

GÊNERO CANÇÃO E DISCURSO LÚDICO - O LUGAR DA CANÇÃO POPULAR EM TIPOLOGIAS DISCURSIVAS

Nelson Barros da Costa (Universidade Federal do Ceará)

Este trabalho discute o ponto de vista de algumas teorias do discurso acerca da questão da *ludicidade discursiva*. Consideraremos três dessas teorias para verificar como elas destacam diferentes dimensões da ludicidade discursiva e o espaço que reservam para os usos não-úteis ou não-sérios da linguagem. Tais orientações são a Teoria dos Atos de Fala, na visão de Austin e Searle; a perspectiva sócio-histórica da Análise do Discurso, de Eni Orlandi; e o Dialogismo do Círculo de Bakhtin. Discutiremos tais teorias usando como elemento problematizador a inserção do gênero canção no âmbito das tipologias criadas para dar conta das diferentes formas de uso da linguagem.

A canção enquanto discurso “parasitário”: a teoria dos atos de fala de Austin e Searle

Para a chamada Teoria dos Atos de Fala, que tem como principais preconizadores John Austin (AUSTIN, 1990) e John Searle (SEARLE, 1981), a linguagem é ação, é intervenção na realidade. O gesto da fala é a realização de um ato e produção de efeitos concretos sobre o real. Austin sugere três sentidos básicos segundo os quais ao dizer algo o falante está fazendo algo, três classes de ações que se realizariam simultaneamente: o ato locucionário, o ato ilocucionário e o ato perlocucionário. O ato locucionário é o ato de emitir palavras, frases e orações conformes às regras de uma língua. O ato ilocucionário é a ação que se efetiva pelo próprio ato de dizer algo. Ao se emitir um enunciado, em virtude da força convencional associada a ele, está-se realizando o ato correspondente. Por exemplo, ao se dizer “obrigado por x”, este dizer ele mesmo realiza a ação de agradecer. Essas ações podem ser referidas através de verbos de ação. Assim, podemos listar, em nosso contexto cultural, os seguintes atos ilocucionários: prometer, ordenar, interrogar, implorar, aconselhar contestar, autorizar, etc. Esses mesmos verbos podem ou não ocorrer explicitamente nos atos que eles denominam. Pode-se dizer “peço-lhe que não vá!” ou “por

favor, não vá!": ambos os enunciados, pronunciados nas circunstâncias adequadas, estarão realizando o ato ilocucionário do *pedido*.

O ato *perlocucionário* é o que resulta do ato de dizer algo. Ele concerne ao ato de causar efeitos na audiência através da emissão de um enunciado em determinadas circunstâncias. Este tipo de ato compreende os efeitos dos atos locucionário e ilocucionário sobre os pensamentos, sentimentos e ações do ouvinte. Entre os atos *perlocucionários*, encontramos: persuadir, enganar, impressionar, intimidar, irritar, inspirar.

Um exemplo para distinguir os três aspectos é o da secretária de um executivo que anuncia para seu chefe: “O Sr. Alberto está a sua espera, senhor!”. O ato de fala da secretária pode ser analisado em três planos distintos. O primeiro diz respeito à seqüência de sons proferida que segue uma ordem estipulada pela gramática de sua língua (ato locucionário). O segundo refere-se ao ato de informar, que é o que ela faz pelo fato de dizer tal seqüência de som naquela circunstância (ato ilocucionário). E o terceiro concerne aos efeitos pretendidos por esse ato: advertir ou prevenir o executivo sobre a chegada do Sr. Alberto (ato *perlocucionário*) na expectativa de que ele mande o Sr. Alberto aguardar ou lhe dizer que não está.

Austin, no entanto, está ciente de que para que os atos de fala tenham efeito é necessário o cumprimento de certas condições. Para o ato de fala da secretária mencionado acima, por exemplo, é necessário não apenas que a pessoa que o profere esteja investida do cargo, que a informação seja nova para o executivo (que o Sr. Alberto não tenha acabado de sair ou já esteja no escritório, por exemplo), dentre outras condições. Poderíamos mencionar, embora isto não seja considerado pelo autor, um certo *tom* que a alocação da secretaria deva ter para fazer efeito. Dito em tom de galhofa, sem o tom sério que o ato exige, o executivo não se sentiria prevenido nem informado pelo ato de fala da secretária.

Desse modo, Austin exclui dos atos ilocucionários certos usos “não-sérios” da linguagem que, segundo ele, estariam desprovidos de força ilocucionária:

Há usos ‘parasitários’ da linguagem, que não são ‘tomados a sério’, ou ‘não constituem seu uso normal pleno’. Podem estar suspensas as condições normais de referência, ou pode estar ausente qualquer intenção de levar a cabo um ato perlocucionário típico, qualquer tentativa de fazer com que o interlocutor faça algo...
(AUSTIN, 1990, p. 91-92)

Assim, o que Austin (e também Searle (1981)) parece preconizar é uma relação de intencionalidade constitutiva entre ato de fala e sujeito falante, o que não parece acontecer com os atos cometidos no âmbito de usos tais como os literários, literomusicais, dramáticos, humorísticos, da brincadeira, etc, que parecem dissimular propositadamente qualquer vestígio de intencionalidade.

Isto está correto do ponto de vista do horizonte teórico do autor, uma vez que, de fato, um ouvinte não se sentirá o objeto de uma declaração de amor do enunciado verbal de qualquer canção, pois perceberá a ausência de vínculo entre essa enunciação e a intenção de quem canta ou fez a canção.

Mas não há porque não considerar como atos de fala os atos de recitar um poema, cantar uma canção, interpretar um papel, contar uma piada, pilheriar, brincar, etc. Trata-se de atos que, sob condições de felicidade, têm efeitos diretos sobre seus destinatários, podendo diverti-los, irritá-los, acalmá-los, agitá-los, fazê-los dormir, sonhar, agir, etc. Caberia, é claro, observar o comportamento desses atos de fala em comparação com os atos “sérios” ou “literais”. Austin mostra que, na maioria dos atos de fala, há verbos que explicitam a força ilocucionária de um proferimento mostrando qual é o ato ilocucionário que realizamos ao emití-lo. Assim, ao fazer uma consideração ou tecer uma opinião, utilizamos verbos ou locuções verbais como “considero que”, “acho que”, “sou de opinião que” etc. Porém, nos usos “não-sérios” ou “não-literais” da linguagem, também existe uma marca, que funciona como um decreto baixado pelo enunciador que o caracteriza como tal. Tais marcas visam estabelecer para o co-enunciador justamente que os atos pronunciados dali pra frente não terão validade normal. Ou melhor, só terão validade no âmbito desse mundo ficcional. Podem ser externas: “Conhece aquela...?”; “vou te contar uma história...”; internas: “era uma vez...”, “X disse: - ...”, etc. e midiáticas ou genéricas: canção, romance, peça de teatro.

No ato de fala da canção, a própria melodia é uma dessas marcas. Tomemos, por exemplo, a canção “Não enche”, de Caetano Veloso, onde se ouve:

Me larga, não enche

Você não entende nada e eu não vou te fazer entender

Me encara, de frente

É que você nunca quis ver, não vai querer, nem vai ver

Se este trecho for dito para alguém em um ato de fala descontextualizado da canção, isto é, sem melodia, em uma entonação convincente e em condições coerentes, poderá produzir um efeito decisivo na vida do locutor, o que seria completamente diferente se o trecho fosse cantado, o que não significa que não houvesse outros efeitos, dentre os quais aqueles produzidos pelos enunciados popularmente chamados de “indiretas”, quando se diz algo que realmente se sente mas de modo dissimulado. No entanto, a melodia reveste o ato de fala verbal de uma irreduzível ambigüidade, de modo que cabe sempre ao locutor o argumento de que o que foi dito no plano verbal não tinha o valor ilocutório que o co-locutor presumira, isto é, não devia ter sido “levado a sério”.

Escapa, portanto, à teoria dos atos de fala a análise de todos esses atos que pretendem justamente, ao invés da seriedade e da monossemia dos atos regrados institucionalmente, a instauração da ambigüidade, do descompromisso, da dúvida. Trata-se da retórica da *blague*, do duplo ou múltiplo sentido, da confusão dos sentidos, da mentira, da zombaria e da fantasia que é simplesmente deixada em aberto pelos teóricos da pragmática filosófica, preocupados com as condições de felicidade dos enunciados “sérios”¹. De qualquer maneira, ao excluí-los, tal teoria separa um lugar para esses tipos de atos, um campo aberto e virgem para ser estudado.

A canção como discurso lúdico: a tipologia de Eni Orlandi

Eni Orlandi (ORLANDI, 1987) propõe uma tipologia que classifica o discurso conforme o funcionamento discursivo e as condições sócio-históricas de produção. Haveria, segundo a autora, três tipos de discurso: o autoritário, o polêmico e o lúdico. Orlandi usa como critério para essa distinção a reversibilidade entre os interlocutores na interação e o modo como se comporta a referência ao objeto do discurso.

No discurso autoritário não ocorre troca de papéis na interação, havendo uma hierarquia entre os interlocutores. A palavra do co-enunciador tende a ser anulada. Nele a polissemia é **contida** pela busca de um único sentido. A relação com a verdade é especular. A autora dá como exemplo de discurso autoritário o discurso religioso.

Quanto ao discurso polêmico, Orlandi o define como aquele em que os interlocutores trocam de papel sob certas condições. Há uma disputa das palavras e dos sentidos pelos

¹ Problema já denunciado por Jacques Derrida (apud HERSH, 2000).

sujeitos que procuram lhe dar uma direção. A polissemia é, portanto, **controlada**. A relação com a verdade é conflituosa. É dado como exemplo o discurso científico.

E quanto àquele que nos interessa aqui, o discurso lúdico, a autora o define como sendo o discurso em que a reversibilidade entre interlocutores é total; não há controle ou disputa pelas palavras ou pelos sentidos, resultando disso a polissemia **aberta**. Como no jogo e na brincadeira, a troca de papéis é um pressuposto. Não se estabelece uma hierarquia no discurso lúdico. Os sentidos tendem para a ambigüidade. Trata-se da prática da linguagem por prazer, que rompe com seu uso utilitário, “que contrasta fortemente com o uso eficiente da linguagem voltado para fins imediatos, práticos, etc., como acontece nos discursos autoritário e polêmico” (ORLANDI, op. cit., p. 154-155). Segundo a autora, nesse tipo de discurso, prevalecem as funções poética e fática².

Orlandi deixa claro que esses tipos de discurso não têm de existir necessariamente de forma pura, podendo haver mistura entre os tipos. Assim, o que haveria, na verdade, é um jogo de dominância entre eles a ser observado em cada prática discursiva.

Vê-se, então, que esta teoria reserva um lugar explícito para o discurso lúdico. No entanto, pensamos serem as categorias que emanam de sua tipologia demasiado amplas, faltando à autora um desenvolvimento mais detalhado das mesmas. Que a canção, por exemplo, é um produto de um discurso lúdico (o discurso literomusical), não restam dúvidas, mas pode-se perguntar qual a diferença entre o ludismo de uma piada e o de uma canção. O ludismo de uma piada é o mesmo de uma canção de guerra? No âmbito da própria canção, há a necessidade de distinguir diferentes tipos de ludismo. Tomemos os seguintes exemplos:

Brigando na lua

(Mario Augusto Aydar)

Existem fatos que acontecem por aí que a gente até nem desconfia / Coisinhas da teosofia / Estava eu andando numa rua deserta sem população / Tipo das de televisão / De repente no céu vi um fulgor clarante a resplandecer / Foi quando comecei a

² Segundo Jakobson (1995), a função fática ocorre, quando o emissor testa o canal de comunicação, a fim de observar se está sendo entendido pelo receptor, ou seja, quando o emissor quebra a linearidade contida na comunicação. Trata-se de um momento em que não há preocupação, por parte do emissor, com a mensagem, mas com o meio em que a mensagem é expressa.

*crer / Que estava sonhando, aquilo era um pesadelo, nada estava se passando /
Então na minha frente apareceu uma coisa verde um tanto louca / Tinha três olhos,
duas bocas [em coro] / Disse assim para mim entrar em sua nave intergaláctica / Pra
fazer uma turnê lunática / Me convenceu ao mostrar sua pistola de raio laser / E
apontando meu blaser reforçou o convite / Me mostrando um cavaquinho com pedal
phaser / Inovação de japoneise [sons de música oriental] // Ao chegar na lua me
recebeu o presidente e sua comitiva / Falando sua língua nativa /...[simulação de fala
em um idioma imaginário] / Falou? Falou. / Não entendi nada porque aqui na
Terra não tem curso de lunês / É só alemão, francês e inglês / Tentei falar outros
idiomas / Sânscrito, esperanto, bizantino / Latim, hebraico, nordestino / Me senti
acochambrado / Apelei pra mímica, que é o idioma dos calados / [silêncio] / Fiz
todos os sinais que aprendi na longa estrada da minha vida / Lembrei da minha
infância querida / [música incidental: mamãe, mamãe, mamãe...³] / Mas depois de
improvisar um positivo / Aí que a coisa ficou preta / Até o rei fez uma careta / É que
na lua esse sinal significa falta de hombridade , ih barbaridade! / Fiquei apavorado
ao ver aquelas ver aquelas verdes faces um ar de inimizade / Aqui eu briguei sem
gravidade / [ruídos eletrônicos típicos de filmes de ficção científica] / Ponta-pé, soco
no olho, cascudão, tudo em câmara lenta / Tem pouca que agüenta / Saltei de banda
[acordes de uma banda de música], peguei um táxi / E com um sorriso varonil disse:
eu quero ir pro meu Brasil / Desci no Ipiranga, às margens plácidas / E como ainda
era dia / Conte a história pra minha tia / Que mais do correndo e me achando louco
me mandou pra delegacia / [Delegado] - Qualé o probrema com o cidadão aí, oh
meu? Denílson, leva o rapaz pra conhecer a sala de massagem.*

Queremos saber

(Gilberto Gil)

*Queremos saber, / O que vão fazer / Com as novas invenções / Queremos notícia
mais séria / Sobre a descoberta da antimatéria / e suas implicações / Na
emancipação do homem / Das grandes populações / Homens pobres das cidades /
Das estepes dos sertões // Queremos saber, / Quando vamos ter / Raio laser mais*

³ “Mamãe”, de Herivelton Martins e Davi Nasser.

barato / Queremos, de fato, um relato / Retrato mais sério do mistério da luz / Luz do disco voador / Pra iluminação do homem / Tão carente, sofredor / Tão perdido na distância / Na morada do senhor // Queremos saber, / Queremos viver / Confiantes no futuro / Por isso se faz necessário / Prever qual o itinerário da ilusão / A ilusão do poder / Pois se foi permitido ao homem / Tantas coisas conhecer / É melhor que todos saibam / O que pode acontecer // Queremos saber, / queremos saber / Queremos saber, todos queremos saber.

As duas canções fazem referência ao mistério da existência de habitantes fora do planeta Terra. Mas a primeira trata de modo espirituoso o tema, jogando com o duplo sentido (“*turnê lunática*”), com contraste de registros de língua (“fulgor clarante a resplandecer” / “*acochambrado*”), com rimas provocadas (“*phaser*” / “*japoneise*”), com a criação de cenas absurdas e tantos outros efeitos cômicos para os quais a natureza plurissemiótica do gênero canção joga um papel fundamental, pois ela possibilita um outro discurso em paralelo⁴ que dialoga com o discurso verbal. Já a canção de Gilberto Gil não se centra no tema dos extraterrestres, fazendo, na verdade, uma cobrança de respostas “sérias” à ciência e um questionamento sobre o que sabemos acerca do que a ciência sabe. O tom é sério e preocupado com a discrepância entre esses saberes. A canção, pela repetição do mote “queremos saber”⁵, assume então uma posição reivindicatória, procurando polemizar com o discurso científico, cobrando dele conseqüências, implicações e aplicações práticas. A melodia suave, no entanto, atenua esse tom provavelmente como uma forma de distanciar a canção de um posicionamento de protesto tradicional⁶.

Considerando que ambas as canções seriam consideradas manifestação de um discurso lúdico, conforme a tipologia de Orlandi, como caracterizar as flagrantes diferenças entre elas? Seria conveniente pensar em uma “subtipologia” que classificaria os discursos lúdicos em discursos lúdicos cômicos e não-cômicos e outras prováveis subdivisões dessas

⁴ Trata-se do chamado “arranjo”, que consiste na parte de orquestração musical que, no caso, envolve não apenas instrumentos, mas ruídos naturais e eletrônicos, trechos de outras canções, etc.

⁵ A expressão que dá título à canção traz uma interessante ambigüidade sintático-semântica em que a palavra “saber” pode ser lida como verbo ou como substantivo. Lida como substantivo, a expressão pode ser interpretada como uma paráfrase de expressões como “queremos democracia”, lembrando então as “palavras de ordem” do discurso político. Desse modo, apesar do tom sério, a canção não foge inteiramente à regra da ludicidade.

⁶ Sobre o posicionamento do que se chamou na Música Popular Brasileira de “Movimento canção de protesto”, cf. Costa (2012).

subcategorias? Parece-nos que, se faz sentido a tipologia da autora, melhor do que enquadrar discurso x, y ou z como autoritário, polêmico ou lúdico, como faz Orlandi ao qualificar os discursos pedagógico e religioso como autoritários, seria conceber tais categorias como atravessando as diversas práticas discursivas, por natureza heterogêneas. Assim, usando como exemplo o discurso literomusical, diríamos que “Brigando na lua” é uma canção produto de um espaço de tal discurso em que prevalece a dimensão lúdica. Por outro lado, “Queremos saber” pertence a um espaço polêmico e indicariamos os hinos nacionais, certas canções ufanistas da década de setenta e mesmo canções de protesto da década de sessenta como fruto de um espaço autoritário no âmbito do discurso literomusical brasileiro.

Canção e carnavalização: o princípio dialógico

O princípio dialógico ou dialogismo, teoria formulada pelo círculo de intelectuais liderado pelo historiador e filólogo russo Mikhail Bakhtin, também nos dá elementos interessantes para se compreender a ludicidade discursiva e a natureza da canção popular.

Para essa teoria, longe de se identificar com o uso de normas estabelecidas por um sistema fechado de formas lingüísticas, como quer o estruturalismo lingüístico, a linguagem é constituída pelo fenômeno social da interação verbal, realizada por meio da enunciação (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1988, p. 123).

Segundo essa perspectiva, a linguagem tem no diálogo, pensado não apenas como comunicação vocal, face a face entre indivíduos, mas inerente a qualquer enunciação, oral ou escrita, o seu princípio constitutivo. Uma enunciação é sempre resposta a uma outra que a precedeu, ao mesmo tempo em que é sempre dirigida para outrem e antecipação ativa de futuras respostas. Uma enunciação constitui somente uma fração do fluxo da comunicação verbal ininterrupta, dinâmica que caminha nos mesmos passos da evolução da vida social.

Desse modo, a alteridade constitui o sujeito, pois se a linguagem é o material semiótico da consciência, o outro é condição para a sua constituição. Por outro lado, como cada subjetividade é única e imprime às palavras seu acento singular, Bakhtin afirma que a dialogia é o também o confronto de ideologias, isto é, dos sistemas axiológicos e das entoações que posicionam as mais diversas apreciações e visões de mundo de uma época.

Dois conceitos bakhtinianos merecem ser expostos por sua relevância para nossa discussão aqui: *polifonia* e *carnevalização*. O dialogismo não se confunde com polifonia, porque aquele é um princípio constitutivo da linguagem, ao passo que esta se caracteriza por vozes que dialogam na enunciação. Trata-se da orquestração⁷ ativa dessas vozes na voz do enunciador, estratégia que tem no gênero romance o terreno mais fértil.

Levando a idéia do dialogismo bakhtiniano para a questão da cultura lúdica, podemos dizer que o ludismo é necessariamente polifônico, já que jogos, brincadeiras, piadas, comédias, etc. sempre envolvem de duas a múltiplas vozes que interagem de variadas formas. Em relação ao discurso lúdico, podemos afirmar que a orquestração polifônica de Bakhtin pode ser metaforizada por “jogo de vozes” postas em cena na enunciação pelo puro prazer. Vejamos como exemplo a canção abaixo.

Trio de efeitos

(José Miguel Wisnik e Luiz Tatit)

Sempre fui bom / Nunca fui bad / Posso ser mau se eu quiser, nada impede / Mas é um dom quase profético, nasci assim, sou assim, é genético // Nunca fui bom / Sempre fui médio, nasci assim, que fazer, que remédio // Vou melhorar, é o que veremos, sou todo assim mais ou menos // Sempre fui bom / Sempre fui médio, é o meu dom e o meu tédio // Eu já sou má, má espontânea. Oh, nunca vi crueldade tamanha. Ódio mortal do fundo do peito, não sei porque que eu nasci desse jeito // Eu sou tão bom / Tenho uns defeitos / Quero matar o primeiro sujeito / Médio / má / bom / Um trio de efeitos / Juntos seremos eleitos // Sou o melhor / Sou a pior / Sou um medíocre perfeito / Quero sucesso / Quero fracasso / Sei que pra mim regular já é o máximo.

Na canção acima, ficam evidentes as diferentes vozes que dialogam, diálogo que, por si mesmo, é cômico, pois cada uma das vozes defende posições complementares que rompem com a previsível polêmica entre o bem e o mal. O que gera, na composição, o “trio de efeitos” é a interposição, entre as vozes polares, de uma voz que expressa a “mediocridade perfeita”, o paradoxo do “pólo central”. Mas, o efeito cômico da canção se

⁷ Frisamos que essa orquestração não significa harmonização no sentido da efetivação do “entendimento” entre as vozes, uma vez que, uma orquestração pode envolver vozes dissonantes.

produz sobretudo porque essas posições, que raramente são *confessadas* no cotidiano, aparecem ditas na canção com uma sinceridade inusitada.

Um outro importante conceito bakhtiniano para nossa reflexão é o de *carnavalização*. Em seu livro “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, Bakhtin (2002) nos fala dos elementos que compõem o carnaval. O carnaval, segundo o autor, é desde a Idade Média, quando nasceu, um momento em que se instauram em profusão lúdica imagens corporais, simbólicas, etc., que subvertem a corporalidade e a semiótica bem comportada e hierarquizada do *status quo*: comer e ser comido, o corpo grotesco, o baixo ventre, as máscaras, a metamorfose. No plano discursivo, ironia, a sátira, a paródia, estruturas e causalidades invertidas. Assim como dialogismo não se restringe a diálogo, em Bakhtin, carnavalização não se refere apenas ao carnaval, de modo que, abstraindo da cena medieval e renascentista, a carnavalização remete a toda uma concepção de mundo risonha e subversiva dos valores oficiais.

Amorim (2000) relaciona carnavalização e polifonia. Conforme a autora, a carnavalização é um tipo de polifonia em que a hierarquia de vozes se encontra dissolvida, podendo ser expressa pela fórmula $A = B = C = \dots$, onde as diferentes letras representam as diferentes vozes constantes ou subjacentes que se encontram embaralhadas em um enunciado. A autora pensa, ao estabelecer essa relação, na escrita acadêmica, que se carnavaliza se não forem respeitadas certas diferenças e dinâmicas entre as vozes que o texto de pesquisa exige (a voz do pesquisador, a do objeto, as dos sujeitos pesquisados, as de outros pesquisadores, etc.). Desse modo, para a autora, se a carnavalização é necessariamente polifônica, a polifonia nem sempre é ou deve ser carnavalesca.

A relação entre música e carnavalização, assim como entre música e polifonia é imediata. Afinal carnaval envolve música e polifonia é um termo retirado do discurso musical. Dir-se-ia, então que o discurso literomusical é por natureza polifônico e que opera sempre a carnavalização. No entanto, assim como Bakhtin adverte sobre a existência, no âmbito mesmo da literatura, de gêneros e obras monofônicas⁸, ele também ressalva que

⁸ Bakhtin (1993) indica os gêneros poéticos como um lugar do silenciamento da natureza dialógica do discurso, em que o poeta exige e se satisfaz com um discurso que expresse sua própria voz: “Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer ‘olhar’ para o discurso alheio” (Bakhtin, 1993, p. 93).

nem todo riso é carnavalesco. O autor russo nos fala em diferentes formas do risível e destaca que, na forma do riso carnavalesco, os próprios enunciadores são objeto do escárnio. Ele aponta como riso não-carnavalesco o riso satírico da época moderna que “apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (Bakhtin, 1999, p. 11). Assim, fica claro que, para Bakhtin, não se pode vincular ludismo ou comicidade a carnavalização. Esta última tem por marca principal a natureza subversiva e anti-oficial e sabemos que muitos gêneros cômicos ou lúdicos podem expressar ideologias conservadoras e até reacionárias, como no caso das piadas machistas ou racistas.

No discurso literomusical brasileiro, tomando esse sentido ortodoxo do conceito, localizamos carnavalização nas canções de grupos e compositores do movimento da Vanguarda Paulista, que atuou durante a década de 80, dentre os quais podemos destacar os grupos Premeditando o Breque (que canta a canção “Brigando na lua”, mostrada acima), Língua de Trapo, Espírito da Coisa, Rumo, etc., e os compositores Tim Rescala, Carlos Sandroni, Luiz Tatit, Eduardo Dusek, dentre outros. De outros posicionamentos, temos Dicro, Genival Lacerda, Bezerra da Silva, Os Raimundos, Mamonas Assassinas, Tom Zé, Falcão, etc.

Considerações Finais

A diversidade ou heterogeneidade, características dos discursos que têm sido proclamada com muito entusiasmo ultimamente, trazem grandes problemas teóricos para o analista. Um deles é a tipologia dos discursos. Se está correta Orlandi (op. cit., p. 152 e 153) quando afirma que a tipologia é, além de uma necessidade metodológica para a Análise do Discurso, constitutiva da própria atividade de dizer, o fato é que toda tipologia comporta uma contradição incontornável: ela opera sobre uma realidade que se supõe heterogênea para construir categorias homogêneas. Essa contradição faz de toda tipologia uma aventura de alto risco, porém necessária. No caso dos discursos lúdicos, a aventura mal começou. Aparentemente ainda não se atingiram categorias homogêneas o suficiente e ligadas a critérios suficientemente coerentes que possam ser aperfeiçoados ou refutados. A

ambigüidade do discurso literomusical, por exemplo, desafia as atuais tipologias: se, por um lado, se comporta como um “ato de fala parasitário”, “*a non-serious speech act*”; por outro, tem tal influência sobre o comportamento das pessoas que se torna indefensável advogar sua “falta de seriedade”. Se, por um lado, facilmente se enquadra como um discurso lúdico, inútil, leve, de sentidos fluidos, objeto de controvérsias interminavelmente prazerosas; por outro, pode, em determinadas condições de produção, se manifestar de modo contestatório e polêmico ou sisudo, solene e autoritário. Se pode, de um lado, posicionar-se subversivamente diante dos valores estabelecidos e das hierarquias cristalizadas pelo sistema social; do outro, pode disciplinar e uniformizar comportamentos, proporcionando ópio e alienação para grandes populações. Se pode, por fim, funcionar como espaço de manifestação das vozes populares, onde figuram os vários “personagens” e as múltiplas apreciações dos sujeitos sociais; por outro lado, pode aparecer como pura expressão da voz íntima do cancionista.

Esperamos ter provocado o leitor a investigar em outras teorias do discurso outras propostas para a abordagem da ludicidade discursiva, uma vez que pensamos que é insatisfatória a mera constatação da existência de gêneros lúdicos sem uma compreensão do que os qualifica como lúdicos e de como se dão os seus usos nas diversas práticas discursivas da sociedade. Contamos também ter mostrado que o discurso literomusical, por sua natureza polimorfa e ubíqua, pode servir de ótimo elemento de teste para verificar a qualidade de tipologias que visem dar conta de tais usos.

Referências

AMORIM, Marília. “Alteridade e formas de saber”. In **Anais da III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural**, 2002.

AUSTIN, John. **Quando Dizer é Fazer – palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 2002.

_____. **Questões de Literatura e Estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

COSTA, Nelson Barros da. **Música Popular, Linguagem e Sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Ed. Appris, 2012.

HERSH, James. “Austin's Ditch: The Political Necessity and Impossibility of ‘Non-Serious’ Speech”. In **Paideia**, 2000. Capturado em 13 de julho de 2005 no endereço: <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Poli/PoliHers.htm>.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

ORLANDI, Eni. “Tipologia de discurso e regras conversacionais”. In: **A Linguagem e Seu Funcionamento – as formas do discurso**. Campinas: Pontes, 1987, p. 149-175.

SEARLE, John R. **Os actos de fala**. Coimbra: Almedina, 1981.