas análises, como um diálogo entre os diferentes discursos. As canções foram tecidas a partir do reconhecimento do Outro e até mesmo de sua incorporação. Foi possível comprovar, através dos rastros interdiscursivos, que todo discurso traz no bojo o Outro, pois o dialogismo é inerente à linguagem.

As cenas de enunciação ocuparam espaço marcante na análise. A cena englobante referia-se ao discurso lítero-musical; a cena genérica tratava do gênero canção; a cenografia correspondeu ao contexto que cada canção implicou. Por recordar momentos passados, resignando-se com o presente, o enunciador se apresentou como sofredor. A cenografia era, então, um espaço do desejo, característica romântica. Sua escolha não se deu sem propósitos, visto que o discurso se desenvolveu a partir dela, a fim de conquistar a adesão do coenunciador com a instituição da cena enunciativa que o legitimou.

Nossos objetivos foram alcançados, pois examinamos a constituição do *ethos* discursivo nas cenas enunciativas em relação com o interdiscurso tendo em vista as quatro canções selecionadas, aprofundamos os estudos em AD, pesquisamos o papel do samba no Brasil, inventariamos aspectos da vida e da obra de Ataulfo Alves e analisamos as quatro canções selecionadas para compor a amostra, identificando as imagens de si projetadas no discurso.

Como nosso propósito era verificar fatores identitários e culturais ligados à tríade “interdiscurso, cenas enunciativas e *ethos* discursivo”, a AD, em suas novas tendências, mostrou-se um importante e adequado arcabouço teórico-metodológico de base para a análise empreendida nessa dissertação, graças ao olhar intersemiótico e discursivo proposto por Maingueneau (1989, 1996, 2008), uma vez que os três elementos atuam conjuntamente na produção de sentidos.

Quanto ao sujeito empírico Ataulfo Alves, vemos o mesmo como um resultante do processo histórico-social do qual participou, evidentemente. Contudo, por ter sido eleito para representar a grande massa dos negros brasileiros e ter sido convidado a se colocar do lado do poder, como a figura que dizia do momento de renovação social e política do país, ele garantiu seu lugar na história, aproveitou bem os espaços a ele atribuídos e soube contornar as adversidades.

Quarenta anos depois da morte desse cantor e compositor, ele ainda é figura viva na memória popular, destacando-se como personalidade, como também, o que mais nos impressiona, é sempre lembrado pela atualidade dos seus discursos, já que a ideologia dominante, à qual ele adere, ainda é a mesma. É só nos lembrarmos de *Ai, que saudades da Amélia*, por exemplo.

Ataulfo Alves é considerado um dos pilares sobre os quais se ergueu a MPB. Cem anos após seu nascimento e quarenta anos após sua morte, sua obra permanece viva, pois o samba continua sendo uma marca cultural do Brasil. A ele nossas saudações miraienses, já que por ele Miraí ocupa destaque no cenário nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. J. M. *Meus oito anos*. In: FEITOSA, S. **Jornal de Poesia**. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/casi.html#meus> > Acesso em: 10/12/2009.

ALMEIDA, F. A. *Enunciação, ethos e gêneros do discurso na análise da interação*. In: PAULIUKONIS, M.A.L. & GAVAZZI, S. (Orgs.) **Texto e discurso: mídia, literatura e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

ANDRADE, C. D. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 67.

AUTHIER-REVUZ, J. *Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva*. In: **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, pp. 11-80.

AMOSSY, R. *Da noção retórica de ethos à análise do discurso*. In: **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008 [2005].

BAKHTIN/VOLOCHÍNOV. (1929). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec. 2002.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. In: **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, M. *Os sinos*. In: **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. pp. 88-9.

_____. *Profundamente*. In: **Antologia Poética – Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, p. 81.

BARONAS, R. L. *Formação discursiva em Pêcheux e Foucault: uma estranha paternidade*. In: SARGENTINI, V. e NAVARRO-BARBOSA, P. (Orgs.) **M. Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos, SP: Claraluz, 2004.

BARONAS, R. L. e KOMESU, F. **Homenagem a Michel Pêcheux: 25 anos de presença na Análise do Discurso**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

BENVENISTE, É. **Problemas de lingüística geral II**. Capinas: Pontes Editores, 1989.

_____. **Problemas de lingüística geral I**. Campinas: Pontes Editores, 1995.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. 7ª ed. Campinas, SP: editora da Unicamp, 1991.

_____. *Análise do discurso: um itinerário histórico*. In: PEREIRA, Helena B. C. & ATIK, M. Luiza G. (Orgs.) **Língua, Literatura e Cultura em Diálogo**. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2003.

CABRAL, S. **Ataulfo Alves: vida e obra**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2009.

CARVALHO, F. C. **A construção da identidade do “mito da Amélia”, sob a ótica da Análise Crítica do Discurso**. 2004. 39 f. Monografia. Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2004.

CASTRO, A. K. V. *Trepa no coqueiro*. In: **Recordando a MPB**. Disponível em: < <http://cifrantiga.wordpress.com/2007/08/13/trepa-no-coqueiro/> >; Acesso em: 07/08/2009.

CIVITA, R. (Org.) **História da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1970.

COSTA, N. B. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. São Paulo: s.n., 2001. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. *As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária*. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, pp.107-121.

_____. *Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa*. In: **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão. 1(1), 2003, pp.9-36.

_____. *O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso*. In: **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes Editores, 2005.

DIAS, G. *Canção do exílio*. In: FEITOSA, S. **Jornal de Poesia**. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/gdias01.html> > Acesso em: 10/12/2009.

DISCINI, N. *Ethos e estilo*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.) **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 33-54.

FILHO, A. *Cidade maravilhosa*. In: **letras.mus.br**. Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/marchinhas-de-carnaval/497940/> > Acesso em: 10/12/2009.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. bras. Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

_____. **O que é um autor?** Vega: Passagens, 1992.

_____. **A Ordem do Discurso**, 16ª ed. SP: Loyola, 2008.

GREGOLIN, M. R. V. *O enunciado e o arquivo: Foucault (entre)vistas*. In: SARGENTINI, V. e NAVARRO-BARBOSA, P. (Orgs.) **M. Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos, SP: Claraluz, 2004.

- KOSHIBA, L.; PEREIRA, D. M. F. **História do Brasil**. 7. ed. São Paulo: Atual, 1996.
- LINHARES, M. Y. (Org.) **História Geral do Brasil**. 9. Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.
- LUNA, S. V. **Planejamento de pesquisa**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 2002.
- MAINGUENEAU, D. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes & Editora da Unicamp, 1989.
- _____. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Análise de textos de comunicação**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008a.
- _____. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana (Orgs.) **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008b, pp. 11-29.
- _____. **Cenas da enunciação**. Organização: Sírio Possenti, Maria Cecília Péres Souza-e-Silva. SP: Parábolas Editorial, 2008c.
- _____. *Discurso e Análise do Discurso*. In: SIGNORINI, Inês (Org.). **[Re]discutir texto, gênero e discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008d, pp. 135-155.
- _____. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008e.
- _____. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar, 2008f.
- _____. *Michel Pêcheux: três figuras*. In: BARONAS, R. L. e KOMESU, F. **Homenagem a Michel Pêcheux: 25 anos de presença na Análise do Discurso**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008g, pp. 79-92.
- MARCUSCHI, L. A. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, pp.19-36.
- MARINHO, R. I. (Org.) **MPB Compositores – Atilaf Alves**. São Paulo: Editora Globo, 1997.
- MENDONÇA, S. R. *As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização*. In: LINHARES, M. Y. (Org.) **História Geral do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.
- MEURER, J. L. *O conhecimento de gêneros textuais e a formação do profissional da linguagem*. In: FORTKAMP, M. B. M.; TOMITCH, L. M. B. (Orgs.). **Aspectos da lingüística aplicada**: estudos em homenagem ao Professor Hilário Inácio Bohn. Florianópolis: Insular, 2000, pp.149-166.
- MORAES, E. *O ethos em uma autobiografia*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.) **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 107-117.

MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.) **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, M. *Análise automática do discurso*. In: **Por uma análise automática do discurso** (trad. B. S. Mariani... et al.) Campinas, SP: editora da Unicamp, 1990.

PEREIRA, L. **Ataulpho Alves: um bamba do samba**. Miráí, 2004.

PESSOA, F. *Pobre velha música*. In: FEITOSA, S. **Jornal de Poesia**. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/fpessoa190.html> >; Acesso em: 10/12/2009.

SAMPAIO, R. *Meu pequeno Cachoeiro*. In: **Revista saber violão especial Roberto Carlos**. São Paulo: Editora Saber Ltda, 1986.

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1971.

SILVA, A; ALVARENGA. *Saudade de Ouro Preto*. In: VILARIM, J. **Tonico & Tinoco – Com suas modas sertanejas**. Disponível em: < http://www.smartsite.com.br/sys_client/83/anexos/tonico_tinoco_com%20suas%20modas%20sertanejas.pdf >; Acesso em: 10/12/2009.

SILVA, F. C. T. *A modernização autoritária: do golpe militar à redemocratização 1964/1984*. In: LINHARES, M. Y. (Org.) **História Geral do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

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

TINHORÃO, J. R. **História da música popular brasileira - samba**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo, Círculo do Livro. [19--]

TOLEDO, R. R. **Ataulfo Alves: raízes mineiras do Brasil pela memória musical**. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de concentração: Literatura Brasileira) - Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2008.

TOMAZI, M. M. **Cantigas de acordar: análise discursiva do enunciado poético de Chico Buarque**. Vitória: Huapaya, Saberes, 2008.

ULHÔA, M. T. *Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular*. In: **Brasiliana Revista da Academia Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v.2, 1999, pp. 48-56.

Anexo - Obra completa de Ataulfo Alves

1. A cara me cai (c/Alberto Jesus), samba, 1953;
2. A carta, samba, 1958;
3. Aconteça o que acontecer (c/Felisberto Martins), samba, 1940;
4. Ago-iê, samba, 1955;
5. Agradeça a sua amiga, samba, 1957;
6. Agradeço a Deus, samba, 1951;
7. Ai, ai, meu Deus (c/Wilson Batista), samba, 1951;
8. Ai, amor, samba, 1957;
9. Ai, Aurora, samba, 1963;
10. Ai, que dor (c/J. Batista), samba, 1951;
11. Ai, que saudades da Amélia (c/Mário Lago), samba, 1942;
12. Ainda sei perdoar, bolero, 1952;
13. Alegria na casa de pobre (c/Abel Neto), samba, 1941;
14. Alma perdida (c/Elpídio Viana), samba, 1944;
15. Amor de outono (c/Artur Vargas Júnior), samba, 1969;
16. Amor é mais amor... depois da separação, samba-canção, 1939;
17. Amor perfeito (c/Wilson Batista), marcha, 1951;
18. A mulher dos sonhos meus (c/Orlando Monello), samba, 1941;
19. A mulher fez o homem (c/Roberto Martins), samba, 1941;
20. Ana (c/Orlando Monelo e Antônio Elias), samba, 1945;
21. Antes só do que mal acompanhado (c/Benedito Lacerda), samba, 1945;
22. A pedida é essa, samba, 1961;
23. Aproveita a mocidade, samba, 1964;
24. Arrasta o pé, moçada (c/Maria Elisa), marcha, 1952;
25. As árvores morrem de pé, samba, 1965;
26. Assunto velho (c/Wilson Falcão), samba, 1940;
27. Até breve (c/Cristóvão de Alencar), samba, 1937;
28. Até ela (c/J. Pereira), marcha, 1938;
29. Até Jesus (c/Wilson Batista), samba, 1952;
30. Atire a primeira pedra (c/Mário Lago), samba, 1944;
31. Atraso de vida, samba, 1948;
32. A você (c/Aldo Cabral), valsa-canção, 1937;
33. Balança mas não cai, samba, 1953;
34. Batuca no chão (c/Assis Valente), batucada, 1945;
35. Bem que me dizem, samba, 1958;
36. Boca de fogo (c/J. Batista), marcha, 1949;
37. Boêmio (c/J. Pereira), samba, 1937;
38. Boêmio sofre mais (c/Floriano Belham), samba, 1945;
39. Brado de Alerta, samba, 1955;
40. Cabe na palma da mão (c/Artur Vargas Júnior), samba, 1968;
41. Cadê Dalila, marcha, 1952;
42. Calado venci (c/Herivelto Martins), samba, 1947;
43. Caminhando, samba, 1957;
44. Canção do nosso amor, valsa-romance, 1939;
45. Cansei, samba, 1952; Capacho (c/Mário Lago), samba, 1945;
46. Capital de Noel, samba, 1968;
47. Castelo de Mangueira (c/Roberto Martins), samba, 1956;
48. Cheque ao portador (c/J. Barcelos), marcha, 1941;

49. Chorar pra quê? (c/Alcides Gonçalves), samba, 1942;
50. Choro (c/Roberto Martins), samba, 1936;
51. Colombina do amor (c/Alberto Ribeiro), marcha, 1937;
52. Com o pensamento em ti (c/Ari Monteiro), samba, 1952;
53. Como a vida me bate, samba, 1965;
54. Como é seu nome? (c/Marino Quintanilha), samba, 1944;
55. Conceição (c/Ari Monteiro), samba, 1953;
56. Continua (c/Marino Pinto), samba, 1940;
57. Corda e caçamba, samba, 1962;
58. Covardia (c/Mário Lago), samba, 1938;
59. Cuidado com essa mulher (c/Antônio Almeida), samba, 1941;
60. De janeiro a janeiro, samba, 1958;
61. De onde veio a Eva? (c/Rogério Nascimento), marcha, 1961;
62. Deixa essa mulher pra lá, samba, 1953;
63. Deixa o toró desabar, samba, 1972;
64. Desaforo eu não carrego, samba, 1962;
65. Desta vez não (c/Alcides Gonçalves), samba, 1943;
66. Devagar, morena, samba, 1958;
67. Dia final, samba, 1964;
68. Diga-me com quem andas, samba, 1965;
69. Dilema (c/Aldo Cabral), samba, 1952;
70. Dinheiro pra festa (c/Marino Quintanilha), samba, 1944;
71. Diz o teu nome (c/José Gonçalves), samba, 1945;
72. Dizem, samba, 1952;
73. Dulcinéia (c/Antônio Almeida), samba, 1946;
74. É hoje (c/Dunga), samba, 1954;
75. É negócio casar (c/Felisberto Martins), samba, 1941;
76. E um quê que a gente tem (c/Torres Homem), samba, 1941;
77. É verdade, samba, 1958;
78. É você (c/Aldo Cabral), valsa, 1937;
79. Ela é boa mas é minha (c/Roberto Roberti e Arlindo Marques Júnior), samba, 1942;
80. Ela não quis, samba, 1944;
81. Ela, sempre ela (c/César Brasil), samba, 1950;
82. Endereço (c/Mário Lago), samba, 1956;
83. Errei (c/Claudionor Cruz), samba, 1939; Errei, erramos, samba, 1938;
84. Errei, sim, samba, 1950;
85. Escravo da saudade, samba, 1944;
86. Está tudo errado (Voltei ao que era), samba, 1949;
87. Eu conheço você (c/Roberto Martins), marcha, 1939;
88. Eu que não quero, samba, 1951;
89. Eu não sabia (c/Jorge de castro), samba, 1943;
90. Eu não sei (c/Sílvio Caldas), samba, 1937;
91. Eu não sei por que é (c/Zé Pretinho), batucada, 1941;
92. Eu não sou daqui (c/Wilson Batista), samba, 1941;
93. Eu sou de Niterói (c/Wilson Batista), samba, 1941;
94. Eu também sou general, samba, 1950;
95. Exaltação à cor (c/J. Audi), samba, 1953;
96. Fala, mulato (c/Alcibíades Nogueira), samba, 1956;
97. Fala, Pedro, samba, 1946;

98. Falem mal, mas falem de mim (c/Marino Pinto), samba, 1939;
99. Falei demais (c/Claudionor Cruz), samba, 1940;
100. Faz um homem enlouquecer (c/Wilson Batista), samba, 1941;
101. Félix (c/Aldo Cabral), samba, 1950;
102. Fidalgo, choro-canção, 1954;
103. Fim de comédia, samba-canção, 1951;
104. Fogueira do coração (c/Torres Homem), canção, 1945;
105. Foi covardia, samba, 1943;
106. Foi você (c/Roberto Martins), samba, 1937;
107. Gastei tudo num dia (c/Jorge Murad), marcha, 1960;
108. Geme, negro (c/Sinval Silva), samba, 1946;
109. Gente bem, samba, 1966;
110. Gente bem também samba, samba, 1967;
111. Guarda essa arma (c/Roberto Martins), marcha, 1938;
112. Hei de me vingar (c/Osvaldo Guedes), samba, 1938;
113. Herança do desgosto, samba, 1956;
114. Índia do Brasil (c/Aldo Cabral), marcha, 1947;
115. Infidelidade (c/Américo Seixas), samba, 1947;
116. Inimigo do samba (c/Jorge de Castro), samba, 1943;
117. Intriga, samba, s.d.;
118. Irajá, batucada, 1948;
119. Ironia (c/Bide e Mário Nielsen), samba, 1938;
120. Isto é que nós queremos, samba, 1946;
121. Já sei sorrir (c/Claudionor Cruz), samba, 1939;
122. João pouca roupa (c/Arlindo Marques Júnior, Roberto Roberti, Haroldo Lobo e Nássara), marcha, 1942;
123. Jubileu, 1959;
124. Juvenal, samba, 1957;
125. Lá na quebrada do monte (c/Felisberto Martins), valsa, 1941;
126. Lagoa serena (c/J. Batista), samba-canção, 1955;
127. Lar antigo (c/Conde), samba, 1956;
128. Laranja madura, samba, 1967;
129. Larga meu pé, reumatismo, samba, 1972;
130. Laura, samba, 1944;
131. Lenço branco, samba, 1967;
132. Leonor (c/Djalma Mafra), samba, 1943;
133. Leva meu samba..., samba, 1941;
134. Lírios do campo (c/Peterpan), samba, 1950;
135. Livro aberto, samba, 1965;
136. Macumbê-macumba, samba, 1965;
137. Madalena (c/Adeilton Alves de Sousa), samba, 1973;
138. Madame Garnizé (c/Américo Seixas), samba, 1950;
139. Mais amor para você, samba, 1962;
140. Mais um samba popular, samba, 1959;
141. Mal-agradecida (c/Jardel Noronha), samba, 1941;
142. Mal de raiz (c/Américo Seixas), samba, 1950;
143. Malvada, samba, 1962;
144. Mamãe Eva, marcha, 1966;
145. Mandinga (c/Carlos Imperial), samba, 1971;
146. Maneiroso, choro, 1948;

147. Mania da falecida (c/Wilson Batista), samba-batuque, 1939;
148. Marcha da noiva (c/Aldo Cabral), marcha, 1949;
149. Marcha pro oriente (c/Lamartine Babo), marcha, 1957;
150. Maria da Conceição, samba, 1958;
151. Maria Nazaré (c/José Inácio de Castro), marcha, 1967;
152. Mártir no amor (c/Davi Nasser), samba, 1945;
153. Mas que prazer (c/Felisberto Martins), samba, 1941;
154. Me dá meu chapéu, samba, 1963;
155. Me dá meu paletó (c/José Bispo dos Santos), samba, 1964;
156. Me deixa sambar (c/Nelson Trigueiro), samba, 1943;
157. Me queira agora, samba, 1973;
158. Menina que pinta o sete (c/Roberto Martins), marcha, 1935;
159. Mensageiro da dor, samba, 1960;
160. Mensageiro da saudade (c/J. Batista), samba-canção, 1950;
161. Mentira do povo (c/Elpídio Viana), samba, 1951;
162. Mentira pura, samba, 1956;
163. Mentira só, samba, 1964;
164. Meu drama (c/Wilson Batista), samba, 1951;
165. Meu lamento (c/Jacó do Bandolim), samba, 1956;
166. Meu papel (c/Osvaldo França), samba, 1945;
167. Meu pranto ninguém vê (c/José Gonçalves), samba, 1938;
168. Meu protetor (c/Odilon Noronha), batucada, 1944;
169. Meus tempos de criança, samba, 1956;
170. Mil corações (c/Jorge Faraj), valsa, 1938;
171. Minha infância, samba, 1962;
172. Minha mãezinha, samba, 1957;
173. Minha sombra (c/Davi Nasser), valsa, 1940;
174. Minhas lágrimas (c/Conde), samba, 1953;
175. Miraí, marcha, 1962;
176. Miraí, samba, 1967;
177. Morena faceira, samba, 1937;
178. Mulata assanhada, samba, 1956;
179. Mulher do seu Oscar (c/Wilson Batista), samba, 1940;
180. Mulher fingida (c/Bide), samba, 1937;
181. Mulher, toma juízo (c/Roberto Cunha), samba, 1938;
182. Na cadência do samba (c/Paulo Gesta), samba, 1961;
183. Na ginga do samba, samba, 1964;
184. Na hora da partida (c/Alberto Montalvão), samba, 1946;
185. Não amou, não sofreu, não viveu (c/Luís Bandeira), samba, 1973;
186. Não irei lhe buscar, samba, 1944;
187. Não mando em mim (c/Bide), samba, 1938;
188. Não posso acreditar, samba, 1973;
189. Não posso crer, samba, 1936;
190. Não posso resistir, samba, 1935;
191. Não quero opinião de mulher (c/Newton Teixeira), samba, 1942;
192. Não sei dar adeus (c/Wilson Batista), samba, 1939;
193. Não tenho pressa, samba, 1963;
194. Não vai, Zezé, batucada, 1940;
195. Não volto mais (c/Bide), samba, 1936;
196. Nego, tá se acabando (c/Vítor Bacelar), samba-maracatu, 1946;

197. Nem que chova canivete, samba, 1968;
198. Nessa rua (c/J. Pereira), marcha, 1937;
199. No apartamento discreto (c/Arlindo Marques Júnior), valsa, 1937;
200. No meu sertão, samba-canção, 1937;
201. Nós das Américas, samba, 1942;
202. Noutros tempos era eu, samba, 1943;
203. Nunca mais, samba, 1964;
204. O bonde de São Januário (c/Wilson Batista), samba, 1940;
205. O castigo que te dei (c/Geraldo Queirós), samba, 1949;
206. O Catete vai passar, samba, 1952;
207. O coração não envelhece, samba, 1950;
208. O que é que eu vou dizer em casa? (c/Miguel Gustavo), samba, 1948;
209. O que que há?, samba, 1962;
210. O ódio não destrói o ódio, samba, 1962;
211. O homem e o cão (c/Artur Vargas Júnior), samba, 1968;
212. Oh!, seu Oscar (Wilson Batista), samba, 1941;
213. Olha a saúde, rapaz (c/Roberto Roberti), samba, 1945;
214. O mais triste dos mortais, samba, 1956;
215. O mundo está errado, samba, 1965;
216. O negro e o café (c/Orestes Barbosa), samba 1945;
217. O pavio da verdade (c/Américo Seixas), samba, 1949;
218. O prazer é todo meu (c/Claudionor Cruz), samba-canção, 1937;
219. Ordem do rei, samba, 1960;
220. O teu pranto é mentira, samba, 1965;
221. O vento que venta lá, batucada, 1957;
222. Pago pra ver, batucada, 1972;
223. Pai Joaquim da Angola, batuque, 1955;
224. Palavra do rei, samba, 1956;
225. Papai não vai (c/Wilson Batista), samba, 1942;
226. Papai Noel (c/Bide), marcha, 1935;
227. Pela luz divina (c/Mário Travassos), samba, 1945;
228. Pelo amor de Deus (c/Luís de França), samba, 1964;
229. Pelo amor que eu tenho a ela (c/Antônio Almeida), samba, 1936;
230. Perdi a confiança (c/Rubens Soares), samba, 1937;
231. Pico a mula (c/José Batista), marcha, 1949;
232. Pois é..., samba, 1955;
233. Por amor ao meu amor, samba, 1937;
234. Positivamente não (c/Marino Pinto), samba, 1940;
235. Pra esquecer uma mulher (c/Claudionor Cruz), samba, 1940;
236. Pra que mais felicidade (c/Mário Lago), samba, 1945;
237. Primeiro de maio, marcha, 1962;
238. Primeiro nós (c/Peterpan), batucada, 1941;
239. Protesto, samba, 1965;
240. Quando dei adeus (c/Wilson Batista), samba, 1941;
241. Quando eu morrer, samba, 1958;
242. Quanta tristeza (c/André Filho), samba-canção, 1937;
243. Quantos projetos (c/Antônio Domingues), samba, 1961;
244. Quem bate? (c/Max Bulhões), samba, 1937;
245. Quem é que não sente? (c/Afonso Teixeira), samba, 1950;
246. Quem é você (c/Dunga), samba, 1940;

247. Quem mandou laiá (c/Roberto Martins), samba de partido-alto, 1942;
248. Quem mandou você errar (c/Augusto Garcez), samba, 1940;
249. Quem me deve me paga, samba-batucada, 1956;
250. Quem não quer sou eu (c/Edvaldo Vieira), samba, 1963;
251. Quem quiser que se aborreça, samba, 1962;
252. Quero o meu pandeiro (c/Mário Lago), samba, 1944;
253. Quinta raça (c/Antônio Domingues), marcha, 1967;
254. Rabo de saia (c/Jorge de Castro), samba, 1955;
255. Rainha da beleza (c/Jorge Faraj), samba, 1937;
256. Rainha do mar, samba, 1958;
257. Rainha do samba, samba, 1955;
258. Receita (c/João Bastos Filho), samba, 1939;
259. Rei vagabundo (c/Roberto Martins), samba, 1936;
260. Reminiscências, samba, 1939;
261. Represália, samba, 1942;
262. Requebrado da mulata, samba, 1968;
263. Retrato do Rio, samba, 1965;
264. Réu confesso, samba, 1954;
265. Rio, cidade bendita (c/Francisco Caldas), marcha, 1965;
266. Sai do meu caminho, samba, 1956;
267. Salve a Bahia (c/Nelson Trigueiro), samba, 1943;
268. Salve ela (c/Alberto Ribeiro), samba-batucada, 1937;
269. Samba, Brasil (c/Aldo Cabral), samba, 1950;
270. Samba de Bangu, 1957;
271. Samba em Brasília, 1957;
272. Sambou de pé no chão (c/Augusto Garcez), 1951;
273. Santos Dumont (c/Aldo Cabral), marcha, 1957;
274. Saudade da saudade, samba, 1958;
275. Saudade dela, samba, 1936;
276. Saudades da mulata, samba, 1952;
277. Saudades do meu barracão, samba-canção, 1935;
278. Se a saudade me apertar (c/Jorge de Castro), samba, 1955;
279. Se eu fosse pintor, (c/Wilson Batista), samba, 1965;
280. Sei que é covardia mas... (c/Claudionor Cruz), samba, 1939;
281. Semeia mas não cresce, samba, 1960;
282. Será... (c/Wilson Batista), samba, 1939;
283. Seresta, samba, 1960;
284. Sexta-feira, samba, 1933;
285. Sim, foi ela (Darci de Oliveira), samba, 1942;
286. Sim, sou eu, samba, 1940;
287. Sim, voltei, samba, 1957;
288. Sinhá Maria Rosa (c/Roberto Martins), toada-cateretê, 1935;
289. Sinto-me bem, samba, 1941;
290. Só me falta uma mulher (c/Felisberto Martins), samba, 1942;
291. Solidão (c/Aldo Cabral), choro, 1953;
292. Solitário, choro-canção, 1946;
293. Sonhei com ela, samba, 1947;
294. Sonho, samba, 1933;
295. Talento não tem idade, samba, 1958;
296. Tempo perdido, samba, 1934;

297. Tenho prazer, samba, 1936;
298. Terra boa (c/Wilson Batista), samba, 1942;
299. Teus olhos (c/Roberto Martins), samba-choro, 1939;
300. Tô ficando velho, marcha, 1960;
301. Todo mundo enlouqueceu (c/Jorge de Castro), samba, 1945;
302. Trovador não tem data (c/Wilson Falcão), marcha, 1939;
303. Tu és esta canção, valsa-canção, 1940;
304. Um motivo, samba, 1947;
305. Um retrato de Minas, samba, 1957;
306. Vá baixar noutro terreiro (c/Raul Marques), samba, 1945;
307. Vai levando (c/José Batista), samba-batucada, 1953;
308. Vai, Madalena, samba, 1972;
309. Vai, mas vai mesmo, samba, 1958;
310. Vai na paz de Deus (c/Antônio Domingues), samba, 1953;
311. Vassalo do samba, samba, 1967;
312. Velha Guarda, marcha, 1968;
313. Vem amor (c/Raul Longras), samba, 1939;
314. Vestiu saia tá pra mim (c/José Batista), samba, 1953;
315. Vida da minha vida, samba, 1949;
316. Você é o meu xodó (c/Wilson Batista), samba, 1942;
317. Você me deixou (c/Arnaldo Vieira Marçal), samba, 1939;
318. Você não é como as flores (c/Carlos Imperial), samba, 1971;
319. Você não nasceu pra titia, samba, 1964;
320. Você não quer, nem eu, samba, 1955;
321. Você não sabe, amor (c/Bide), samba, 1936;
322. Você não tem palavra (c/Newton Teixeira), samba, 1941;
323. Você nasceu pro mal, samba, 1960;
324. Você passa e eu acho graça (c/Carlos Imperial), samba, 1971;
325. Vou buscar minha Maria (c/Claudionor Cruz), marcha, 1939;
326. Vou tirar meu pé do lodo (c/Conde), batucada, 1953;
327. Zé da Zilda, samba, 1955.

Adaptado de <http://cifrantiga.wordpress.com/2007/07/05/ataulfo-alves-2/>
Acesso em: 08/09/2008 às 22h05min.