

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**A construção de uma identidade nacional a partir da  
metadiscursividade em sambas de 1929 a 1945**

**ALINE FABÍOLA FREITAS MENDES**

**Fortaleza  
2011**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**A construção de uma identidade nacional a partir da  
metadiscursividade em sambas de 1929 a 1945**

**ALINE FABÍOLA FREITAS MENDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, sob orientação do Prof. Dr. Nelson Barros da Costa e coorientação do Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

**Fortaleza  
2011**

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por  
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593  
tregina@ufc.br  
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

M49c

Mendes, Aline Fabíola Freitas.

A construção de uma identidade nacional a partir da metadiscursividade em sambas de 1929 a 1945 / por Aline Fabíola Freitas Mendes. – 2010.

116f. : il. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza(CE),30/04/2010.

Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

Inclui bibliografia.

1-SAMBA – BRASIL – HISTÓRIA E CRÍTICA – 1929-1945. 2-CANÇÕES – BRASIL – HISTÓRIA E CRÍTICA – 1929-1945. 3-ANÁLISE DO DISCURSO. 4-CARACTERÍSTICAS NACIONAIS. I-Costa,Nelson Barros da, orientador. II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística. III-Título.

CDD(22ª ed.) 782.42164014

73/11

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que feita de acordo com as normas científicas.

---

Aline Fabíola Freitas Mendes

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa – Universidade Federal do Ceará

(Orientador)

---

Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo – Universidade Federal do Ceará

(Coorientador)

---

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves - Universidade Estadual do Ceará

(1º. Examinador)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mônica Magalhães Cavalcante – Universidade Federal do Ceará

(2º Examinador)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Maia Farias Vasconcelos – Universidade Federal do Ceará

(Suplente)

Dissertação defendida e aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

## DEDICATÓRIA

A Aluísio Mendes e Fátima Freitas, meus pais, exemplos de coragem e força,  
A Maria de Lourdes Freitas, minha tia, por toda uma vida dedicada a mim e a meu irmão e  
A Marciano José Costa de Souza, meu noivo, exemplo de determinação, por não me  
permitir esquecer que muito ainda está por ser feito.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por nos dar forças para superar situações adversas e pelo amor incondicional;

A meu companheiro de todos os momentos, Marciano, por toda compreensão e serenidade com que enfrenta nossos desafios;

A todos os familiares (pais, irmão, tios, primos e avós) que verdadeiramente nos acolhem e nos apoiam em toda nossa caminhada;

Aos amigos, por disponibilizarem um tempinho para ouvir nossas inquietações, seja para nos tranquilizar ou para nos desesperar ainda mais: Viviane, Suele, Jeane e Ednardo;

Aos integrantes do grupo de estudo Discuta: Cristiane, Das Dores, Geania, Michael, Neile, Altaíla, Carmen e Bruno, pelos saborosos dias de aprendizagem;

Aos funcionários da UFC, que direta ou indiretamente contribuíram para o nosso bem-estar;

Aos componentes da Banca, Professor João Batista e Professora Mônica Magalhães, pela seriedade e competência com que leram nosso trabalho;

Ao professor Júlio César Araújo, pela forma humana com que nos acolheu na coorientação deste trabalho;

Ao professor Nelson Barros da Costa, por sábios momentos de orientação e pela paciência com que sempre nos ouviu;

Enfim, a todos que nos possibilitaram tal oportunidade.

*(...) Fazer samba não é contar piada  
E quem faz samba assim não é de nada  
O bom samba é uma forma de oração*

*Porque o samba é a tristeza que balança  
E a tristeza tem sempre uma esperança  
A tristeza tem sempre uma esperança  
De um dia não ser mais triste não(...)*

(“Samba da Benção”, Vinicius de Moraes/Baden Powell)

## RESUMO

Nesse estudo, investigamos de que forma se configura a construção do fazer metadiscursivo frente à constituição de uma identidade nacional em sambas produzidos no período compreendido entre 1929 e 1945. A escolha do *corpus* justifica-se pelo expressivo uso do recurso da metadiscursividade pelos sujeitos discursivos dos sambas em análise, além de ser esse momento marcado por uma expressiva mobilização para se construir uma nação essencialmente brasileira. A pesquisa é dirigida sob a perspectiva da Análise do Discurso, mais especificamente, a de linha francesa orientada por Dominique Maingueneau. Para abordar a metadiscursividade na canção, lançamos mão dos estudos de Bezerra (2005), Carlos (2007), Conforte (2007) e Costa (2009). A partir desses autores, pudemos propor a articulação entre os investimentos discursivos desenvolvidos por Maingueneau (1997; 2001; 2002; 2008a; 2008b) – *cenografia, gênero do discurso, código de linguagem e ethos* – e as diversas formas autorreferenciais utilizadas pelo enunciador para comentar a linguagem. Dessa forma, pensamos a manifestação da metadiscursividade a partir de quatro formas: I – o enunciador constrói cenografias que acionam o discurso do qual participa (**metadiscursividade cenográfica**); II – o gênero do discurso ou seu(s) gênero(s) musical(is) é foco de um movimento autorreferencial (**metadiscursividade genérica**); III – o enunciador articula uma ação de automenção em torno da explicitação do *como enunciar*, apresentando, portanto, comentários em torno do caráter, da corporalidade ou da voz, constituintes da instância discursiva *ethos* (**metadiscursividade ética**); e IV – o enunciador lança mão do código de linguagem para refletir sobre o código de linguagem (**metadiscursividade linguística**). Após a análise, concluímos que a metadiscursividade cenográfica possibilitou a construção de pretensos símbolos de brasilidade; a metadiscursividade genérica favoreceu a fixação do gênero musical samba; a metadiscursividade ética serviu à afirmação de um determinado modo *brasileiro* de enunciar; e, por fim, a metadiscursividade linguística proporcionou a atribuição de um caráter nacional à língua falada no Brasil. Com isso, percebemos que os enunciadores dos sambas em análise fazem uso de recursos metadiscursivos para se constituírem, construindo uma identidade nacional que, direta ou indiretamente, se relaciona ao universo literomusical.

**PALAVRAS-CHAVE:** metadiscursividade; identidade nacional; investimentos discursivos; samba.



## ABSTRACT

In this study, we aim to analyze how the metadiscursive maker is configured in facing the constitution of a national identity in *sambas* composed between 1929 and 1945. The choice of the *corpus* is justified by the expressive use of the metadiscursive resource by the discursive subjects in the analyzed *sambas*, and also because during this period there was an expressive mobilization to build an essentially Brazilian nation. This research follows the perspectives of the French Discourse Analysis, particularly of Dominique Maingueneau's theories. Basing on Bezerra (2005), Carlos (2007), Conforte (2007) and Costa's (2009) studies. From them we could propose the articulation between the discursive investments developed by Maingueneau (1997; 2001; 2002; 2008a; 2008b) – *scenography*, *discursive genre*, *language code* and *ethos* –, and the various autorreferential forms used by the enunciator to comment the language. Thus we think of the metadiscursivity manifestation in four different ways: I – the enunciator represents the scenography in the discourse he takes part in (**scenographic metadiscursivity**); II – the discursive genre or its subgenre(s) are the focus of an autorreferential movement (**generic metadiscursivity**); III – the enunciator uses the language code to reflect on the language code (**linguistic metadiscursivity**); IV – the enunciator articulates an automentation action with the explicitness of *how to enunciate*, presenting, hence, comments about the character, the corporality or the voice, which constitute the discursive instance called *ethos* (**ethical metadiscursivity**). After the analysis, we conclude that the scenographic metadiscursivity possibilitated the formation of pre-terence Brazilian symbols; the generic metadiscursivity favored the fixation of musical generic *samba*; the ethical metadiscursivity served the affirmation of a determinate Brazilian *how to enunciate*; and, at last, the linguistic metadiscursivity proportion the attribution of a spoken language nation character in Brazil. With them the *samba* enunciator we analyze use metadiscursive resources to be constituted, building a national identity which is directly or indirectly related to the literomusical universe.

KEY WORDS: metadiscursivity; national identity; discursive investments; *samba*.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 METADISCURSIVIDADE E INVESTIMENTOS DISCURSIVOS .....	18
1.1 O primado do interdiscurso.....	19
1.1.1 Dialogismo.....	20
1.1.2 Heterogeneidade enunciativa.....	22
1.1.3 Intertextualidade.....	24
1.1.4 Relações interdiscursivas.....	26
1.2 Noção de posicionamento.....	27
1.2.1 Gênero do discurso.....	27
1.2.2 Cena de enunciação.....	30
1.2.3 <i>Ethos</i> .....	31
1.2.4 Código de linguagem.....	33
1.3 Relações metadiscursivas .....	36
1.3.1 Metadiscursividade segundo Authier-Revuz.....	38
1.3.2 Objetivos da metadiscursividade .....	40
1.3.3 Metadiscursividade e discurso constituinte.....	41
1.3.4 Metadiscursividade na canção .....	42
2 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO LITEROMUSICAL NAS DÉCADAS DE 30/40.....	52
2.1 Modernidade.....	52
2.2 Identidade.....	55
2.2.1 Identidade nacional.....	57
2.2.2 Identidade nacional brasileira .....	60
2.3 A produção literomusical na primeira metade do século XX.....	62
2.3.1 A oralidade como principal marca da sonoridade brasileira.....	62
2.3.2 Configuração da canção popular brasileira no séc. XIX.....	64
a) Primeira triagem.....	65
b) Segunda triagem.....	66
c) Terceira triagem.....	69
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	72
3.1 Tipo de pesquisa.....	72
3.2 Delimitação do corpus.....	73
3.3 Descrição dos procedimentos metodológicos .....	76
4 A RELAÇÃO ENTRE METADISCURSIVIDADE E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL .....	78
4.1 Metadiscursividade cenográfica.....	79
4.2 Metadiscursividade genérica.....	91
4.3 Metadiscursividade ética.....	99
4.4 Metadiscursividade linguística.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	113

---

## LISTA DE QUADROS

- Quadro 1.** Esquema da interação entre os tipos de *ethos*. Fonte: Maingueneau (2008a, p. 71).....48
- Quadro 2.** Sistematização das relações metadiscursivas presentes na canção. Fonte: baseado nos estudos desenvolvidos por Bezerra (2005), Carlos (2007), Conforte (2007) e Costa (2009).....50
- Quadro 3.** Relação entre as formas de metadiscursividade presentes na canção e sua referência ou não ao discurso literomusical .....51
- Quadro 4.** Esquema de *modos de dizer* referente aos tipos de samba das décadas de 30/40. Fonte: Tatit (2008, p. 174).....71
- Quadro 5.** Relação entre as formas de metadiscursividade no gênero discursivo *canção* e suas implicações discursivas presentes em sambas de 1929 a 1945.....109

---

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

**N**ossa pesquisa destina-se a compreender o lugar ocupado pelo discurso literomusical na construção de imagens do Brasil a partir da análise da forma com que os sujeitos de tais práticas discursivas lançam mão de estratégias metadiscursivas a fim de construírem sua própria identidade a partir de um movimento autorreferencial em torno da linguagem.

Este trabalho foi motivado pela tentativa de analisar o poder do discurso literomusical frente à construção de uma identidade nacional brasileira através da observação do recurso da metadiscursividade. Para tal, tomamos, como *corpus*, sambas produzidos no período de 1929 a 1945 (momento conhecido como Época de Ouro da Música Popular Brasileira), por apresentarem dois aspectos centrais em nosso trabalho: a marcante presença do recurso da metadiscursividade e a expressiva mobilização por diversos setores para se pensar uma nação essencialmente brasileira. O foco nas relações metadiscursivas parece-nos relevante na medida em que nos remete a uma característica peculiar das sociedades modernas: o movimento de *reflexividade*<sup>1</sup>, sugerindo a presença de um discurso explicativo em torno de si, ou seja, voltado para *o que se pretende ser*.

A produção cancionista do momento em estudo, recorrentemente, toma por temática o próprio universo literomusical, articulando o ambiente focado à formação de uma identi-

---

<sup>1</sup> Termo discutido por Giddens (1991).

dade nacional, em que especialmente o samba é eleito um dos símbolos máximos de brasilidade. Vale esclarecer que a noção de identidade por nós utilizada não é aqui entendida como um dado pré-construído, estável, mas como um processo que vai se formando nas relações estabelecidas na e através da linguagem. Dessa forma, os processos identitários estariam diretamente relacionados às práticas de linguagem. Rejeitamos, portanto, a concepção de linguagem como reflexo fiel da realidade, não nos interessando investigar a veracidade a respeito da identificação do povo brasileiro com os elementos de brasilidade apresentados em sambas de 1929 a 1945, mas, antes, como se constitui discursivamente o ideal de uma identidade nacional a partir das relações metadiscursivas que aí se manifestam.

A pesquisa é dirigida pela perspectiva da Análise do Discurso, mais especificamente a francesa, orientada por Dominique Maingueneau. Essa perspectiva de investigação conduz-nos a tomar o discurso como o resultado da relação entre o texto e suas condições de produção. Assim, o sentido é concebido como um efeito produzido no momento em que os interlocutores agem discursivamente (pela enunciação). Também tomamos por base teórica os estudos de Bakhtin (1997; 2002), quanto à concepção dialógica da linguagem; Authier-Revuz (1990; 2004), no que diz respeito às *heterogeneidades enunciativas*; e Maingueneau (1997; 2001; 2002; 2008), que trabalha com os conceitos de *cenografia*, *ethos*, *gênero do discurso*, *código de linguagem* e *discurso constituinte*.

Propomo-nos a investigar a canção como uma **prática discursiva**, ou seja, uma unidade constituída por uma dimensão linguística, por comportar uma organização de textos; e outra social, ao manifestar as relações que envolvem o comportamento das *comunidades discursivas*, responsáveis tanto pela produção dos discursos quanto por sua circulação (MAINGUENEAU, 2008).

Partindo da pesquisa de Costa (2001) a respeito da Música Popular Brasileira enquanto *discurso constituinte*, ou seja, como um discurso de fundamentação dos atos de uma coletividade, esse estudo vê-se inserido em uma ampla esfera de discussão em torno do alcance e do poder que o discurso literomusical detém na sociedade brasileira. Em virtude disso, torna-se o discurso literomusical um instrumento de análise revelador de questões que se relacionam a construções identitárias.

Embora seja a metadiscursividade um aspecto teórico indicador da construção do efeito de sentido de um discurso, observamos que, de modo geral, trabalhos que a tomam como ponto teórico de análise desprezam as condições de produção que possibilitam a existência desse discurso. Por outro lado, os estudos que a abordam discursivamente não se demoram na questão. Assim, na busca por pesquisas que se utilizam do ponto teórico norteador de nosso trabalho, pudemos verificar a diversidade de trabalhos e a elasticidade da noção de *metadiscursividade*. Para as múltiplas linhas de investigação, múltiplas são as concepções e as considerações a respeito das relações metadiscursivas. Diante disso, procuramos suporte nos trabalhos que se inserem em nossa mesma perspectiva de investigação ao tratar da metadiscursividade, na tentativa de observar de que forma as pesquisas que estudam a canção a abordam: COSTA (2001), BEZERRA (2005) e CARLOS (2007)<sup>2</sup>, mas também em trabalhos que, apesar de não possuírem a mesma linha teórica, apresentam como foco o movimento autorreferencial da linguagem no gênero discursivo *canção*, como CONFORTE (2007).

Costa (2001) apresenta-nos a concepção teórica desenvolvida por Authier-Revuz (1990). Contudo, pelo fato de o estudo desenvolvido pela autora francesa não atingir o aspecto discursivo, para Costa (2001), que concorda com Maingueneau (1997), o importante ao analisar as relações metadiscursivas seriam as implicações que essas trariam para o *posicionamento* assumido pelo sujeito em sua prática discursiva, e não só o estudo das estruturas linguísticas em si mesmas. Dessa forma, o autor opta por uma noção de metadiscursividade em que o sujeito toma como objeto do dizer sua própria enunciação, e despreza, assim, os aspectos estruturais elencados por Authier-Revuz (1990).

Bezerra (2005) e Carlos (2007), assim como Costa (2001), concebem a noção de metadiscursividade como a capacidade de todo discurso constituir a si próprio como objeto. Em linhas gerais, para esses autores, a metadiscursividade manifesta-se na canção quando esta invoca o discurso da qual faz parte, o literomusical, a partir da cenografia, do código de linguagem, do ethos, de relações intertextuais e interdiscursivas ou quando esta reflete o processo de composição do gênero no qual está inserido (a canção), assim como de seus gêneros musicais (samba, marchinha, *fox-trot*, dentre outros). Contudo, verificamos que o capítulo destinado à análise do *corpus* de tais estudos, ao abordar canções que manifestam a metadiscursividade, contempla basicamente a cenografia e o gênero das canções.

---

<sup>2</sup> Assim como a nossa, as referidas pesquisas foram desenvolvidas por membros do grupo de estudo Discuta.

Ao estudar os sambas que vão de Noel Rosa a Martinho da Vila, Conforte (2007), com base nos estudos desenvolvidos por Valente (1997), apresenta os seguintes tipos de sambas metalinguísticos: **metassamba** – samba que narra a sua própria história; **samba metapoético** – o samba reflete sobre o seu próprio processo de composição; e **samba metalinguístico propriamente dito** – o código língua portuguesa é utilizado para descrever aspectos da própria língua portuguesa. O autor ainda faz uma breve discussão a respeito da noção de metadiscursividade acreditando haver esse recurso especificamente quando o enunciador ancora seu dizer na situação de enunciação (discurso embreado), advertindo, portanto, para o fato de que, não raro, o samba metapoético é marcado pela presença da metadiscursividade.

Realizada a leitura dos estudos que versam sobre a metadiscursividade e dada a formulação de nossos objetivos, sentimos ser necessária a reorganização da noção utilizada pelos autores dos trabalhos supracitados, por não abordar especificidades presentes no *corpus* por nós analisado. Assim, ainda tomamos a metadiscursividade a partir de sua visão não restrita, no entanto, destacamos aspectos mais pontuais relacionados ao *código de linguagem* e ao *ethos* a que o discurso faz uma autorreferência. Em nosso estudo, não só consideramos como recurso metadiscursivo o comentário executado pelo enunciador a respeito do discurso literomusical e do processo de composição da canção, mas também o movimento autorreflexivo realizado pelo enunciador em torno do código de linguagem, e a referência a respeito do modo de enunciar. Em face disso, os estudos desenvolvidos por Maingueneau (2001; 2008a) no que dizem respeito aos conceitos de *plurilinguismo interno e externo* e de *ethos* mostram-se produtivos em nossa pesquisa principalmente no instante em que o enunciador destaca expressões linguísticas ou reflete a respeito dos idiomas utilizados por ele próprio ou pelo “outro”, contribuindo, com isso, para a construção de uma identidade nacional; assim como no que concerne à explicitação de aspectos relacionados à maneira de enunciar.

A nosso ver, em termos gerais, partir de uma noção mais geral da manifestação da metadiscursividade no gênero discursivo *canção* e a pensar em suas especificidades discursivas nos parece ser o aspecto de maior relevância a ser desenvolvido em nossa pesquisa.

As canções por nós analisadas são aqui encaradas como instâncias que ao mesmo tempo em que atualizam discursos nacionalistas, também constroem discursos inéditos, devido ao caráter de *acontecimento* inerente aos discursos. Assim, temos canções que tanto são eleitas por discursos nacionalistas como se consideram como símbolo maior da nacionalidade

brasileira, imagem essa construída socioculturalmente através de recursos metadiscursivos que articulam os elementos que compõem o ambiente literomusical ao ideal de uma cultura nacional.

Já no que diz respeito à construção de uma identidade nacional e à noção de modernidade, lançamos mão dos estudos realizados pelos seguintes teóricos: BAUMAN (2005), HALL (2006), HOBBSAWN e RANGER (1984) e GIDDENS (1991).

Para Bauman (2005), a questão da identidade emerge justamente quando o sentimento de *pertencimento* é posto à prova, isto é, quando está sob ameaça. Assim, o sujeito moderno estaria envolto a uma esfera “sólida” em que a construção de sua identidade ligaria-se a uma forma de identificação com estruturas mais bem definidas, como a nação. No entanto, o autor esclarece-nos que, com o advento do período da “pós-modernidade”, essas estruturas tenderiam a perder sua forma fixa, tornando-se, portanto, tornarem mais volúveis, mais flexíveis, “líquidas”. Em outras palavras, a constituição da identidade passa a ser visualizada a partir de suas inúmeras existências e mobilidades, deixando de ser uma para dar espaço à diversidade.

Hall (2006) apresenta-nos uma visão panorâmica a respeito das diversas concepções de identidade inerentes a de sujeito (*sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno*), além disso, sistematiza o que seriam *estratégias discursivas* de constituição de um senso comum de uma identidade nacional - a ideia de um povo *original* (puro, singular); a identidade nacional tida como primordial e imutável; estórias que destacam os principais símbolos nacionais, cenários e os grandes triunfos que engrandecem a história da nação; *o mito fundacional*: estórias que fornecem uma versão alternativa à oficial para a origem da nação. Além dessas, temos a noção de *invenção de tradição*, de Hobsbawn e Ranger (1984), que representa a tentativa de atribuir às manifestações culturais da modernidade um caráter de antiguidade e tradicionalidade, levando ao que os autores chamam de *paradoxo moderno*, ou seja, as nações, apesar de novas, afirmam-se antigas; apesar de construídas, afirmam-se naturalizadas.

Já Giddens (1991) oferece-nos elementos imprescindíveis para a compreensão da concepção de sujeito “moderno”. Para o autor, o período da modernidade seria marcado pela velocidade extrema com que se dão as transformações, pelo caráter global das descontinuidades.



des e pela exclusividade de algumas formas sociais modernas, não se verificando a existência de determinadas instituições em períodos precedentes, como, por exemplo, o Estado-Nação. Dentre os pontos elencados por Giddens (1991), destaca-se o aspecto da *reflexividade da modernidade* por dizer respeito ao caráter “explicativo”, didático, característico da sociedade moderna. De acordo com nosso entendimento, esse traço manifestaria-se, em nosso estudo, a partir da recorrente utilização do recurso da metadiscursividade por parte do sujeito discursivo.

Nossa pesquisa justifica-se, portanto, pela relevância de se investigar o discurso literomusical enquanto discurso constituinte, ou seja, como um direcionador de atitudes e valores; além de estudar o funcionamento discursivo da identidade brasileira como uma construção discursiva mediada e constituída pela linguagem. Objetivamos, dessa maneira, compreender de que forma se constituiu uma atmosfera nacional a partir do uso de relações metadiscursivas em que o sujeito dialoga com seu próprio discurso. Para isso, organizamos nosso estudo em quatro capítulos apresentados a seguir.

No primeiro capítulo, intitulado *Metadiscursividade e investimentos discursivos*, apresentamos o aparato teórico da Análise do Discurso francesa desenvolvida por Dominique Maingueneau, assim como as noções de *dialogismo* e *heterogeneidades enunciativas* desenvolvidas respectivamente por Bakhtin (1997) e Authier-Revuz (1990), que fundamentam a noção tão cara à AD: *interdiscurso*. Com base nos estudos realizados por Costa (2001), Bezerra (2005), Carlos (2007) e Conforte (2007), destinamos, naturalmente, maior atenção ao tópico “Relações metadiscursivas”, procurando delinear uma abordagem discursiva da metadiscursividade no gênero discursivo *canção* a partir de uma articulação com os investimentos discursivos descritos por Maingueneau (1997; 2001; 2002; 2008a; 2008b) - cenográfico, genérico, ético e linguístico.

Já no segundo capítulo, trilhamos um percurso das *condições de produção* que possibilitaram a produção cancionista das décadas de 30/40 a fim de compreendermos de que forma os seguintes fatores condicionaram a construção de nosso objeto de estudo a partir da articulação da produção textual com seu contexto histórico: a realidade fonográfica e tecnológica, a política nacionalista do Estado Novo, o discurso de Gilberto Freyre a respeito da valorização do mestiço, o período da modernidade, dentre outros aspectos de cunho social e histórico.

Além disso, apresentamos uma breve caracterização realizada por Tatit (2001; 2008) a respeito do cenário literomusical do período analisado.

Tratamos, no terceiro capítulo, dos procedimentos metodológicos realizados a fim de que a pesquisa pudesse ser efetivada, dentre os quais se destaca o estabelecimento de critérios para a seleção dos sambas que compõem o *corpus* de que nos valem em nosso estudo.

O quarto capítulo consta de uma análise das diversas formas de metadiscursividade presentes em sambas produzidos no período de 1929 a 1945 e sua articulação com a construção de uma identidade nacional, investigadas em relação aos diferentes *efeitos de sentidos* gerados por cada tipo específico de manifestação de metadiscursividade (**cenográfica, genérica, linguística e ética**).

No capítulo final, sistematizamos e retomamos os aspectos essenciais abordados ao longo da pesquisa, enfatizando as relações estabelecidas em torno do uso da metadiscursividade por parte dos enunciadores de sambas de 1929 a 1945 e a constituição de uma imagem singular de Brasil, em que o ambiente literomusical, assim como a menção em torno da linguagem em suas diversas esferas – cenográfica, genérica, ética e linguística -, constituem um forte elo na construção de uma identidade nacional brasileira.

## METADISCURSIVIDADE E INVESTIMENTOS DISCURSIVOS

Neste capítulo da pesquisa, apresentamos os aspectos teóricos utilizados pela linha de investigação de que nos valem: a Análise do Discurso francesa orientada por Dominique Maingueneau. Também fazemos uma explanação da literatura acerca de estudos que tomam a metadiscursividade como seu objeto de investigação, centrando-nos em autores que a abordam mais especificamente no gênero discursivo *canção*.

Para isso, apresentamos a noção de *dialogismo*, desenvolvida por Bakhtin (1997), e de *heterogeneidade enunciativa*, estudada por Authier-Revuz (1990), por servirem de base teórica para o desenvolvimento da concepção de *interdiscurso*, aspecto central nos estudos de Maingueneau. Em seguida, abordamos os investimentos discursivos dos quais os enunciadores lançam mão ao se *posicionarem* frente ao interdiscurso – **cenografia, gênero do discurso, código de linguagem e ethos**.

Por fim, julgamos pertinente discutir de que forma se dá a manifestação da metadiscursividade a partir dos estudos desenvolvidos por Authier-Revuz (1990; 2004), e, de forma mais específica, no que diz respeito ao gênero discursivo *canção*, com os trabalhos de Bezerra (2005), Carlos (2007), Conforte (2007) e Costa (2009).

## 1.1 O primado do interdiscurso

A Análise do Discurso, ao negar a noção de sentido como um conteúdo estável e pré-concebido entre os participantes da enunciação, opta pela ideia de *efeitos de sentido*. Assim, o sentido é concebido como um efeito produzido no momento em que os interlocutores agem discursivamente (pela enunciação). No entanto, falar da ligação entre efeito de sentido e enunciação não implica a exclusão da relação entre o efeito produzido e o interdiscurso, retomando “sentidos” do *já dito* (POSSENTI, 2004a).

De antemão, esclareçamos que o termo *discurso* será utilizado, baseado em Maingueneau (2008b), de forma *restrita* ao nos dirigirmos a um acontecimento específico de interação verbal em um dado contexto socio-histórico; e, em um sentido mais *amplo*, ao nos relacionarmos a instâncias anônimas de enunciados, por exemplo: discurso literomusical, discurso racista, discurso feminista, dentre outros.

Contrariamente à concepção de que os discursos são fechados em si em oposição a um exterior discursivo, Maingueneau (2008b) assume a perspectiva de que o discurso só pode ser concebido em sua relação com o *outro*. Dessa forma, o interdiscurso teria primazia em relação ao discurso, isto significa que a unidade de estudo da Análise do Discurso não seria o discurso, mas, sim, um espaço de trocas entre vários discursos. Contudo, Maingueneau (2008b) admite ser o termo *interdiscurso* pouco operacionável e propõe a seguinte divisão: *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*. O universo discursivo trata-se do conjunto finito de todas as formações discursivas existentes em uma dada conjuntura, contudo, não se mostra funcional para o analista dada a impossibilidade de apreensão de sua totalidade. Já o campo discursivo diz respeito ao grupo de formações discursivas que se delimita mantendo relações de diversas ordens: amistosas, de confronto propriamente dito, dentre outras. Por fim, para se delimitar o espaço discursivo, o analista deve isolar subconjuntos de formações discursivas de determinados campos discursivos que julgar necessários para seus propósitos:

É no interior do campo discursivo que se constitui um discurso, e levantamos a hipótese de que essa constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. O que não significa, entretanto, que um discurso se constitua da mesma forma com todos os discursos desse campo; e isso em razão de sua evidente heterogeneidade: uma hierarquia instável opõe discursos dominantes e dominados e todos eles não se situam necessariamente no mesmo

plano. Não é possível, pois, determinar *a priori* as modalidades das relações entre as diversas formações discursivas de um campo. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 34-35)

Ao questionar a articulação entre os conceitos de *condição de produção* e de *formação discursiva*, Maingueneau (1997) propõe o uso da expressão **prática discursiva** a fim de evitar a utilização isolada de um dos dois termos, uma vez que o autor considera estas duas realidades imbricadas, ou seja, a produção de um discurso suporia suas condições de realização. Assim, o conceito de formação discursiva, constituída por uma dimensão linguística, estaria atrelado ao de *comunidade discursiva*, grupo responsável tanto pela produção dos discursos quanto por sua circulação.

Para isso, Maingueneau (2008b) lança mão de teorias que concebem a linguagem como constitutivamente heterogênea: o *dialogismo*, com Bakhtin (1992); *heterogeneidade(s) enunciativa(s)*, desenvolvida por Authier-Revuz (1990), e *intertextualidade*, investigado por Genette (2006), apresentadas a seguir.

### 1.1.1 Dialogismo

Bakhtin (1997) questiona o que ele considera ser uma noção reducionista do processo de comunicação verbal em que os parceiros da comunicação, o “locutor” e o “receptor”, são concebidos como entidades independentes uma da outra. Assim, o locutor emitiria uma mensagem a um receptor, que se limitaria a compreendê-la. Com isso, somente o locutor executaria um papel *ativo* na comunicação verbal por ser um produtor de textos, quanto ao receptor, como o próprio termo sugere, apresentaria uma participação *passiva* nesse processo.

Para o autor, essa visão do processo de comunicação verbal mostra-se distorcida porque o destinatário não somente recebe a mensagem enviada por um determinado locutor, mas necessariamente empreende uma série de atitudes diante do texto com que se depara, seria o que o filósofo russo nomeia por *atitude responsiva ativa*. De acordo com esse princípio, quando o receptor se depara com uma produção verbal, ele elabora uma resposta ao que foi dito, isto é, o receptor concorda, refuta, discute etc. Dessa maneira, todo produtor de texto seria considerado um *respondente* por necessariamente se ver inserido em uma ampla cadeia discursiva em que dialoga com outros enunciados e enunciadores.

Para o autor, ao lançar mão das palavras, isto é, ao reatualizá-las, o locutor mantém contato com toda carga ideológica acumulada pelo signo em sua trajetória histórica. Bakhtin (1997) esclarece-nos que “[...] não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (p. 95).

A forma de diálogo apresentada entre os interlocutores seria um princípio constitutivo de sentido, uma vez que, para Bakhtin (1997), o sentido constrói-se somente no momento em que se dá a interação entre os participantes da comunicação verbal. Dessa forma, a relação entre os interlocutores não só garante a construção do sentido, como funda a linguagem, não sendo possível falar em linguagem fora da interação verbal, assim como não haveria possibilidade de construção de sentido anterior ao *diálogo*.

Além do dialogismo entre interlocutores, Bakhtin (1997) considera o dialogismo entre enunciados (considerados pelo autor como unidade real da comunicação verbal). A partir dessa noção, os enunciados produzidos estariam inseridos em uma cadeia complexa de outros enunciados que, por sua vez, manteriam entre si relações semelhantes às estabelecidas entre os participantes do processo de comunicação verbal. Assim, cada enunciado polemiza, discorda, responde, ou seja, dialoga com outros enunciados. A esse respeito, esclarece Bakhtin (1997) que:

[...] o enunciado está ligado não só aos elos que o precedem mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal. No momento em que o enunciado está sendo elaborado, os elos, claro, ainda não existem. Mas o enunciado, desde o início, elabora-se em função da eventual reação-resposta, a qual é o objetivo preciso de sua elaboração. O papel dos *outros*, para os quais o enunciado se elabora, como já vimos, é muito importante. (p. 320)

Visto por essa perspectiva, a concretização da língua para Bakhtin (1997) não se trata de uma construção individual, mas de um produto de interações sociais, que se insere em uma determinada situação imediata e em um contexto social específico.

Baseado nesses pressupostos dialógicos, Bakhtin (2005) elabora sua teoria da *polifonia*, considerando como polifônicos os textos que deixam ver o dialogismo. Na música, o termo *polifonia* significa a presença de diversas melodias que manifestam uma única e harmôni-

ca composição. Já a polifonia para Bakhtin (2005) diz respeito à presença de vários pontos de vistas que coexistem na figura dos personagens representados por diferentes vozes. Dessa forma, o dialogismo surge como um princípio constitutivo da linguagem, enquanto que a polifonia seria atribuída a uma determinada forma de um texto apresentar-se.

Ao analisar os romances de Dostoievski, Bakhtin (2005) depara-se com uma característica peculiar desse autor em relação aos seus romances: o herói apresenta independência e *competência ideológica*, como se não fosse orientado ou guiado pelo autor, mas sim como se tivesse liberdade e plenos poderes para decidir e criar o seu destino. Contudo, Bakhtin (2005) mostra-nos que isso não significa que a personagem fuja do controle do autor, pelo contrário, essa relação entre autor e herói é amplamente planejada por Dostoievski. Para o filósofo russo, a criação de um herói que apresente plenitude em relação à sua voz, não sendo, portanto, um subordinado da visão do autor, caracterizaria a presença da polifonia.

Como podemos perceber, a concepção dialógica bakhtiniana elege a presença do *outro* enquanto aspecto fundador da linguagem e responsável pela construção do sentido. A alteridade surge assim na interação entre os interlocutores, em que ambos desempenham uma atitude responsiva; no dialogismo presente entre os enunciados, no tocante ao caráter também responsivo dos enunciados; e no aspecto ideológico do signo, uma vez que este é carregado de valores axiológicos e, portanto, dialoga com outros pontos de vista.

Essa concepção dialógica da linguagem, assim como a noção de *heterogeneidade constitutiva*, comentada logo a seguir, concede a Maingueneau (2008b) fortes subsídios para postular o *primado do interdiscurso* como um inevitável conjunto de relações entre discursos. Essa perspectiva acerca da linguagem autoriza-nos, portanto, a pensarmos a construção de identidades como uma esfera que se constitui em torno da retomada do *já dito*, bem como da *reatualização* desses discursos.

### **1.1.2 Heterogeneidade enunciativa**

Authier-Revuz (1990), ao desenvolver seus estudos enunciativos a respeito da materialização da presença do *outro* no fio do discurso, recorre a pontos de vista exteriores à lin-

guística para fundamentar suas concepções de sujeito e de discurso. Partindo do resgate das ideias bakhtinianas, Authier-Revuz (1990) apresenta-nos uma visão que manifesta a materialização textual da noção de dialogismo. Em outras palavras, a autora analisa de que forma se dá a concretização da voz do outro na voz do enunciador. Para isso, utiliza-se da releitura de Freud por Lacan, em que o conceito de sujeito é concebido como um ser disperso, em que não é dono de sua fala, antes possui a ilusão de que controla prontamente suas escolhas e decisões, uma vez que o inconsciente interfere no consciente. Poderíamos dizer que essa visão de sujeito, que se contrapõe a de sujeito pragmático, isto é, “dono de seu dizer”, faz de Authier-Revuz uma autora, digamos, bem vista aos olhos da AD, apesar de suas pesquisas apresentarem um teor estruturalista, isto é, destinarem-se a “mapear” e sistematizar determinadas formas linguísticas utilizadas pelo enunciador para comentar sua enunciação.

Nessa concepção, a fala do sujeito estaria sempre habitada pelo outro, fato esse que leva Authier-Revuz (1990) a falar de uma *heterogeneidade constitutiva*, que seria inerente ao discurso. Assim como o dialogismo de Bakhtin, a heterogeneidade constitutiva proposta por Authier-Revuz (1990) também seria um aspecto inerente à linguagem, não seria localizável no texto, muito menos analisável, mas destaca-se como constitutiva do sujeito e de seu discurso.

Ao propor a clivagem do sujeito entre consciente e inconsciente, Freud reconhece que o sujeito não é realmente dono de suas vontades e do seu dizer, e, com isso, descentraliza a figura do sujeito, sugerindo a ideia de centro somente na esfera da ilusão. Dessa forma, a heterogeneidade constitutiva seria perpassada por vozes tanto sociais quanto inconscientes, ou seja, a presença do *Outro* seria intrínseca ao sujeito e ao discurso por este produzido. Contudo, a apreensão (se é que é possível utilizarmos esse termo) dessa heterogeneidade não caberia a uma abordagem linguística.

De outro modo, o que a autora propõe chamar de “heterogeneidade mostrada” diz respeito à materialização do *outro* na sequência do discurso. Essa presença poderia refletir-se de dois modos distintos: através da *heterogeneidade mostrada marcada*, ou seja, através do discurso direto, da presença das aspas, do itálico, dentre outros; ou da *heterogeneidade mostrada não-marcada*, exemplificadas pela ironia e pelo discurso indireto livre, em que o sujeito



tenta apagar as marcas da presença do Outro em sua enunciação.<sup>3</sup> Daí ser proposta por Authier-Revuz (1990) *uma descrição da heterogeneidade mostrada como formas linguísticas de representação de diferentes modos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva do seu discurso* (p. 26). Desse modo, teríamos a **heterogeneidade constitutiva do discurso** e a **heterogeneidade mostrada no discurso**.

As considerações apresentadas em torno da ideia de heterogeneidade enunciativa revelam, em nosso estudo, aspectos imprescindíveis no tocante às relações estabelecidas entre o enunciador e “seu dizer”, em que a linguagem, a partir de um movimento de distanciamento, é tomada como objeto de observação e reflexão, caracterizando, portanto, um fenômeno metadiscursivo.

A partir das noções de interdiscurso, de dialogismo e de heterogeneidade enunciativa, Costa (2001) divide as relações textuais em: *relações intertextuais* (entre textos), *relações interdiscursivas* (entre discursos) e *relações metadiscursivas* (entre o sujeito e seu discurso), sendo estas foco de nosso estudo.

### 1.1.3 Intertextualidade

O fenômeno da intertextualidade tem sido alvo de inúmeras pesquisas linguísticas e tal fato diz respeito à relevância de estudos que revalidam o caráter heterogêneo e dialógico da linguagem.

Inicialmente explorada por Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise*, a expressão **intertextualidade** foi desenvolvida a partir da influência do dialogismo bakhtiniano, segundo o qual todo texto está inserido em uma cadeia textual que garantiria um constante diálogo entre os textos que já foram produzidos e os que virão. Esse olhar garante um amplo sentido à noção de intertextualidade fazendo com que todo texto seja afetado por ela (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2007).

---

<sup>3</sup> A nomenclatura utilizada pela autora vem sofrendo críticas no tocante ao contraste estabelecido entre as expressões *heterogeneidade mostrada marcada* e *não-marcada*. Isso se daria pelo fato de as duas formas trazerem algum tipo de marca, caso contrário, a sua identificação seria impossibilitada.

Contudo, Genette (2006), a partir de seus estudos literários, nomeia por *transtextualidade* “tudo que o [o texto] coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos”, relegando a intertextualidade a uma das cinco categorias por ele elencadas, abordando-a, sem dúvida, de uma maneira restrita. De acordo com Genette (2006), as categorias que representam as diversas relações entre os textos seriam:

- intertextualidade: relação de copresença estabelecida entre dois ou mais textos, ou seja, a presença de um texto em outro através de formas mais explícitas (*citação*, forma de intertextualidade explícita em que o texto ou trecho é visível em outro a partir da explicitação de sua origem) ou até menos evidentes (*alusão*, sendo necessária, portanto, a recuperação do outro texto por parte do leitor através de sua memória discursiva);

- paratextualidade: constitui-se pelas relações mantidas pelo texto propriamente dito com o seu *paratexto*, isto é, título, subtítulo, prefácio, posfácio, prólogo, dentre outros;

- metatextualidade: trata-se da relação que liga um texto ao outro a partir do comentário, da relação crítica, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo;

-arquitextualidade: relação de caráter taxionômico, diz respeito ao reconhecimento do próprio texto quanto ao seu *status* genérico;

- hipertextualidade: define as relações entre um texto posterior (*hipertexto*) e um texto anterior (*hipotexto*) sem o qual aquele não existiria. Esse elo pode ser estabelecido a partir de uma ordem descritiva e intelectual, como, por exemplo, entre a *Poética de Aristóteles* e *Édipo Rei*, ou através da “transformação”, em que uma obra segunda não necessariamente cite ou mencione a obra na qual ela inspirou-se (ex. *Eneida* e *Odisséia*). Essa é a categoria de que o autor, de fato, ocupa-se em sua obra.

Para o autor, a intertextualidade seria estabelecida entre dois ou mais textos através de formas em que o texto é visível em outro a partir da explicitação de sua origem, ou até através de maneiras menos evidentes, em que a recuperação do outro texto por parte do leitor é feita por sua memória discursiva.

O conceito de intertextualidade representa, em nosso estudo, um aspecto discursivo relevante no que concerne à manifestação das relações metadiscursivas. Isso se deve por, assim como Carlos (2007) e Conforte (2007), considerarmos como manifestação da metadiscursividade a referência realizada pelo enunciador a uma linguagem anterior, mais especificamente, a uma canção anterior. Nesse caso, em específico, observa-se um movimento autorreflexivo em torno da linguagem em virtude da automenção do gênero *canção* a partir da relação entre dois ou mais textos.

#### 1.1.4 Relações interdiscursivas

Como vimos, o princípio dialógico permite que as relações possam dar-se entre textos, mas também sugere que elas deem-se entre discursos. Podemos, dessa forma, comparar os processos intertextuais aos interdiscursivos, alterando, obviamente, os objetos. No primeiro caso, as relações dão-se entre textos, já no segundo, trata-se das relações que se estabelecem entre modos de dizer, gêneros, formações discursivas, dentre outros sistemas discursivos anônimos. Temos, com isso, que a *interdiscursividade* consiste nas relações da enunciação com o interdiscurso (suposto exterior discursivo).

Embora a interdiscursividade trate de fenômenos de natureza enunciativa, Costa (2001) esclarece que ela pode incidir sobre a palavra (**interdiscursividade lexical**), em que faz remissão a outra formação discursiva, são exemplos, a polissemia, a argumentação, a metáfora, por estabelecerem diálogo entre diferentes esferas discursivas.

Já no que concerne às relações estabelecidas entre o sujeito e seu texto, elas serão apresentadas e discutidas no último tópico deste capítulo, sobre o qual destinaremos maior atenção por se tratar do aspecto central de nossa pesquisa.

Enfocaremos a seguir a noção de *posicionamento* por nos possibilitar a investigação das relações que o sujeito estabelece com sua **prática discursiva** a fim de, logo em seguida, articularmos os conceitos de *gênero de discurso*, *cenografia*, *código de linguagem* e *ethos* à ideia de metadiscursividade.

## 1.2 Noção de posicionamento

O conceito de **posicionamento** apresenta-se como uma relevante categoria de base da Análise do Discurso. Em sentido amplo, *posicionar-se* diz respeito à atitude de um locutor de situar-se em um espaço no qual se observa a presença de conflito. Já no cenário discursivo, a expressão está intimamente ligada à ideia de *uma identidade discursiva forte, um lugar de produção discursiva bem específico*. No entanto, a identidade discursiva não se limita ao conteúdo que a tomada de posição expressa, mas também se articula às diversas formas de materialização dos discursos, como: a escolha do gênero de discurso, a construção da cenografia, a estruturação do *ethos*, a opção por um código de linguagem (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2008).

A noção de posicionamento é, portanto, atravessada por diversas escolhas por parte do sujeito discursivo, compondo a manifestação de seus valores no campo de discussão. Dessa forma, o sujeito sempre constrói seu discurso posicionando-se em relação ao interdiscurso, integrando-se a um constante e constitutivo diálogo entre os discursos. Cada posicionamento, no dizer de Maingueneau (1997), *investe* em determinado gênero, *ethos*, cena de enunciação e código de linguagem.

Vejamos, a seguir, as categorias que possibilitam a materialização da noção de posicionamento.

### 1.2.1 Gênero do discurso

Os gêneros do discurso são alvo de reflexão desde a *Poética*, de Aristóteles, porém, sua problemática dava-se estritamente em torno dos gêneros literários. No entanto, deve-se a Bakhtin (1997) a concepção de **gênero** enquanto um dispositivo de comunicação condicionado por determinadas condições socio-históricas que torna possível a apreensão do discurso. Dessa forma, os gêneros estariam a serviço dos usuários de uma língua a fim de que os diversos textos utilizados pudessem ser categorizados. Para ele, a utilização da língua, em todas as esferas da atividade humana, efetiva-se por meio de enunciados orais e escritos, relativamente estáveis, concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma situação de

comunicação. Assim, a variedade dos gêneros manifesta-se de forma infinita, dada a pluralidade das situações comunicativas verbais.

O autor ainda menciona que esses enunciados seriam indissociáveis de um *estilo verbal*, um *conteúdo temático* e de uma *construção composicional*. Quanto ao estilo, os gêneros do discurso estariam sujeitos a uma determinada subjetividade (particularidade) por parte do enunciador, seria essa possibilidade de estilização dos gêneros aquilo que garantiria seu caráter *relativamente instável*. Contudo, Bakhtin (1997) esclarece que nem todos os gêneros são susceptíveis ao estilo individual, alguns são extremamente rígidos quanto a essa possibilidade, como o boletim de ocorrência, já outros, como o romance, possuem como principal marca a não previsibilidade e a diversidade de estilos. Assim como o estilo, no que diz respeito ao conteúdo, os gêneros do discurso apresentam determinadas peculiaridades: há casos em que o conteúdo temático é fixado (declaração) e outros em que são totalmente imprevisíveis (propaganda). Dessa forma, quanto maior a flexibilidade em torno do conteúdo maior a possibilidade de estilização de um gênero. E por fim, temos a construção composicional caracterizada por aspectos relacionados à organização textual, ou seja, o modo como se manifestam as estruturas sintático-textuais responsáveis pela noção de pertencimento de um texto como um determinado gênero do discurso e não como outro.

Vale aqui destacar aquilo que Bakhtin (1997) considera como *economia cognitiva*. Essa se relacionaria ao fato de o locutor ter em sua memória a estrutura composicional dos gêneros, a forma como se comportar diante deles, dentre outros, isto é, conhecer vários gêneros do discurso faz com que a troca verbal torne-se possível. Assim, diferenciar um poema de uma notícia de jornal sem que para isso o enunciador tenha que, a cada nova enunciação, aprender estruturas com que já teve experiência garante, por exemplo, uma eficiente postura diante da diversidade de gêneros do discurso, tornando, portanto, possível a comunicação linguística.

Para Maingueneau (2001), a noção de gênero do discurso apresenta-se como indissociável à ideia de posicionamento. Com isso, ao se decidir por um determinado gênero do discurso, o sujeito não estaria realizando uma ação arbitrária, mas constitutiva, uma vez que:

[...] mesmo quando uma obra parece ignorar a existência de posições concorrentes à sua, sua clausura só pode, na realidade, fechar-se graças a tudo do que ela se destaca. Para dizer **quem é**, uma obra deve intervir num certo estado da hierarquia dos gêne-

ros. [...] Ocupar uma certa posição será portanto determinar que as obras devem ser enquadradas em determinados gêneros e não em outros. (p.69)

O período abordado como inaugural da música genuinamente brasileira lança mão de diversos ritmos musicais, como: samba, marcha, choro, canção, foxe-humorístico. No entanto, segundo Tinhorão (2005), o início dos anos 30 é marcado pela cristalização do samba e da marchinha, responsáveis por 50% do repertório gravado no período de 1929 a 1945. Contudo, tomamos, como *corpus* para nossa pesquisa, o samba por ter sido especialmente esse gênero musical considerado um dos maiores símbolos de brasilidade do período em análise.

Maingueneau (2008a) ainda ressalta que os estudos a respeito dos gêneros do discurso devem questionar as possibilidades de se conhecer as coerções genéricas, não representando, dessa forma, como uma finalidade para a AD a descrição formal dos gêneros em si mesma. Para Maingueneau (2008a):

Refletir sobre lugares sociais sem levar em conta os textos – orais ou escritos – que tais lugares tornam possíveis (redução social), ou refletir sobre os textos sem levar em conta os lugares sociais aos quais eles pertencem (redução linguística), poderia significar que o discurso não está sendo abordado a partir do ponto de vista da análise do discurso. (p. 151)

Em sua tese de doutoramento, Fenerick (2002) aborda o samba produzido no período de 1920 a 1945 a partir das transformações ocorridas neste com o advento da indústria cultural. O autor analisa o percurso trilhado pelo samba a partir da luta dos sambistas pela valorização social de sua produção cancionista, passando ao que seria um “novo estilo” em que o samba é definido como gênero, não sendo, portanto, mais atrelado a festas religiosas. Fenerick (2002) atribui essa nova postura em relação ao samba, principalmente, aos novos meios de comunicação e de produção em que o ato de criação coletivo dá lugar à noção de autoria, tornando o gênero cada vez mais um produto industrializado. Para o autor, a modernização do samba resulta em inúmeras transformações simbólicas, sendo a identidade nacional a principal delas.

Abordaremos, portanto, o gênero *canção* a partir das implicações geradas por sua escolha em detrimento dos demais gêneros existentes para a materialização do discurso em torno da formação identitária nacional brasileira.

### 1.2.2 Cena de enunciação

Além do que Maingueneau (2002) rotula por *investimento genérico*, o sujeito também lançaria mão de outras esferas discursivas que tornariam possível a expressão do seu dizer, destaques nesse momento a **cena de enunciação**. Esse termo foi desenvolvido por Maingueneau (2002) ao conceber a fala como uma espécie de encenação, em que o coenunciador vê-se interpelado por três cenas de fala: *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*.

A cena englobante está relacionada ao estatuto pragmático do discurso, ou seja, ao tipo de discurso de que faz parte. Ela define o estatuto dos parceiros orientando-nos de que forma devemos nos comportar enquanto interpretantes em função da finalidade com que determinado discurso foi organizado. Dessa forma, alerta-nos Maingueneau (2008a) que *quando recebemos um panfleto na rua, devemos ser capazes de determinar se se trata de algo que remete ao discurso religioso, político, publicitário etc., ou seja, devemos ser capazes de determinar em que cena englobante devemos nos colocar para interpretá-lo, para saber de que modo ele interpela seu leitor* (p. 115-116).

Contudo, identificar a cena englobante da qual faz parte determinado discurso ainda nos remete a uma instância muito abrangente e anônima, uma vez que o coenunciador depara-se, na verdade, com uma forma particular de discurso, materializada em gêneros do discurso, representando a cena genérica, e não com a cena englobante, haja vista que grande parte dos diversos tipos de discurso comportam inúmeros gêneros do discurso. Integradas, essas duas cenas (englobante e genérica) formam o que Maingueneau (2002) chama de **quadro cênico** do texto, *é ele que define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço instável do tipo e do gênero de discurso*. No entanto, como dito, não seria com esse quadro que se depararia o coenunciador, mas com a cena construída pelo texto: a cenografia. O leitor, ludibriado por ela, é levado a perder de vista a cena englobante e a cena genérica nas quais está envolvido. Entretanto, ao fazer uso da metadiscursividade cenográfica, o enunciador traz à tona a cena englobante, uma vez que “investe” em um quadro que tematiza o discurso do qual faz parte.

Dessa forma, para o autor, optar por uma determinada cenografia, implica uma forma de *posicionar-se*, pois o enunciador, a partir de seu discurso, pretende ganhar a confiança do coenunciador a partir das escolhas que legitimam seu dizer.

A uma cenografia está associada a ideia de espaço (**topografia**), de um determinado momento (**cronografia**) e de parceiros da enunciação (**enunciador** e **coenunciador**). Esses conceitos são imprescindíveis em nossa pesquisa, uma vez que nos propomos a investigar de que forma se dá a relação entre os elementos que compõem a cena enunciativa (enunciador, coenunciador, topografia e cronografia) e as relações metadiscursivas que sinalizam a construção de uma identidade nacional nos sambas produzidos no período de 1929 a 1945, tomando a cenografia das canções como fonte que torna possível a materialização da metadiscursividade, pois é, essencialmente, através do quadro construído pelo texto que o ambiente literomusical mostra-se. Pensamos a cenografia em nosso trabalho como a esfera discursiva em que se dá a constituição ou legitimação de pretensos símbolos de brasilidade.

Devido ao seu forte caráter de instabilidade, gerado pela suscetibilidade de variação de cenas, o gênero do discurso *canção* possibilita-nos uma vasta investigação de sua cenografia, ou seja, a canção estaria longe de mobilizar uma cenografia preestabelecida, proporcionando fecundo material para exploração de nosso objeto de estudo, como, por exemplo, a análise de pretensos símbolos de uma cultura nacional que formam a narrativa discursiva de uma nação. Contudo, a instabilidade cenográfica inerente ao gênero em estudo não impede sua construção a partir de **cenar validadas**, isto é, cenas cristalizadas em uma memória coletiva, a partir de estruturas estereotipadas.

### 1.2.3 Ethos

A noção de *ethos* é discutida desde Aristóteles, que a concebia a partir da impressão gerada pela imagem do locutor frente ao seu dizer pelo auditório. A persuasão resultaria da adesão, por parte do ouvinte, à fala do locutor através da atribuição de características que lhe transmitiriam credibilidade, materializadas por tom de voz, escolha das palavras e dos argumentos, gestos, olhar, postura etc. No entanto, apesar de aspectos como vestimentas e mímica também estarem presentes na construção ética, vale destacar que os atributos associados ao locutor não devem ser confundidos com os do locutor empírico, uma vez que a imagem do locutor seria construída pelo auditório no momento da execução de sua fala, fazendo com que o *ethos* apresente-se, indiscutivelmente, como uma categoria ligada ao ato de enunciação (MAINGUENEAU, 2008a).



Estendendo a ideia de *ethos* ao texto escrito, uma vez que o conceito aristotélico limitava-se a textos orais, a concepção desenvolvida por Maingueneau (2008a) implica um *tom* que garante autoridade ao que é dito, constituindo uma representação de um *corpo* do enunciador, que com a leitura ou audição faz *emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito*, ou seja, aquele que assume o que é dito. Além dessa dimensão vocal, o *ethos* mobilizaria aspectos relacionados a um conjunto de traços físicos e psicológicos, atribuindo a ele, respectivamente, um **caráter** e uma **corporalidade** articulados a uma memória coletiva composta por estereótipos valorizados ou não, correntes em determinada sociedade.

Quando se opera a ação do *ethos* sobre o enunciador, tem-se o que Maingueneau (2002) chama de **incorporação**. Essa dinâmica revela que o coenunciador, através da enunciação, confere um *ethos* ao seu fiador, assimilando o conjunto de traços que marcaria sua maneira *de dizer*, e, dessa forma, identifica-se com a forma *de ser* manifestada pelo conjunto de valores evocados, “formando corpo” com uma possível comunidade imaginária que também se identificaria com esse fiador.

Contrariamente à ideia tradicional que aborda *forma* e *conteúdo* dissociadamente, Maingueneau (2002) enfatiza que a maneira com que o *ethos* é tratado o leva a considerar como imbricada a relação entre as “ideias” veiculadas nos enunciados e a cena de enunciação que as legitima. Com isso, *o que se diz* (conteúdo) mostra-se, necessariamente, arraigado ao *como se diz* (forma).

Em face do que foi exposto, a noção de *ethos*, assim como as demais instâncias discursivas que permitem ao sujeito posicionar-se, assume em nossa pesquisa um lugar de destaque, uma vez que, ao nosso ver, o **modo de enunciar**, manifestado a partir da construção de uma corporalidade, um caráter e uma voz, torna-se, por vezes, alvo de reflexão por parte do enunciador dos sambas analisados. Essa forma de metadiscursividade, que trataremos por **ética**, será definida como aquela que incide sobre a forma de como o enunciador explicita o seu *ethos*, isto é, de que forma se realiza o que Maingueneau (2008a) rotula por *ethos dito*; mas também consideramos como metadiscursividade ética a explicitude de um *ethos* pertencente a um outro enunciador, assim como a reflexão em torno dos elementos que o compõem: corporalidade, caráter e voz.

Em suma, surge como foco de nossa investigação não a manifestação do *ethos* do enunciador presente em sambas de 1929 a 1945, mas sim de que forma o enunciador reflete sobre o *modo de enunciar*, analisando a relação entre essa relação metadiscursiva e a construção de uma identidade nacional.

#### 1.2.4 Código de linguagem

Bakhtin (1993) modificou a forma de como os trabalhos estilísticos estavam sendo desenvolvidos, uma vez que a pesquisa era baseada no reconhecimento de traços que marcariam a originalidade do autor, passando a focar o estilo e a linguagem a partir de sua articulação com o gênero, no caso, o romance, apresentando, dessa forma, uma visão social de estilo. Para Bakhtin (1993), essa concepção de estilo com que se depara é pautada na compreensão passiva do discurso, em que o receptor nada acrescentaria à enunciação do locutor, por ser o enunciado produzido tido como previamente acabado, privado, portanto, de qualquer tipo de interação com o discurso *alheio*. Para o filósofo russo, os estudos literários do romance não podem ignorar seu caráter pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (p. 74)

O romance é, portanto, visualizado a partir de sua “diversidade” social em que os discursos dos personagens, os gêneros intercalados, o discurso do narrador, dentre outros, surgem como unidades de composição servindo de base para a introdução do **plurilinguismo** no romance, constituindo, a partir da combinação de estilos e linguagens, uma unidade maior. Diante disso, o estilo deixa de ser visto como uma linguagem individualizada do romancista para ser considerado uma linguagem do romance.

Mainueneau, em *O contexto da obra literária*, lança mão da noção de plurilinguismo e integra-o à ideia de posicionamento, assim como os conceitos de *cena de enunciação*, *gênero do discurso* e *ethos*. Assim como o filósofo russo, a língua também é vista por Main-

gueneau (2001) a partir de suas múltiplas faces, desprezando, assim, a postura de um sistema homogêneo e estável. Para ele, o autor não teria à sua disposição um sistema linguístico pronto para ser utilizado, mas, na realidade, a própria obra participaria de sua constituição, manifestando, desse modo, a impossibilidade de se descartar aspectos sociológicos da construção de uma identidade linguística.

Dessa forma, orientado pelo dialogismo bakhtiniano, o autor não se confrontaria com a língua, mas com sua diversidade de usos e com a interação entre as inúmeras línguas existentes, que Maingueneau (2001) chama de **interlíngua**.<sup>4</sup> Cabe, portanto, ao autor uma espécie de negociação, através da interlíngua, de um **código de linguagem** que lhe seja próprio, como se a escolha de determinado código fosse imprescindível para legitimar uma determinada enunciação. Entendamos aqui por *código* tanto um sistema de regras e de signos que possibilitem uma comunicação, como um apanhado de normas.

O conceito de interlíngua percorreria uma dupla trajetória, representada tanto pela relação estabelecida pelos diversos usos possíveis de uma língua – **plurilinguismo interno** – condicionados por fatores de diferentes ordens: geográfica (dialetos, regionalismos), ligada a uma estratificação social (popular, aristocrática), como por situações de comunicação (médica, jurídica), a níveis de língua (familiar, oratório); e interação entre as diversas línguas passadas ou contemporâneas – **plurilinguismo externo**.

Diante disso, comungamos com Maingueneau (2008a) ao colocar que, tratando-se especialmente de um discurso constituinte, a língua não deve ser encarada como um mero instrumento neutro de comunicação, mas antes como um mobilizador de sentidos que se instauram na enunciação.

Os conceitos que envolvem a noção de código de linguagem encontram em nossa pesquisa um lugar de destaque por ser tomado como um traço que define a construção de um nacionalismo linguístico. Dessa forma, os enunciadores de sambas produzidos entre 1929 e 1945 participam do questionamento em torno da necessidade de se legitimar o que viria a ser a *língua brasileira*. De outra forma, a utilização de idiomas estrangeiros, dentre os quais se

---

<sup>4</sup> O termo *interlíngua* é usado por outras propostas com um sentido diferente. Em uma delas, trata-se da internacionalização de termos comuns a diferentes idiomas originados principalmente do latim e de uma terminologia científica grega.

destacam o inglês e o francês, faz-nos refletir a respeito da relação existente entre a tentativa de constituição de uma identidade nacional a partir da utilização de idiomas que representam potências político-econômicas, em que se instituía um ideário de nação a partir da diferença entre essas.

Temos, portanto, que a discussão em torno do código de linguagem utilizado nas canções em estudo não se limita à língua portuguesa, os idiomas inglês e francês também são alvo de comentários, assinalando a negação de outras culturas que venham a ameaçar a “pureza” de uma cultura nacional, mais especificamente, de uma língua nacional, ao passo em que o enunciador utiliza-se da cultura do *outro* para delinear sua própria identidade.

A fim de atingir o maior número de brasileiros com seu ideal nacionalista nas décadas de 30 e 40, o Estado empenhou-se em mobilizar diversos setores, dentre os quais se destacam o da educação e o da cultura. Dessa forma, viu-se uma diversidade de discursos nacionalistas e discursos sobre esses discursos que construíram um projeto de nacionalização. A esse respeito, Dias (1995) discute a problemática da denominação do idioma falado no Brasil a partir das posições de sujeitos na enunciação assumidas pelos parlamentares nas décadas de 30 e 40. Tal abordagem, que contou com o estudo de dois projetos (um de 1935 e outro de 1945), busca no funcionamento discursivo dos termos referentes à língua portuguesa e à “língua falada no Brasil” os fundamentos para investigar a polêmica sobre a pertinência ou não da mudança da designação do idioma falado no Brasil. De acordo com Dias (1995), se, para os que eram favoráveis a essa alteração, a denominação de *língua brasileira* representaria uma forma ufanista de conceber a brasilidade, para os que se opunham, a mudança simbolizaria um retrocesso para a sociedade letrada, uma vez que esta tinha como referência a escrita.

Esclareçamos, de antemão, que destacaremos como foco de atenção não os aspectos característicos de um suposto *falar brasileiro*, mas sim como o enunciador se relaciona reflexivamente com o código linguístico por ele utilizado ou com o código de linguagem utilizado pelo “outro”. No entanto, pautados em pressupostos dialógicos da linguagem, parece-nos complicado fazermos menção à expressão *outro*, uma vez que, ao fazer uso de um outro idioma, esse passa a ser também parte de sua linguagem, ou seja, teríamos a subjetividade constituída a partir de uma alteridade.

Assim, o movimento autorreflexivo sobre o código de linguagem presente em sambas produzidos entre 1929 e 1945 configuraria a relação entre a construção do fazer metadiscursivo e a atribuição de um caráter nacional à língua falada no Brasil, marcando a produção do que seriam as especificidades do português brasileiro através do relevo dado à tradição oral, remetendo à polêmica entre língua portuguesa e *língua brasileira*.

### 1.3 Relações metadiscursivas

Deparando-nos com a literatura apresentada a respeito do tópico *metadiscursividade*, foco de observação em nosso estudo, julgamos necessário pensar o comportamento das relações metadiscursivas a partir da perspectiva da análise do discurso francesa, uma vez que aquela não se mostrou suficiente para abranger as especificidades presentes no *corpus* por nós delimitado – sambas produzidos no período compreendido entre 1929 e 1945. Além disso, apostamos na relevância do estudo da metadiscursividade por se mostrar um instrumento muito eficiente na investigação, principalmente, da noção de *posicionamento* - um dos aspectos centrais na análise do discurso francesa dirigida por Dominique Maingueneau no que diz respeito ao estudo dos *efeitos de sentido* implicados nas diversas **práticas discursivas**.

Não podemos negar que os estudos que investigam a metadiscursividade despertam cada vez mais a atenção de estudiosos da linguagem. No entanto, o que não podemos deixar de mencionar é que essa multiplicidade de pesquisas muito deve ao estruturalismo, de forma mais específica, a Roman Jakobson, sem perder de vista, contudo, o que nos diz Chalhoub (1997):

O nosso objeto de estudo – a metalinguagem – tem sua origem, modernamente, nos estudos sobre poética; mas a retórica – estudo do discurso e suas regras – desde Aristóteles, já pensava a linguagem. A rigor, essa reflexão sobre o discurso não é privilégio das ciências modernas: o que é moderno é a sua sistematização e as relações interdisciplinares provocadas por todas as áreas de saber que têm a linguagem como ponto de referência. (p. 18)

Em *Linguística e comunicação*, o estruturalista desenvolve a proposta triádica de Bühler, em que esse aponta três aspectos fundamentais para a linguagem: *destinador*, *destinatário* e *contexto*. Jakobson (1976), ao estabelecer seis funções da linguagem, a saber, *emotiva*, *fática*, *referencial*, *conativa*, *poética* e *metalinguística*, veicula uma concepção de língua co-

mo **código**, isto é, como um sistema de signos que se combinam a partir de regras. Essa percepção estruturalista da comunicação humana é vista com ressalvas, essencialmente por prever a linguagem verbal como um mecanismo mecânico em que um “emissor” transmite uma mensagem preestabelecida através de um código veiculado por um determinado canal a um “receptor”, que decodifica e, portanto, compreende a mensagem transmitida de forma exata.

Inspirada na distinção entre os dois níveis de linguagem desenvolvidos na Lógica Moderna, a “*linguagem-objeto*”, que fala de objetos, e a “*metalinguagem*”, que fala da linguagem, a função metalinguística diz respeito justamente a operações em que o destinador, em uma tentativa de verificar se está na mesma sintonia que seu destinatário, focaliza seu dizer no código utilizado.

Apesar das considerações feitas anteriormente a respeito da concepção ideal de comunicação proposta por Jakobson (1976), a repercussão de suas ideias foi inquestionável, assim como sua influência no desenvolvimento de trabalhos que ampliaram a visão de metalinguagem para metadiscursividade.

De acordo com Chalhub (1997), ao tratar do poema que se interroga sobre si mesmo, o texto que explicita sua construção apresenta-se marcado com o signo da modernidade: *Constrói-se contemplando ativamente a sua construção. Podemos dizer que é uma tentativa de conhecimento do seu ser, um forma peculiar e singularíssima de ‘episteme’, deixar à mostra os recursos que usa formular sua questão* (p.42).

A autora atribui à Revolução Industrial o marco de transformações em todas as esferas das relações humanas em fins do séc. XVIII, dentre as quais destacamos: o surgimento da burguesia como classe dominante, uma crescente populacional, o surgimento das cidades, e o aparecimento das máquinas como multiplicadoras de produtos. Com isso, paulatinamente, o artesanato vai dando lugar aos objetos produzidos em série. Todas essas mudanças teriam gerado profundas alterações em torno da visão da produção artística que até então era vista como fruto de inspiração, de uma *luz transcendente*, um objeto irreptível. Em suma, estaríamos diante de uma arte dita *aurática* em que características como *intocável*, enigmático, singular são consideradas atributos indissociáveis da manifestação artística. Em meio a isso, o traço da modernidade põe em confronto duas formas de concepção de arte: *sentimento e expressão X consciência e construção*. Nesse sentido, a reflexão metalinguística viria dessacra-

lizar o *mito da criação* artística, desnudando o processo de construção e composição artística e, por extensão, dos processos de construção que estão envolvidos na elaboração da linguagem.

### 1.3.1 Metadiscursividade segundo Authier-Revuz

*Relação de conotação* ou *modalização autonímica* é a nomenclatura utilizada por Authier-Revuz (1990) para se referir a um fenômeno em que o enunciador tem a possibilidade de comentar sua enunciação no próprio fio discursivo, isto é, enquanto ela está sendo produzida, supondo um movimento reflexivo em que seu dizer tem a obviedade suspensa ao ser tomado como objeto.

Haveria, assim, duas possibilidades de modalização autonímica: a **autonímia simples** e a **autonímia complexa**. A primeira diz respeito à utilização de um elemento do discurso em meio a outros elementos linguísticos por eles usados. Teríamos, neste caso, a presença de uma ruptura sintática: “Z disse: ‘X’”, “a expressão Z...”. Já no segundo caso, o elemento mencionado é integrado à cadeia discursiva sem ruptura sintática, seria o caso do uso das aspas e do itálico. O enunciador pode marcar, delimitar o seu discurso em relação ao discurso alheio ao mesmo tempo em que o comenta, remetendo seus comentários a:

- a) **uma outra língua** (“Feijões verdes, *al dente*, como dizem os italianos”);
- b) **um outro registro discursivo** (familiar, vulgar etc: “para usar uma palavra dos jovens de hoje em dia...”);
- c) **um outro discurso** (técnico, feminista, marxista, jacobino, moralista etc. que pode ser caracterizado como discurso dos outros, de um outro particular: ‘significante’, no sentido que a lingüística estrutural confere ao termo...”);
- d) **uma outra modalidade de consideração de sentido para uma palavra** (recorrendo explicitamente ao exterior, um outro discurso especificado, ou aquele da língua como lugar da polissemia, homonímia, metáfora, etc “X, sem trocadilho”);
- e) **uma outra palavra**, potencial ou explícita nas figuras de reserva (“X se assim se pode dizer”), de hesitação e de retificação (X, ou melhor, Y), de confirmação (X é o que deve ser dito);

- f) **um outro falante** ou o interlocutor, diferente do locutor, suscetível de não compreender, ou de não aceitar expressões tidas como óbvias (“X, com o perdão da palavra...”, “se você quiser, X”, “X, se você me entende”) (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 30).

Para Authier-Revuz (1990), ao localizar e determinar um elemento como pertencente ao *outro* e opô-lo por diferença em relação ao resto da cadeia discursiva, o sujeito reafirma que aquilo que não é considerado como a presença do outro passa a ser “seu”. Dessa forma, a utilização das formas de heterogeneidade mostrada revela que o enunciador coloca-se numa posição de comentador do seu dizer, demonstrando, com isso, uma tentativa de domínio diante do que é dito. O uso dessas estruturas linguísticas também revelaria um questionamento em relação a uma suposta “transparência do dizer”, ou seja, se o sujeito sente a necessidade de tomar como objeto de reflexão o *seu* dizer é porque a construção do sentido não se estabelece de uma maneira óbvia.

A esse respeito, Authier-Revuz (2004) trata das *não-coincidências do dizer*: formas metaenunciativas isoláveis na cadeia discursiva, *estritamente reflexivas* – em que se faz uso e menção da estrutura linguística – e que possuem função opacificante. Haveria, dessa forma, quatro tipos de não-coincidência:

- pontos de não-coincidência do discurso com ele mesmo – *em glosas que assinalam, no discurso, a presença de palavras pertencentes a um outro discurso: X como diz fulano; X, no discurso de tal discurso; etc.*
- pontos de não-coincidência entre as palavras e as coisas – *empregados nas glosas que representam as buscas, hesitações, fracassos, sucessos... na produção da “palavra exata”, plenamente adequada à coisa: X, como diz fulano; X no sentido de tal discurso; etc.*
- pontos de não-coincidência das palavras com elas mesmas – *nas glosas que designam, ao modo da rejeição – por especificação de um sentido contra outro – ou, ao contrário, da integração ao sentido, de fatos de polissemia, de homonímia, de trocadilho: X, não no sentido de...; X, no sentido próprio, figurado; X em todos os sentidos da palavra; etc.*
- pontos de não-coincidência interlocutiva – *em que glosas que representam o fato de que um elemento não é imediatamente ou não é absolutamente compartilhado – no sentido comum – pelos dois protagonistas da enunciação: X, se você quiser; dê-me o termo exato; como você diz; etc.*



Essas formas de não-coincidência do dizer são, para Authier-Revuz (2004), mecanismos enunciativos que negam a transparência do dizer e da construção do sentido. Dessa forma, essas estruturas representam pontos de não-UM, isto é, “através dessas marcas, *designando o outro localizadamente*, o sujeito empenha-se em *fortalecer o estatuto do um*. É nesse sentido que a heterogeneidade mostrada pode ser considerada como um modo de denegação no discurso da heterogeneidade constitutiva que depende do *outro* no *um*”.

Apresentada a forma com que Authier-Revuz (1990; 2004) concebe as relações metadiscursivas, passemos a uma explanação a respeito dos “objetivos” em torno do conceito de metadiscursividade apontados por Possenti (2004b), Maingueneau (1997) e Costa (2001). Não iremos aqui operar com as estruturas delimitadas por Authier-Revuz, acreditando que a mobilização de tais formas configure-se em uma outra pesquisa, em que sua proposta enunciativa tenha um tratamento discursivo.

### 1.3.2 Objetivos da metadiscursividade

Ao tratar da forma de como a metaenunciação é concebida pela Pragmática e pela AD no que diz respeito ao sujeito, Possenti (2004b) assim avalia que:

Sumariamente: para a pragmática, o sujeito faz esses comentários relativamente a seu próprio discurso para tornar sua relação com o interlocutor mais bem sucedida, para evitar mal-entendidos. Para a AD, o sujeito faz tais comentários por estar em uma posição que o leva a impedir que um discurso se confunda com outro; o sujeito não faz; o sujeito não faz porque quer ou porque sabe, faz o que faz premido por determinações externas. Pensa que sabe do que fala (ilusão, etc.), que comenta seu próprio discurso, mas apenas revela um espaço interdiscursivo tenso, um lugar em que a própria língua exhibe seu funcionamento discursivo, longe de ser, portanto, mero instrumento à disposição de interlocutores. (p. 84)

Por sua vez, Charaudeau e Maingueneau (2008), ao tratar da definição de *metadiscorso*, afirmam que: “O locutor pode, a qualquer momento, comentar sua própria enunciação no interior mesmo dessa enunciação: seu discurso é recheado de **metadiscursos**. É uma das manifestações de heterogeneidade enunciativa: ao mesmo tempo em que se realiza, a enunciação avalia-se a si mesma [...]”. Tal qual foi abordado pelos autores, somos levados à visão de metadiscursividade em um sentido estrito, desenvolvida por Authier-Revuz (1990). Como vimos, para a autora, as relações estabelecidas entre o sujeito e o seu enunciado seriam o re-

sultado da reflexão sobre o seu próprio dizer, chamadas pela autora de *modalização autonímica*. Contudo, para Costa (2001), ao analisar as relações metadiscursivas, o importante a considerar seriam as implicações que essas relações trariam para o posicionamento exercido pelo sujeito em sua prática discursiva, e não o estudo das estruturas linguísticas em si mesmas.

Para Maingueneau (1997), o recurso metadiscursivo pode servir a diversas estratégias, como, por exemplo, construir uma imagem do locutor, diferenciando-se eventualmente de uma outra; marcar uma inadequação de termos; autocorrigir-se; corrigir antecipadamente um possível erro de interpretação. O autor deixa claro que a classificação de Authier-Revuz (1990) é exaustiva, interessando para o analista do discurso perceber como o discurso faz perceber que ele próprio é responsável pela construção de sua identidade, tentando delimitar seu interior em relação a um possível exterior. De acordo com Maingueneau (1997), ao se utilizar da metadiscursividade, o sujeito “denega o lugar que lhe destina a formação discursiva em que se constitui: em lugar de receber sua identidade deste discurso, ele parece construí-la, ao tomar distância, instaurando ele mesmo as fronteiras pertinentes”.

### 1.3.3 Metadiscursividade e discurso constituinte

Proposta por Maingueneau (2008), a noção de *discurso constituinte* envolve aspectos muito pertinentes para o estudo aqui empreendido por tomarmos, assim como Costa (2001), o discurso literomusical como tal. Esses discursos seriam inseparáveis dos grupos que o geram, o elaboram e os fazem circular, além disso, ainda se devem considerar as implicações no modo de vida desses grupos – *comunidades discursivas*. Dessa forma, haveria uma imbricação entre os que “pregam” esses posicionamentos e os modos de vida da comunidade discursiva, ressaltando que esses grupos são ao mesmo tempo constituídos pelos e nos discursos.

Possuidor de uma função de comando, de referência, os discursos constituintes (*político, filosófico, religioso, literário, científico*) estão diretamente relacionados à ideia de “fundação” no e pelo discurso, a uma *memória* e a uma determinação de um lugar associado a enunciadores *consagrados*. Assim, por serem discursos que *dão sentido aos atos da coletividade*, para Maingueneau (2008), os discursos constituintes possuem uma realidade conflituosa, tanto atravessam outros discursos como são por eles mesmos atravessados, sendo, geralmente alvo de recorrência para a legitimação de inúmeros outros discursos não constituintes:

Os discursos constituintes possuem, assim, um estatuto singular: zonas de fala em meio a outras e falas que pretendem preponderar sobre todas as outras. Discursos-limite, situados sobre um limite, devem gerar textualmente os paradoxos que seu estatuto implica. Junto com eles vêm à tona, em toda a sua acuidade, as questões relativas ao carisma, à Encarnação, à delegação do Absoluto: para não se autorizarem apenas por si mesmos, devem aparecer como ligados a uma Fonte legitimadora. Eles são ao mesmo tempo *auto* e *heteroconstituintes*, duas faces que se supõem reciprocamente: só um discurso que se *constitui* tematizando sua própria constituição pode desempenhar um papel constituinte para os outros discursos. (p. 38-9)

Por tratarmos da metadiscursividade no discurso literomusical, destacamos seu caráter autoconstituente a partir da identificação operada por Costa (2001). O autor, ao observar o momento em que a canção reflete sobre própria e/ou sobre o discurso do qual faz parte, distingi dois modos de metadiscursividade: **a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança)** e **a argumentação enfatizando o valor da prática lítero-musical ou de elementos dela** (p. 354). Enquanto a primeira forma de metadiscursividade atuaria sobre o corpo e mente dos indivíduos e sobre a realidade através de propriedades místicas e passionais inerentes à canção – *caráter lírico e emotivo*; a segunda incidiria reflexivamente em torno da importância da prática cancionista para os indivíduos e para a sociedade – *caráter mais teórico e crítico, por vezes paródico e irônico*.

Costa (2001) também destaca a manipulação política do discurso literomusical: “*por seu forte poder de formação de consciências, identidades e comportamentos, ele se presta a ser instrumento de manipulação pelos poderes constituídos*”. É dessa forma que o autor compreende o discurso literomusical: como mais que um instrumento para deleite, um discurso fundador de uma forma de ver o mundo e referencial na sociedade brasileira, ou seja, como um discurso que se mostra carregado de ideias valorativas. É fundamentado nessa perspectiva que pretendemos analisar o discurso literomusical, como representante de um discurso fundador de consciências e atitudes, integrando, dessa forma, a formação de uma identidade nacional brasileira.

### 1.3.4 Metadiscursividade na canção

Ao longo de nossas leituras acerca da noção de *metadiscursividade*, percebemos a ausência de uma sistematização mais consistente em torno deste ponto teórico. No entanto, essa imprecisão torna-se ainda mais saliente nos limites da recente análise do discurso francesa.

Assim, a fim de atingirmos nosso propósito central, ou seja, analisarmos as relações metadiscursivas presentes em sambas produzidos entre 1929 a 1945 e sua articulação com a construção de uma identidade nacional, faremos uma explanação da literatura que trata da metadiscursividade em sua relação mais estreita com o gênero discursivo *canção* (BEZERRA, 2005; CARLOS, 2007; CONFORTE, 2007; COSTA, 2009) e discutiremos alguns conceitos com o intuito de melhor aplicá-los às especificidades encontradas no *corpus* de que nos valemos.

Ao estudar os sambas que vão de Noel Rosa a Martinho da Vila, Conforte (2007), com base nos estudos desenvolvidos por Valente (1997), apresenta os seguintes tipos de sambas metalinguísticos: **metassamba** – samba que narra a sua própria história; **samba metapoético** – o samba reflete sobre o seu próprio processo de composição; e **samba metalinguístico propriamente dito** – o código língua portuguesa é utilizado para descrever aspectos da própria língua portuguesa. O autor ainda faz uma breve discussão a respeito da noção de metadiscursividade, acreditando haver esse recurso especificamente quando o enunciador ancora seu dizer na situação de enunciação (discurso embreado), advertindo, portanto, para o fato de que, frequentemente, o samba metapoético é marcado pela presença da metadiscursividade.

Bezerra (2005), ao investigar as relações interdiscursivas presentes no Tropicalismo, sugere haver no discurso literomusical duas possibilidades de manifestação da metadiscursividade: a **metacanção** e a **canção metadiscursiva**. A metacanção seria aquela que faz algum tipo de menção a si mesma. Para a pesquisadora, essa se pode dar de forma **explícita**, quando o enunciador refere-se à própria canção ao cantá-la, isto é, utiliza-se de elementos que remetam à situação de enunciação, ou de maneira **implícita**, ao se referir ao gênero *canção* ou ainda a instrumentos utilizados na canção referida. Por sua vez, a canção metadiscursiva faz referência ao próprio discurso literomusical como um todo através dos demais aspectos discursivos (ethos, código de linguagem, marcas de interdiscursividade ou de intertextualidade). Sob essa perspectiva, de uma forma ou de outra, o recurso da metadiscursividade acionaria, necessariamente, o discurso literomusical.

Já a classificação de metadiscursividade presente no gênero do discurso *canção* proposta por Costa (2009) remete à divisão benvenistiana entre *discurso* (plano ancorado na situação de enunciação/embreado) e *história* (plano não ancorado na situação de enunciação/não-embreado). Dessa forma, teríamos o que o autor rotula por **metadiscursividade enunciativa**

quando o enunciador ancora seu dizer na situação de enunciação através da utilização de elementos dêiticos; e **metadiscursividade propriamente dita**, em que o enunciador comenta o discurso (no caso, o literomusical), do qual o seu dizer faz parte, a partir do *ethos*, da cenografia, da interdiscursividade, da intertextualidade etc, enfim, de aspectos que remetam a esse discurso; ou mesmo reflete a respeito do gênero (canção) como um todo, sem que, necessariamente, faça menção ao discurso (canção) que está sendo executado no momento de sua enunciação.

Contudo, diante de nossos propósitos, não acreditamos na relevância prática da distinção entre metadiscursividade enunciativa e metadiscursividade propriamente dita, por, a nosso ver, todo tipo de metadiscursividade poder ser ancorada ou não na situação de enunciação. Assim, frente à delimitação de nossos problemas, a noção de metadiscursividade apresentada tanto por Bezerra (2005) quanto por Costa (2009) não se mostra suficiente por não sinalizar a respeito do recurso metadiscursivo realizado **especificamente** sobre o código de linguagem e *ethos*. No entanto, Bezerra (2005), ao traçar uma subdivisão do que seria a metacanção, atentou para um aspecto que nos parece ser imprescindível para a constituição da identidade discursiva: o caráter autorreflexivo em relação aos gêneros musicais da canção. Afirmamos isso em decorrência da observação de nosso *corpus*, uma vez que uma quantidade considerável de sambas produzidos entre 1929/45 faz menção, de forma prioritária, ao gênero musical (ao próprio samba) em detrimento do gênero discursivo *canção*. Dessa forma, acreditamos que a menção ao gênero musical, no caso da canção, remete a um esforço de consolidação e/ou destaque da identidade discursiva por parte do enunciador. Outro aspecto que também comungamos com Bezerra (2005) diz respeito ao fato de que, por aludir ao discurso literomusical, toda metacanção é simultaneamente uma canção metadiscursiva.

Isso nos faz pensar no samba em sua fase de consolidação em que a menção ao gênero musical mostra-se como um fator diretamente relacionado à construção de uma identidade nacional, pois se o mesmo se limitasse a mencionar a sua forma de composição ou o gênero discursivo *canção*, perderia muito da ênfase metadiscursiva realizada ao citar o gênero musical que o representa.

Carlos (2007), assim como Costa (2001) e Bezerra (2005), utiliza a noção de metadiscursividade no sentido mais amplo, concebendo-a como a capacidade de todo discurso constituir a si próprio como objeto. Assim, ao estudar os *investimentos interdiscursivos* nas

canções de Belchior, organiza uma tipologia de análise das relações metadiscursivas a fim de investigar de que forma o cancionista relaciona-se com seus próprios textos e com o discurso do qual faz parte. Para isso, propõe as noções de **autotextualidade**, aspecto que diz respeito ao fato de o autor, em seu texto, fazer uso de outros textos de sua autoria; e de **autodiscursividade**, isto é, autorreferência ao seu estilo, *ethos*, enfim, à sua prática discursiva (expressões essas rotuladas pela própria autora); além de valer-se da **paratextualidade**, termo desenvolvido por Genette (1989), que representa as relações mantidas pelo texto propriamente dito com o seu *paratexto*, isto é, título, subtítulo, prefácio, posfácio, prólogo, dentre outros. Vale ressaltar que Carlos (2007) não considera a autotextualidade como intertextualidade por não haver duas ou mais fontes enunciativas diferentes, mas sim como metadiscursividade, por essa dizer respeito à relação que o sujeito mantém com seu próprio discurso.

Já o estudo de Conforte (2007), mesmo não inserido nos pressupostos da Análise do Discurso, apresenta semelhanças em relação aos trabalhos de Bezerra (2005) e Costa (2009). O que o autor apresenta como *metassamba* aproxima-se bastante da noção de *metadiscursividade propriamente dita*, de Costa (2009) e de *canção metadiscursiva*, de Bezerra (2005) – elas representam o universo literomusical em que o gênero canção está inserido. A ideia de *metacanção* articula, a nosso ver, tanto o processo de composição da canção quanto o comentário em torno do gênero canção como um todo; já o conceito de *samba metapoético*, limita-se ao processo de composição do samba. Por fim, temos a ideia de *samba metalinguístico propriamente dito*, utilizada por Conforte (2007), que nos incita a observarmos aspectos diretamente relacionados à *língua*.

No entanto, diferentemente do autor, que analisa de que forma o código língua portuguesa é utilizado para descrever aspectos da própria língua portuguesa, tomaremos como metadiscursivo não só o comentário realizado sobre a língua portuguesa, mas também sobre os diversos idiomas que foram alvo de reflexão por parte do enunciador, tanto no que diz respeito a pontos próprios de uma língua quanto a seus atributos sociais. Neste último caso, a língua é abordada de maneira mais abrangente, sem nos preocuparmos com suas esferas fonológicas, morfossintáticas ou sintáticas.

Assim, não só consideraremos como recurso metadiscursivo o comentário executado pelo enunciador a respeito do discurso literomusical e do processo de composição da canção, sobre o gênero discursivo *canção* e seus gêneros musicais, mas também o movimento autorre-

flexivo realizado sobre o código de linguagem língua portuguesa e outros idiomas utilizados não só no momento em que se dá sua enunciação como também sobre o código de linguagem que se relaciona de forma direta ou indireta ao universo literomusical. Essa forma de concebemos o fenômeno da metadiscursividade justifica-se por abordarmos as diversas formas de que se utiliza o sujeito discursivo para dialogar com seu texto, e, por extensão, com a linguagem em suas diferentes esferas. Assim, o sujeito não só constrói uma estrutura metadiscursiva ao refletir sobre o código de linguagem que utiliza, mas, antes, quando reflete a respeito de todo e qualquer código de linguagem.

A partir da leitura dos trabalhos supracitados e da observação de nosso *corpus*, verificamos a existência de especificidades em relação aos diversos níveis de autorreferência da linguagem. Nesse sentido, propomos uma correspondência mais específica entre diferentes formas de metadiscursividade e os investimentos discursivos estudados por Maingueneau (cenografia, gênero, *ethos* e código de linguagem).

Estudamos as relações metadiscursivas em seu sentido mais abrangente, mais amplo, por **metadiscursividade cenográfica**, justamente por esse movimento autorreferencial abranger o universo de aspectos próprios do discurso do qual faz parte, remetendo-se ao seu próprio discurso através da cenografia. Assim, ao utilizar o discurso literomusical como temática da canção, o enunciador, através da cenografia, ou seja, da cena construída, traz à tona a cena englobante (no caso, o discurso literomusical), a cena que indica o estatuto pragmático do discurso. Consideramos, portanto, a metadiscursividade cenográfica aquela que faz a menção mais abrangente da linguagem: a discursiva.

Para a segunda forma de concepção da metadiscursividade, chamamos por **metadiscursividade genérica** o comentário realizado pelo enunciador a respeito do processo de composição da canção, ou seja, da concepção de seu discurso no momento em que ele se dá; do comentário tecido sobre o gênero do discurso *canção*; do movimento autorreflexivo do gênero musical do qual faz parte a canção executada; ou, até mesmo, de um outro gênero musical que seja alvo de reflexão por parte do enunciador; além da presença da intertextualidade como a referência realizada pelo enunciador a uma linguagem anterior, mais especificamente, a uma canção anterior.

Outro nível de metadiscursividade por nós estudado aborda aspectos relacionados diretamente à língua. Temos a **metadiscursividade linguística**, ou seja, o comentário realizado pelo enunciador a respeito do código de linguagem, em que tanto a língua portuguesa como qualquer outra língua possa ser alvo de reflexão linguística. Vale ressaltar que não se apresenta como um dos nossos objetivos fixar estruturas linguísticas que sirvam de modelos de como o enunciador se utiliza da metadiscursividade em relação ao código de linguagem. Essa descrição é realizada por Authier-Revuz em seus trabalhos. Para nossos fins, limitamo-nos a abordar o código de linguagem a partir da noção de plurilinguismo, em que a sua presença é comentada. Dito de outra forma, cumpre-nos a tarefa de investigar que implicações discursivas são produzidas com a utilização de determinadas estruturas que consideramos metadiscursivas.

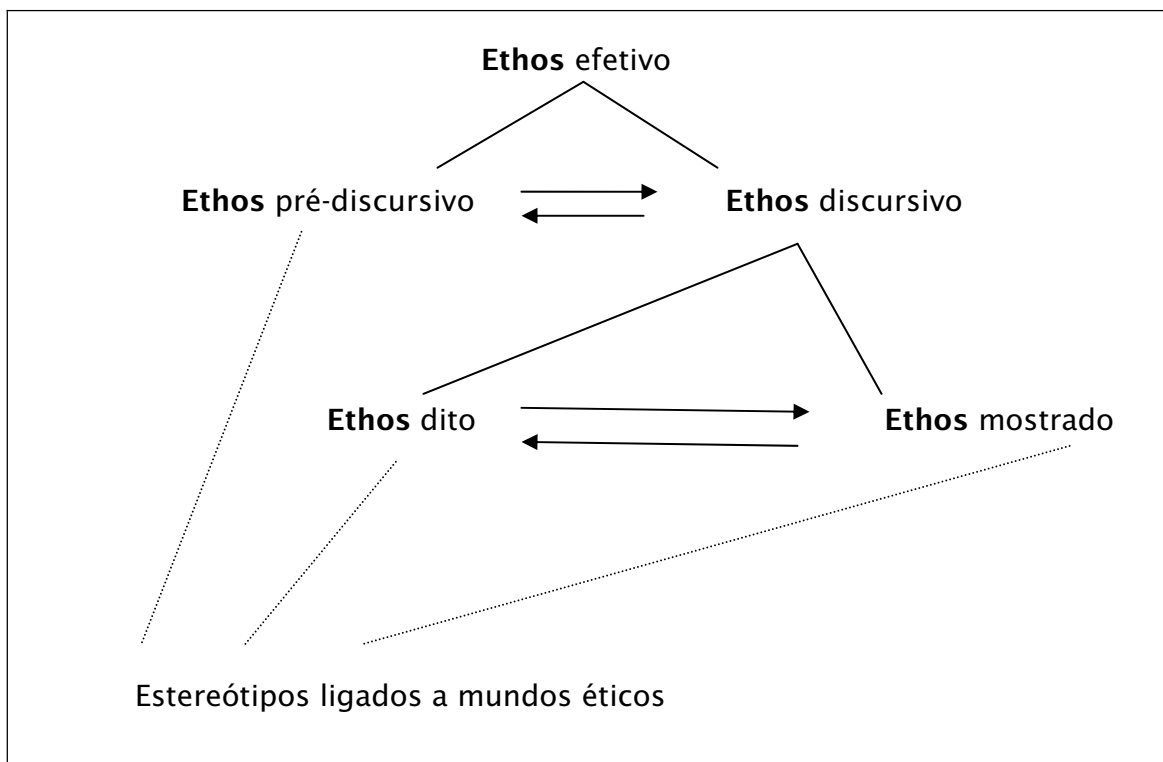
E, por fim, vejamos a **metadiscursividade ética**. Pensar o *ethos* é analisar de que forma o conteúdo veiculado é expresso. Dessa forma, Maingueneau (2008a) considera haver uma instância abrangente em torno da noção de *ethos*. O **ethos efetivo** seria *o que tal ou qual o destinatário constrói*, que resultaria da interação de determinados tipos de *ethos*. O **ethos pré-discursivo** é-nos apresentado como uma representação ética construída pelo coenunciador anterior ao momento da enunciação: *De qualquer forma, mesmo que o destinatário não saiba nada antecipadamente sobre o ethos do locutor, o simples fato de um texto pertencer a um gênero de discurso ou a certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de ethos* (p. 60).

No entanto, a questão de que se ocupa o teórico diz respeito ao **ethos discursivo**, ou seja, o *ethos* que se constitui no ato da enunciação, podendo esse se manifestar de duas formas: **ethos mostrado** e **ethos dito**. No entanto, não analisamos de que maneira o sujeito discursivo enuncia, ou seja, de que forma esse *ethos mostra-se*, mas, antes, de que forma ele reflete o *modo de enunciar*, configurando o que Maingueneau (2008a) rotula por *ethos dito*:

O *ethos* de um discurso resulta de uma interação de diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também de fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*): diretamente (“é um amigo que lhes fala”), ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala (assim, F. Mitterand, em sua Carta a todos os franceses, de 1988, comparando sua própria enunciação à fala de um pai de família à mesa da família). (p.71)

Vejamos o quadro a seguir:





**Quadro 1.** Esquema da interação entre os tipos de *ethos*. Fonte: Maingueneau (2008a, p. 71)

No que diz respeito aos estudos metadiscursivos empreendidos em torno do gênero discursivo *canção*, a voz, categoria ética envolta de grande complexidade quanto à sua compreensão, apresenta-se em sua dupla face: a primeira, apresentada anteriormente como uma instância que emerge do discurso; e a segunda, que diz respeito à materialização física do som.

Em nome de uma melhor compreensão do que foi dito, podemos exemplificar a manifestação metadiscursiva ética através da canção **Canta Brasil** (1941), de Alcir Pires Vermeelho e David Nasser:

*As selvas te deram nas noites seus ritmos bárbaros.../Os negros trouxeram de longe reservas de pranto.../Os brancos falaram de amores em suas canções.../E dessa mistura de vozes nasceu o teu pranto.../Brasil /Minha voz enternecida/Já dourou os teus braços/Na expressão mais comovida/Das mais ardentes canções.../Também/A beleza deste céu/Onde o azul é mais azul/Na aquarela do Brasil/Eu cantei de Norte a Sul/Mas agora o teu cantar/Meu Brasil quero escutar/Nas preces da sertaneja/Nas ondas do rio-mar.../Oh!/Este rio – turbilhão/Entre selvas e rojão/Continente a caminhar!/No céu!/No mar!/Na terra!/Canta, Brasil !!!*

Em *Canta Brasil*, assim como nas demais canções analisadas no capítulo destinado a este fim, enfocamos a forma com que o enunciador dialoga com seu próprio texto, isto é, de

que maneira o sujeito reflete a linguagem em suas diversas esferas. No trecho acima destacado, é alvo de reflexão, por parte do enunciador, a forma com que sua enunciação se materializa. No entanto, não nos destinaremos a investigar se a voz do sujeito é, de fato, enunciada de forma terna, condoída, mas de que forma ela é comentada, assim como que implicações discursivas o uso da metadiscursividade (ética, neste caso) gera em torno da ideia de construção de uma identidade nacional. Além disso, podemos nos questionar se a característica “enternecida” refere-se à voz em seu aspecto discursivo, em sua materialidade física, ou se a essas duas faces, uma vez que se mostram imbricadas.

A presença da relação entre a categoria *ethos* e a metadiscursividade instaura-se pelo que Maingueneau e Charaudeau (2008) consideram ser o *ethos* de um *homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso dos outros*. Quanto à construção de uma identidade nacional, observamos, no *corpus*, uma expressiva diversidade ética, dentre as quais se destaca a de um enunciador engajado na defesa e na construção discursiva de sua nação.

Tratamos, portanto, a metadiscursividade ética como aquela que incide sobre a forma de como o enunciador explicita o *modo de enunciar*, assim como o caráter (características psicológicas), a corporalidade (construção física) e a voz, tanto física (falada ou cantada) quanto discursiva. Em outras palavras, a metadiscursividade ética ocupa-se da forma com que as instâncias assinaladas são *ditas*, e não *mostradas*.

Destaquemos que nossas reflexões a respeito da metadiscursividade referem-se, estritamente, ao comportamento da canção, talvez não sendo funcional, em suas especificidades, para os demais gêneros do discurso, uma vez que cada gênero possui suas peculiaridades. Outro aspecto a esclarecer é que a divisão das relações metadiscursivas em categorias discretas (cenográfica, genérica, linguística e ética) apenas se justifica em função da compreensão de como cada tipo de metadiscursividade instaura-se, uma vez que elas se inter-relacionam. Assim, dificilmente nos confrontaremos com alguma canção que manifeste um único tipo de metadiscursividade. Dessa forma, a partir dos estudos de Bezerra (2005), Carlos (2007), Conforte (2007) e Costa (2009), propomos o seguinte quadro a respeito das relações metadiscursivas presentes no gênero discursivo *canção*.

<b>RELAÇÕES METADISCURSIVAS NO GÊNERO DISCURSIVO <i>CANÇÃO</i></b>	
<b>METADISCURSIVIDADE CENOGRÁFICA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acionamento do discurso literomusical através da cenografia construída (enunciador, coenunciador, topografia e cronografia).</li> </ul>
<b>METADISCURSIVIDADE GENÉRICA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Abordagem do processo de composição da canção;</li> <li>- Comentário sobre o gênero discursivo <i>canção</i>;</li> <li>- Explicitação do gênero musical do qual faz parte a canção executada; ou, até mesmo, de outro gênero musical que seja alvo de reflexão;</li> <li>- Referência a instrumentos que participem da composição da canção executada;</li> <li>- Presença da intertextualidade como referência realizada pelo enunciador a uma linguagem anterior, mais especificamente, a uma canção anterior.</li> </ul>
<b>METADISCURSIVIDADE LINGUÍSTICA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Comentário a respeito do código de linguagem utilizado pelo enunciador, assim como do código utilizado pelo “outro”;</li> <li>- Destaque para o uso de determinados termos utilizados pelo enunciador e pelo “outro” (aspectos relacionados tanto à língua portuguesa como a qualquer outra língua referida).</li> </ul>
<b>METADISCURSIVIDADE ÉTICA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Movimento autorreflexivo do enunciador que incide sobre o <i>modo de enunciar</i>, destacando a forma com que o caráter, a corporalidade e a voz (tanto cantada quanto falada) são explicitados pelo enunciador.</li> </ul>

**Quadro 2.** Sistematização das relações metadiscursivas presentes na canção. Fonte: baseado nos estudos de Bezerra (2005), Carlos (2007), Conforte (2007) e Costa (2009).

Acreditamos que o grande ponto de contribuição de nossa pesquisa consiste essencialmente em divergimos de Bezerra (2005) no tocante à classificação operada. Para a autora, a metadiscursividade na canção manifesta-se exclusivamente em torno do discurso literomusical, seja por referência direta ou indireta ao universo discursivo, seja por meio do gênero do discurso *canção*. A nosso ver, somente a metadiscursividade cenográfica e genérica relacio-

nam-se necessariamente ao discurso literomusical, uma vez que a metadiscursividade ética e linguística tratam, respectivamente, de um movimento autorreferencial em torno do *modo de enunciar* e de um dado código de linguagem, no caso, uma determinada língua. Para nós, a reflexão em torno do modo de enunciar, ao incidir sobre o aspecto da vocalidade, pode se dar em torno da voz falada ou da voz cantada. Caso o alvo de comentário seja a segunda, a metadiscursividade ética fará invariavelmente referência ao discurso literomusical, caso contrário, a sinalização discursiva literomusical não será necessariamente instaurada. Já no que concerne à metadiscursividade linguística, um código de linguagem geralmente é automencionado sem que para isso o universo literomusical seja acionado.

<b>Tipo de metadiscursividade</b>	<b>Referência ao discurso literomusical</b>	<b>Não se refere, necessariamente, ao discurso literomusical</b>
<b>Cenográfica</b>	X	
<b>Genérica</b>	X	
<b>Linguística</b>		X
<b>Ética</b>	X (ao fazer menção à voz cantada)	X (ao fazer menção à voz falada)

**Quadro 3.** Relação entre as formas de metadiscursividade no gênero discursivo *canção* e sua referência ou não ao discurso literomusical.

Diante disso, a noção de **metadiscursividade**, que, em nossa pesquisa, se apresenta como imprescindível, será utilizada com base na classificação realizada pelos estudos apresentados, mas, para isso, como foi apresentado, modificações foram realizadas em nome de uma melhor compreensão do fenômeno da metadiscursividade assim como de uma maior clareza quanto à nomenclatura empregada no que diz respeito a suas especificidades.

## CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO LITEROMUSICAL NAS DÉCADAS DE 30/40

### 2.1 Modernidade

**N**esta pesquisa, partimos da ideia de que estudar a identidade cultural na modernidade (no caso, a nacional) implica o estabelecimento de inúmeras conexões entre o que de fato representa esse período para a sociedade ocidental e de que forma ele interfere na constituição de uma identidade pelo sujeito discursivo. Assim, temos como meta a análise da construção de uma identidade nacional brasileira frente à reviravolta comandada pela modernidade, sinalizada pelas relações metadiscursivas através de sua enunciação, articulando-a a algumas considerações acerca das características do sujeito “moderno”, divulgadas pelos discursos que tratam da modernidade, comungando, dessa forma, com as palavras de Orlandi (2003) quando afirmam que: “Para a análise do discurso, a linguagem é *produzida* pelo sujeito, em condições determinadas, e quem a analisa deve procurar mostrar o seu processo de produção”.

A modernidade apresenta características extremamente marcantes para a delimitação de uma identidade nacional, fazendo-se necessário o estudo da natureza desse período. Para os pesquisadores da modernidade, esse momento mostra-se bastante controverso quanto a sua delimitação cronológica. Em nossa pesquisa, tomamos como início da concepção de sujeito moderno as fronteiras assumidas por Hall (2006): final do século XVIII à reviravolta operada nas diversas esferas das relações humanas a partir de 1968. A partir daí se operaria uma fragmentação das identidades modernas, estabelecendo, portanto, uma nova concepção de sujeito: *descentrado* (desenvolvida a seguir). Para alguns estudiosos, ainda viveríamos uma continui-

dade da modernidade. Para outros, esse novo momento viria a marcar o surgimento da pós-modernidade. Porém, não entraremos no mérito da discussão, uma vez que a cronologia por nós analisada não se encontra nos limites da modernidade.

Neste momento, apresentamos uma noção restrita da modernidade a partir da visão desenvolvida por Giddens (1991), destacando os aspectos que consideramos relevantes para a compreensão da concepção do sujeito “moderno” e das implicações desta para a formação de uma identidade nacional.

Giddens (1991) destaca, como elemento imprescindível para a análise da modernidade, o caráter “descontinuista” do momento, esclarecendo que, em diferentes épocas da história da humanidade, se pôde perceber a existência de descontinuidades, contudo, as presentes na modernidade seriam extremas. Para o teórico, a identificação das descontinuidades que diferenciam as instituições sociais modernas das tradicionais é possível pelo que o referido autor nomeia de *ritmo de mudança* (velocidade extrema com que se dão as transformações), *escopo da mudança* (caráter global das descontinuidades) e *natureza intrínseca das instituições modernas* (exclusividade de algumas formas sociais modernas, não se verificando a existência de determinadas instituições em períodos precedentes, como, por exemplo, o Estado-Nação).

Três fatores estariam envolvidos nessa nova ordenação da sociedade moderna: *a separação entre tempo e espaço, o desencaixe e a reflexividade da modernidade*. Para melhor compreendermos o processo de dinamicidade para esse momento, vejamos inicialmente de que forma a noção de tempo e espaço era concebida.

Na tradição, os marcadores temporais e espaciais eram formas coincidentes, ou seja, não se considerava a possibilidade de desvinculação entre a ideia de tempo e lugar: *O tempo ainda estava conectado com o espaço (e o lugar) até que a uniformidade de mensuração do tempo pelo relógio mecânico correspondeu à uniformidade na organização do tempo* (p.26). Esse acontecimento gerou uma padronização em escala global, com isso, a medida do tempo adquiriu escalas “vazias”, isto é, escalas desassociadas do espaço. Essa noção possibilitaria a diferenciação entre a ideia de *espaço* e *lugar* (frequentemente utilizados como sinônimos):

“Lugar” é melhor conceitualizado por meio da idéia de localidade, que se refere ao cenário físico da atividade social como situado geograficamente. [...] O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros “ausentes”, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. Em condições de modernidade, o lugar se torna cada vez mais *fantasmagórico*: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles. (p. 26 – 7)

Dessa forma, o autor conclui que, diante da aquisição do caráter “fantasmagórico” da ideia de lugar, a conexão entre o *local* e o *global* surge em um cenário em que as diferenças não eram bem delimitadas, e esses aspectos, que põem lado a lado o *particular* e o *universal*, atuam como forças geradoras de sentimentos conflitantes, tais como, insegurança, encantamento, dúvida, medo, sensações essas que julgamos estar diretamente relacionadas com a construção de uma identidade nacional.

Outro elemento impulsionador das relações modernas seria o *desencaixe*, ou seja, o “deslocamento” das relações sociais de suas situações imediatas, provocado pela separação das noções de tempo e espaço. A posterior reestruturação dessas relações só seria possível pelo que Giddens (1991) nomeia por relações de *confiança*, necessárias devido à perda da relação coincidente entre tempo e espaço.

E, finalmente, teríamos a *reflexividade da modernidade*, fator bastante característico do momento por representar o constante desejo pela novidade, “a reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas”. Esse terceiro aspecto abordado pelo sociólogo manifesta um traço efêmero da razão, alvo de constantes reformulações e questionamentos característicos da evolução científica. Por abordarmos, em nosso estudo, o fenômeno da metadiscursividade, ou seja, formas utilizadas pelo sujeito para refletir as diversas esferas da linguagem, acreditamos ser o aspecto da reflexividade um dos fatores que fortemente participa de tal estratégia discursiva, dado seu caráter explicativo.

O quadro apresentado já nos antecede alguns aspectos que compõem a concepção do sujeito moderno e de como esse constrói uma representação de si, ou seja, sua identidade.

## 2.2 Identidade

Objetivamos, nesse tópico, apresentar os principais aspectos que se relacionam à construção de uma identidade, centralizando-nos em fatores que estão diretamente relacionados à formação da identidade nacional.

Bauman (2005) inicia uma entrevista concedida a Benedetto Vecchi relatando um episódio que diz respeito a um protocolo da Universidade Charles, de Praga. Ao ser condecorado com o título de doutor *honoris causa*, o homenageado tem o hino do país de origem tocado. Contudo, vivia na Grã-Bretanha desde que lhe haviam tirado o direito de lecionar em sua pátria natal, contudo, seu país de origem era a Polônia. Nesse instante, Bauman encontrou-se diante de uma desconfortável dúvida: pediria que tocassem o hino da Grã-Bretanha, país em que se naturalizou, porém, para ele, nunca deixaria de ser um estrangeiro, ou pediria para executarem o hino da Polônia, país em que nascera, mas que o havia renegado, lugar em que havia sido privado de sua cidadania.

Bauman (2005) confessa que até esse momento não havia destinado a necessária atenção à problemática da identidade, pois somente no instante em que ela foi posta à prova é que o teórico deu-se conta de como a autodefinição é uma questão simultaneamente “excludente” e “includente”. E foi a partir dessa concepção que Bauman, com a ajuda da esposa, solucionou o dilema em que se viu: *por que não tocar o hino da Europa?* Sem dúvida, europeu ele era. Essa atitude excluía uma nacionalidade definida, mas, ao mesmo tempo, o incluía em uma outra categoria: a de um cidadão que fazia parte de um continente. O sentimento anterior de deslocamento havia dado finalmente lugar ao de *pertencimento*:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a idéia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. (p. 17-8)

Essa narrativa exemplifica o fato de que a identidade somente é problematizada quando está sob ameaça, pois a ilusória sensação de estabilidade sufoca a sensação de “deslocamento”. Bauman (2005) utiliza-se recorrentemente de metáforas bélicas para se dirigir à



identidade, para ele, o nacionalismo moderno gira em torno de duas *frentes*: o *particularismo local* e o *cosmopolitismo sem raízes*. Dessa forma, o homem moderno, inserido em um momento em que as distâncias são, digamos, encurtadas, a tecnologia emergente, a noção de tempo padronizada, fica muito mais sujeito ao contato com diferentes culturas, proporcionando, com isso, uma intensificação de sensações já existentes, como, por exemplo, a insegurança e o desconforto.

O autor polonês distingue a modernidade, assim como a noção de identidade, a partir de duas esferas rotuladas de *modernidade sólida* e *modernidade líquida*. Assim, o sujeito moderno estaria envolto a uma esfera “sólida” em que a construção de sua identidade ligaria-se a uma forma de identificação com estruturas mais bem definidas, no caso, a nação. De acordo com essa perspectiva, toda diferença seria vista com desconfiança, devido a uma exigência de unidade de modos de vida proporcionada pela nação. No entanto, o autor esclarece-nos que, com a intensificação dos aspectos característicos da modernidade, essas estruturas tenderiam a perder sua forma fixa e, portanto, tornarem mais volúveis, mais flexíveis, ou seja, “líquidas”. Em outras palavras, a constituição da identidade passa a ser visualizada a partir de suas inúmeras existências e mobilidades, deixando de ser uma para ser diversa:

Por outro lado, o verdadeiro problema e atualmente a maior preocupação é a incerteza oposta: qual das identidades alternativas escolher e tendo-se escolhido uma, por quanto tempo se apegar a ela? Se no passado a “arte da vida” consistia principalmente em encontrar os meios adequados para atingir determinados fins, agora se trata de testar, um após o outro, todos os (infinitamente numerosos) fins que se possam atingir com a ajuda dos meios que já se possui ou que estão ao alcance. A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. (BAUMAN, 2005, p. 91)

Hall (2006) destaca três concepções de identidade inerentes à de sujeito: *sujeito do Iluminismo*, *sujeito sociológico* e *sujeito pós-moderno*. O sujeito do Iluminismo é caracterizado como centrado, racional e consciente. De acordo com essa concepção de sujeito, a identidade possui um caráter biológico, que, por sua vez, está intimamente ligado ao que o sociólogo chama de “centro” do indivíduo, ou seja, uma espécie de essência que emerge no sujeito ao nascer e que o acompanha de forma inalterada ao longo de sua vida. Dessa perspectiva, a identidade é praticamente estanque.

A concepção sociológica do sujeito ainda considera haver um centro interior do sujeito, no entanto, sua existência torna-se necessariamente dependente de sua inter-relação com o “outro” exterior, representado pela cultura em que o “eu” e a sociedade estão inseridos ou não, mas com que, direta ou indiretamente, mantêm contato. Dessa forma, a identidade do sujeito sociológico, inserida no processo da modernidade, constrói-se a partir da relação “diológica” entre a sua cultura e diversas culturas. Diante disso, podemos considerar que essa concepção de sujeito, apesar da dimensão dialógica, permanece em torno da ideia de centro, de unidade.

Contudo, com o advento da pós-modernidade<sup>5</sup>, a noção de uma identidade fixa e de um sujeito unificado está sendo gradualmente fragmentada, ou seja, a ideia de centralidade passa por um processo de descentralização. Ela deixa de ser biologicamente determinada para ser construída historicamente. Nessa visão, o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos.

### 2.2.1 Identidade nacional

Apresentadas as concepções de sujeito, tratamos de forma mais específica dos aspectos que integram a natureza do que seria uma construção de uma identidade nacional.

Dentre as diversas categorias de identidade cultural (religiosa, linguística, regional, dentre outras), Hall (2006) destaca, como a principal fonte de identidade no mundo moderno, a identificação nacional. Sentir-se pertencente a uma nação surge como uma necessidade inerente à humanidade. Para o autor, enquanto construções discursivas, as identidades nacionais são formadas no interior de uma *representação*. Isso implica uma construção de um conjunto de significados, ou seja, a nação aparece aqui não apenas como uma entidade política, mas, principalmente, como *um sistema de representação cultural*. Tem-se então que, no período moderno, o que estava em jogo era a construção de uma cultura nacional. Mas não só se pretendia formar uma cultura nacional, ela teria que se diferenciar das demais por suas especifi-

---

<sup>5</sup> O termo pós-modernidade é alvo de diversos questionamentos. Muitos estudiosos preferem outras expressões que não desvinculem esse período da ideia de uma continuidade da modernidade, como, por exemplo, Bauman (2005): *modernidade líquida* e Giddens (2002): *modernidade alta*. Esse teóricos acreditam não haver critérios suficientes para caracterizar um período histórico que divirja do moderno.

idades, mesmo que para isso fosse necessária a criação de culturas homogêneas. A esse respeito, esclarece-nos Gellner (1981) que:

Isto não quer dizer que a sociedade moderna seja profunda ou fundamentalmente igualitária – o que não é. Mas sua desigualdade se oculta por trás da semelhança da cultura e do estilo de vida, que por sua vez se baseia na própria natureza da organização social; ela se associa estatisticamente a indivíduos ou categorias de indivíduos, e tende a explodir em conflito só se essas categorias possuem meios culturais para se identificarem – em outras palavras, se pelo menos parecem uma “nação”. A desigualdade é moderada, camuflada e tolerável, a não ser que se apresente associada de forma visível ao tipo de sinal que provoca conflitos “étnicos”, gerando uma etnicidade consciente – aparece então como “nacionalismo”. (p. 68)

Essa forma como é imaginada uma nação moderna gera uma aparente ideia de unidade, levando, conseqüentemente, à tentativa de construção de uma sociedade culturalmente homogênea, mesmo diante de países visivelmente plurais em diversas esferas, como o Brasil, em que várias culturas são silenciadas em nome do nacional. O autor ainda aponta a *lealdade* e a *identificação* como elementos imprescindíveis para a edificação da identidade nacional.

Além do estabelecimento de instituições culturais (como um sistema educacional de ensino), as culturas nacionais são compostas de símbolos e representações, elas criam e direcionam os sentidos sobre a “nação”, com os quais os sujeitos modernos identificam-se e constroem a sua identidade. O sujeito utiliza-se de determinadas estratégias discursivas para construir um senso comum de uma identidade nacional.

Dentre as estratégias discursivas elencadas por Hall (2006), destacamos as seguintes:

a) *a invenção da tradição* – transmite uma ideia de um passado longínquo em relação aos símbolos e à representação construídos pela cultura nacional (HOBBSBAWN e RANGER, 1984). Para os autores, as “tradições inventadas” são altamente aplicáveis em inovações recentes como a “nação”, assim como nos aspectos a ela relacionados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas. Isso também levaria ao que eles chamam de *paradoxo moderno*, ou seja, as nações, apesar de novas, afirmam-se antigas; apesar de construídas, afirmam-se naturalizadas;

b) a ideia de um povo *original* – puro, singular;

c) a identidade nacional é tida como primordial e imutável, levando-nos a crer que faz parte de nossa natureza essencial, uma essência com a qual nascemos;

d) histórias que destacam os principais símbolos nacionais, cenários e os grandes triunfos que engrandecem a história da nação;

e) *o mito fundacional*: histórias que fornecem uma história alternativa à oficial para a origem da nação.

Os aspectos apontados como estratégias discursivas surgem como imprescindíveis em nosso estudo, pois é a partir deles que analisamos de que forma as relações metadiscursivas presentes nos sambas de 1929-45 constroem o ideário de uma identidade nacional.

A partir de nossas leituras a respeito da ideia de identidade nacional, notamos haver um consenso entre os estudiosos da história e da sociologia de que a noção de *nação* apresenta-se envolta de inúmeros questionamentos. Dentre eles destaca-se a seguinte inquietação: *O que caracterizaria uma nação?* No entanto, por não objetivarmos a apresentação de uma definição que se pretenda precisa e que tenta à exaustão, elencamos alguns aspectos apresentados e discutidos por Hobsbawn (1990) que viriam a caracterizar os aspectos formadores de uma nação:

- um território comum;
- uma mesma etnia, o que implica a existência de tradições e interesses comuns;
- a presença de um Estado comum e supremo;
- uma língua nacional.

Destaquemos que os fatores listados são utilizados pelo autor para a construção de uma definição de nação, mas, como dito anteriormente, são atributos apresentados e discutidos na tentativa de expor a complexidade da temática.

## 2.2.2 Identidade nacional brasileira

Ao selecionarmos, como *corpus*, sambas produzidos entre 1929 e 1945, fazemo-lo por ser esse discurso um símbolo cultural da nacionalidade brasileira. Esse gênero musical representaria genuinamente a cultura nacional por excelência. Diante dessa colocação, não é raro se ouvir o seguinte questionamento: *Por que o samba e não outro gênero musical foi eleito como símbolo cultural de toda uma nação?* Na tentativa de compreender o porquê dessa escolha, fazemos, nesse tópico da pesquisa, uma breve apresentação das condições de produção que possibilitaram/condicionaram a elaboração das canções em estudo.

Alvo de perseguição e sinônimo de marginalidade até meados dos anos 20, o samba apresenta-se como uma grande aposta no plano cultural do governo Vargas, que o aproveita como uma das promissoras potencialidades brasileiras - gênero musical de origem negra, popular e que encontrava um ideal correspondente no projeto de *invenção da tradição* da nação brasileira. Justificado por necessidades, digamos, modernas, verificou-se, de acordo com Vianna (2007), uma tentativa de se delinear uma identidade nacional em torno de questões que pudessem aliar uma visão moderna da nação brasileira a elementos (símbolos) que representassem, em essência, uma espécie de passado longínquo, em que as verdadeiras raízes do povo brasileiro fossem acionadas, melhor dizendo, construídas, inventadas. Dessa forma, tanto manifestações culturais como decisões político-econômicas giram em torno da seguinte questão: *O que, de fato, representa verdadeiramente o povo brasileiro?*

Representante mais popular dos meios de comunicação de massa, o rádio foi introduzido no Brasil em 1922, mas, somente na década de 30, os custos de sua produção passam a ser barateados, possibilitando, assim, o seu acesso ao amplo público. Tão logo o rádio passa a ser grandemente utilizado como uma estratégia política de promoção da educação e transmissão da palavra oficial pelo governo de Getúlio Vargas, utilização essa guiada por um elaborado projeto de organização política e cultural fundamentada por um grupo de intelectuais que desenvolveram uma ideologia a ser difundida para toda a sociedade brasileira (ORTIZ, 2006, p. 39).

Segundo Albuquerque Júnior (1999), com *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre, um dos mais influentes pensadores do período, refuta a ideia vigente de que o caráter miscigenado da população brasileira seria um aspecto negativo que lhe atribuiria um posto de raça

inferior, responsável por todos os males nacionais, distinguindo herança cultural de herança ética. Com isso, Freyre defende não isoladamente a raça, mas antes o ambiente cultural, social e físico - o patriarcalismo, as condições climáticas nos trópicos, a religiosidade e, mesmo, a disposição estrutural da casa grande e da senzala - constituiriam elementos ímpares na formação sociocultural brasileira. E, dessa forma, Freyre reconhece a presença e importância da cultura negra na formação brasileira, fortalecendo, portanto, a mestiçagem como a base da construção nacional brasileira.

Assim, a construção de uma identidade nacional adquiria fortes meios de expressar, na sociedade moderna, as ideologias padronizadas em que o que estava em voga era o esforço de transformar o que, de fato, seriam símbolos nacionais em parte integrante da vida dos indivíduos. Isso se deu de diversas formas: *inventando tradições* (HOBSBAWN, 1984) - como a invenção do Brasil como terra do samba; difundindo a imagem da nação e inculcando a adesão a ela; reforçando o caráter nacional da língua; dentre outros.

No Brasil, havia uma forma de pensar a identidade nacional a partir da valorização da cultura negra, que passou de uma prática marginalizada a símbolo nacional. Após a Revolução de 30, o samba abandona o posto de gênero musical regional carioca e ascende a ritmo nacional por excelência. Com isso, o respeito pelas “coisas negras” passou a ser sinônimo de respeito pelas “coisas brasileiras”. No entanto, a aceitação do samba pela classe dominante não se deu por um passe de mágica, Paranhos (2003) aponta basicamente quatro aspectos para a ascensão social do gênero: I – abandonado seu caráter inicial de produção coletiva, o samba passa a ser alvo de preocupação autoral, uma vez que se evidenciam relações comerciais em torno do gênero; II – por sua produção concentrar-se essencialmente no Rio de Janeiro, o gênero musical beneficia-se por estarem as grandes gravadoras aí instaladas; III – o rádio rapidamente abdica de seu caráter “educativo” e tornar-se comercial, servindo de palco para o lançamento da música popular; IV – a divulgação e a produção do samba, antes restritos às classes populares, atingem a camada média a partir de compositores e intérpretes brancos que facilitam o acesso ao rádio e a gravadoras.

Já Vianna (2007) credita o grande sucesso e respaldo alcançado pelo samba aos grandes “mediadores culturais”, nomes da classe média que possibilitaram encontros interculturais entre diferentes grupos, dentre os quais se destacam as figuras de: Paula Brito, Laurindo Rabello, Noel Rosa, Ari Barroso, Almirante, Braguinha.

É sendo participante dessas condições de produção que o samba, gênero musical mais produzido no Brasil nas décadas de 30/40, encontra-se como um dos mais emblemáticos símbolos de nacionalidade.

### **2.3 A produção literomusical na primeira metade do século XX**

Neste tópico, fazemos uma explanação a respeito do ambiente literomusical vigente na primeira metade do século XX, dispensando maior atenção ao intervalo dos anos compreendidos entre 1929 e 1945. Para isso, apresentamos, essencialmente, os estudos realizados por Tatit (2001; 2008) que, mesmo inseridos na perspectiva semiótica greimasiana, não se furtam a abordar a canção a partir das relações estabelecidas entre a produção cancionista e os fatores socio-históricos dos quais é participante; e por Tinhorão (1972; 2005).

Buscamos, portanto, traçar uma caracterização da evolução do gênero discursivo **canção popular** a partir da leitura realizada por Tatit (2001; 2008) através de acontecimentos que tiveram, segundo o autor, um papel determinante na configuração da sonoridade cancionista brasileira - que se moldaria no formato “letra” e “melodia” - bem como de uma revisão de estudos acerca do cenário literomusical do momento pesquisado (TINHORÃO, 1972; 2005 e MIRANDA, 2009).

Enquanto linguistas, não podemos deixar de explicitar nossas limitações no que diz respeito a questões musicais, não sendo, portanto, pretensão nossa nos aprofundar em aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos, mas antes apresentarmos de que forma condições socio-históricas condicionam a produção literomusical em foco.

#### **2.3.1 A oralidade como principal marca da sonoridade brasileira**

O formato da *canção popular brasileira*, que, segundo Tatit (2001; 2008), se configura na articulação entre *letra* e *melodia*, apresenta suas raízes ainda no século XVI, dado o início da colonização brasileira, e prossegue seu percurso até a contemporaneidade. Contudo, respeitando a temporalidade do *corpus* delimitado, apresentamos sucintamente o período precedente, detendo-nos na primeira metade do século XX - nosso foco de investigação.

Segundo Tinhorão (1972), a presença da música e da dança como elementos fundamentais nas organizações humanas assinala, já no primeiro século de colonização brasileira, uma fusão que se estabelece entre práticas nativas indígenas (música de encantação, magia, percussão, sopros rudimentares), que estavam *sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono*, e a atividade jesuítica (canto gregoriano do medievo europeu, hinos católicos de celebração e catequese), que, paradoxalmente, se “profanizava” em nome da fé:

[...] a verdade é que a semelhança de entre a tradição de canto e dança tribal dos naturais da terra e a dos campos portugueses, caracterizadas ambas pela participação coletiva, iria determinar a opção dos padres por esta forma, inclusive porque efetivamente era a que melhor se enquadrava aos propósitos da catequese e evangelização em massa. (p. 39)

O apelo indígena à atuação do *corpo* e da *fala*, em detrimento do canto português mais melódico que rítmico, faz da percussão e da oralidade componentes que se destacam em relação à musicalidade europeia, que, paulatinamente, cede terreno às palavras cantadas dos índios. Com a chegada dos africanos, no século posterior, o caráter rítmico do canto indígena vê-se reforçado diante da presença da dança e da percussão negras, o que transforma a *oralidade* em principal marca da canção popular brasileira (TATIT, 2008).

Distantes de sua pátria mãe e sobrevivendo em circunstâncias extremamente adversas, restava aos africanos a tentativa de manterem vivas suas tradições, em especial, seus ritos religiosos. No entanto, os *batuques*, de acordo com Tinhorão (1972), *nome aplicado sempre com sentido genérico a todos os ritmos produzidos por negros à base de percussão*, não tardaram em chamar a atenção da sociedade branca, que já integrava as rodas de batuque, ao se dar conta de que aquelas produções sonoras e corporais que tanto interesse lhe despertavam não eram simples danças de diversão “exageradas em sexualidade”, mas, na verdade, tratava-se de práticas religiosas.

Assim, dentre as manifestações que mais ameaçavam “a moral e os bons costumes” da sociedade branca, ganhava destaque o movimento chamado de *umbigada*, executado no batuque, que consistia no encontro dos ventres dos parceiros a fim de autorizar a permuta de casal que assumiria, nas rodas, o centro da dança.



A esta altura, só restava aos africanos a astúcia de camuflar seus ritos religiosos – apontados como idólatras, lascivos, pagãos e hipnóticos - em uma espécie de costume festivo, uma vez que as autoridades brasileiras passaram a coibir duramente aqueles, mas apresentavam certa tolerância diante deste. É, portanto, nesse intervalo que se evidencia um interessante aspecto cultural assinalado por Tinhorão (1972):

Enquanto nos grupos humanos primitivos a música e a dança invariavelmente associadas preenchem uma função religiosa, ligando suas origens a dos ritos tribais, nas sociedades modernas, música e dança constituem criações incluídas na organização do lazer. (p. 33)

Segundo Tatit (2008), é assim que, dos batuques mais voltados para o lazer, mas nem por isso ausentes de simbologia religiosa, resiste um jogo em forma de diálogo entre uma voz solo e um coro, chamado de **canto responsorial**, que, juntamente ao som da viola (contribuição dos descendentes de europeus), seria responsável pelas principais bases da sonoridade cancionista brasileira. Com o decorrer do século XVIII e XIX, não era de se estranhar que viesse à tona um intenso intercâmbio cultural entre as danças e a musicalidade africana e produção artística de influência europeia o que resultou em diversos gêneros musicais: *chula*, *fofa*, *fado*, *lundu*, *maxixe*.

Contudo, mesmo diante de uma intensa interação entre as culturas de descendência europeia e africana, o século XIX foi fortemente marcado, no que diz respeito à cultura popular urbana, pelo seguinte cenário: para o “povo miúdo” as criações autênticas, e, para a classe média e alta, o mero consumo das modas importadas (TINHORÃO, 1972).

### **2.3.2 Configuração da canção popular brasileira no séc. XIX**

Ao analisar o nascimento e a configuração da canção popular brasileira, Tatit (2001) utiliza-se da noção de *triagem* a fim de traçar uma sucinta leitura da história da canção no século XX, que, segundo o autor, é ainda hoje vigente.

Entendamos aqui a concepção de triagem como uma espécie de seleção de valores considerados como desejáveis, deixando de fora tudo aquilo que se julga incompatível com a visão de mundo de um determinado grupo social num período histórico. É partindo dessa

perspectiva que Tatit (2001) postula haver, ao longo de todo o século XX, quatro triagens e uma *mistura* - processo que consiste em assimilar valores considerados positivos, *embora isso seja longe de representar uma desobstrução plena das fronteiras raciais socioeconômicas ou mesmo dos limites que separam arte popular e arte da elite*. Contudo, limitamo-nos a fazer uma explanação acerca das três primeiras triagens, uma vez que o *corpus* por nós analisado está compreendido entre as décadas de 30 e 40.

### **a) Primeira triagem**

Realizada no início do século XX com a chegada dos primeiros aparelhos de gravação em terras brasileiras, a primeira triagem operada eliminou toda a sonoridade que não se mostrou eficiente diante dos novos recursos técnicos de gravação por dependerem de expressão corporal ou cênica, gêneros associados à dança (congada, lundu em sua versão mais antiga, próxima à umbigada e ao fandango); ritos religiosos (batuque), lutas (capoeira). Da mesma forma, a gravação da música erudita brasileira e da música popular instrumental estava inviabilizada pelo estado ainda rudimentar dos processos mecânicos para captar tamanha complexidade sonora, além disso, já havia o registro em partituras.

Em linhas gerais, o sistema de gravação da primeira triagem eliminou determinados gêneros considerados “refratários” à aparelhagem existente e comprometeu-se com uma modalidade musical diretamente relacionada a um bom desempenho vocal, de tal forma que o samba de partido-alto tornou-se a essência do que seria uma canção brasileira de consumo.

Com a abolição da escravatura em fins do século XIX e dado o grande fluxo de escravos afro-baianos para o sudeste do Brasil, em especial para o Rio de Janeiro, a cultura de origem africana mais uma vez é alvo de intensa perseguição pelas autoridades, agora cariocas. Daí, frequentemente:

Os chefes de terreiros do culto afro-brasileiro candomblé (nome de origem baiana substituído no Rio de Janeiro pela designação menos respeitosa de macumba) precisam tirar licença nas delegacias para a realização de suas cerimônias ou festas nos fins-de-semana, mas nem assim garantiriam seu direito. Por comodidade de ação policial, qualquer grupo reunido para cantar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros, era por princípio enquadrado como incurso nas disposições contra a malandragem e a capoeiragem. (TINHORÃO, 2005, p. 274-5)

Assim, diante desse novo cenário social formado predominantemente por mulatos e negros descendentes de escravos, surgem importantes figuras na manutenção e organização da cultura africana em um ambiente extremamente hostil à sua manifestação: *as tias baianas*, assim conhecidas pela experiência oriunda da idade ou pelo relativo êxito financeiro alcançado no Rio de Janeiro. Residentes em casarões alugados, as tias baianas agregavam um número considerável de visitantes representados geralmente por desempregados, artesãos, pequenos funcionários públicos, militares de baixa patente, músicos, repórteres e boêmios. Esses lugares representavam verdadeiros redutos em que não só a manifestação das práticas culturais perseguidas, como também a coexistência de outros gêneros musicais bem vistos pela sociedade, simbolizava a heterogeneidade sociocultural reinante no início do século.

E é justamente durante as longas festas ocorridas na casa da Tia Ciata, uma das mais famosas tias baianas, localizada no entorno da Praça Onze, também chamada de Cidade Nova, que um grupo de compositores e músicos produziu o primeiro samba oficialmente gravada em 1917, “Pelo Telefone”, marcando, nesse momento, o início da preocupação com a questão da autoria e do gênero musical, até então produzido a partir de verdadeiras brincadeiras grupais.

#### **b) Segunda triagem**

Dado o aprimoramento das técnicas de gravação, outros gêneros musicais também passaram a ser registrados, do gênero oriundo do meio rural e folclórico aos chamados semie-ruditos. Assim, muitas manifestações musicais que antes haviam sido rejeitadas na primeira triagem ganharam sua forma como gravação.

É nesse período que surge um dos mais importantes compositores de samba e maxixe do Brasil, José Barbosa da Silva, popularmente conhecido por Sinhô, considerado o primeiro artista brasileiro a se preocupar em agradar tanto ao público quanto à gravadora, ou seja, em fazer sucesso. Para isso, Sinhô fazia constantes apresentações na Festa da Penha (até hoje realizada nos quatro domingos de outubro) ou em lojas de instrumentos musicais a fim de conferir mais de perto a repercussão de suas canções frente ao público.

Na busca por uma produção artística que melhor se enquadrasse no gosto dos ouvintes, Sinhô acabou por delinear a canção brasileira de consumo, influenciando consideravelmente a geração de ouro do rádio, principalmente Noel Rosa, ao adotar, segundo Tatit (2001):

*um refrão como primeira parte e uma variação melódica (sobre o qual se dispunham as diferentes estrofes da canção) como segunda, os compositores desenvolveram então as principais formas de compatibilidade entre melodia e forma (p. 226-7).*

Essas canções produzidas pela primeira geração de sambistas ainda eram, segundo Miranda (2007), consideradas amaxixadas, uma vez que eram originárias das rodas de samba. Esses sambas eram feitos para sambar, impossibilitando a progressão dos desfiles de carnaval. É nesse momento que surge a segunda geração, encabeçada por Ismael Silva:

Materializando a intenção da nova geração [a Turma do Estácio], entra em cena o samba batucado e “marchado” do bloco carnavalesco, depois, a escola de samba *Deixa falar* (1927/28), responsável por uma importante mudança na configuração rítmica básica, para desgarrá-lo dos traços amaxixados e assim adequá-lo à progressão dos préstimos nas ruas, proporcionando um andamento mais leve dos foliões. Agora, para empurrar o samba para frente, com um ritmo mais acelerado, introduz-se o *surdo de marcação*, cuja pancada faz prevalecer o tempo forte do ritmo 2/4, em oposição ao movimento mais lento, em meneios do lundu, ou em volteios do samba baiano. Introduzindo a batida forte no segundo tempo do compasso, através da pancada do surdo, de registro mais grave, tal procedimento contribui para anular o amaxixado do ritmo. A par disso, outros instrumentos médios e agudos executam o contraponto, como o tamborim, que, ao preencher os claros entre os tempos fortes do surdo, ajuda a consolidar o novo padrão rítmico. Um outro efeito sutil no pulso foi gerado pela articulação da nova batida com a *nota de antecipação*. Recuada no final do compasso, esta passa a anunciar, no compasso anterior, a nota idêntica situada no compasso seguinte, roubando seu valor pelo recurso da ligadura, o que, por si só, já quebrava a previsibilidade métrica do andamento da música. A flutuação provocada pelo balanço entre o tempo fraco prolongado pela antecipação e o tempo forte sublimava uma leve sensação de vazio espacial, exigindo seu preenchimento pelo movimento do corpo que, a um só tempo, dançava e caminhava, cujo ritmo articulava, num só instante, tempo e espaço. (p. 485-6)

Tatit (2001) ainda atribui à canção de 30 uma espécie de “função utilitária” em virtude da institucionalização do carnaval como a maior festa popular brasileira e da consolidação do rádio como aparelho de comunicação de massa. Esse estado de coisas gerou uma considerável demanda de canções, restando aos compositores e músicos a produção de um vasto repertório tanto para o rádio como para o lançamento de possíveis sucessos de carnaval, dando início ao primeiro gênero musical especialmente criado para a massa urbana: *marchinhas carnavalescas*.

Para caracterizar as canções da segunda triagem, o autor apresenta o que chama de **três modelos de compatibilidade entre melodia e letra**, apontando-os como definidores da

canção popular brasileira. Assim, todas as canções produzidas desde então apresentariam de modo “dominante”, “recessivo” e “residual” traços *temáticos, passionais e figurativos*.<sup>6</sup>

As canções criadas para o carnaval, também conhecidas como “canções de encontro”, apresentariam, de acordo com Tatit (2001), melodia com termos recorrentes e letra que representariam a união do enunciador com seu objeto de desejo – compatibilidade assegurada pelo fator *identidade*: “a alegria provocada pelas marchinhas e pelos sambas carnavalescos provém em geral desse duplo encontro confirmado em ambas as faces da canção”, caracterizando o traço *temático*.

Por sua vez, os traços passionais manifestariam-se de forma predominante nas “canções de desencontro”, também chamadas de “canções de meio-de-ano”. Diferentemente das canções de encontro, essas não tinham o refrão como centro. Possuíam, em sua estrutura melódica, aspectos que a faziam ser constituída pelo fator *alteridade*:

Com andamento mais lento e valorizando, portanto, a duração de cada nota, apresentava temas melódicos até certo ponto diluídos que tendiam a se expandir em sucessivos desdobramentos cuja unidade só se constituía ao final do percurso. Como cada fragmento melódico era dependente do fragmento subsequente e, no limite, só se completava na conexão com todos os outros, podemos dizer que as canções de desencontro eram regidas pelo fator *alteridade*. Esse constante adiamento do encontro entre os temas refletia-se, na letra, como ausência do outro (sujeito ou objeto) que se projetava tanto ao passado (como “saudade”) quanto ao futuro (como “esperança”). (TATIT, 2001, p. 227)

Assim, letra e melodia compõem um diálogo imbricado em que o sentimento de *falta* dominante constitui a canção de desencontro.

E, por fim, os traços figurativos estariam presentes justamente em canções que seriam alvo da segunda triagem, como, por exemplo, o samba-de-breque, definido por Tinhorão (1974) como *uma variante do samba-choro que, por seu parafraseado extremamente sincopado, permite interromper a linha rítmico-melódica para encaixar frases faladas, sem quebra da unidade da composição* (p. 163). Na verdade, essa segunda triagem tentou eliminar a presença da fala, própria da linguagem oral cotidiana da canção. Nos dizeres de Saraiva (2005), a figuratização confere à canção *o indispensável efeito enunciativo*, criando no ouvinte uma sensação de que o cancionista não estaria proferindo falsas palavras, fazendo, portanto, o

---

<sup>6</sup> Nomenclatura extraída da semiótica greimasiana.

constante uso de elementos que ancorem seu dizer na situação enunciativa, ou seja, de elementos dêiticos.

No entanto, de acordo com Tatit (2001), essa segunda triagem não obteve êxito, uma vez que o samba-de-breque, ao reconstruir momentos próprios da fala, construía *figuras* familiares aos ouvintes, gerando situações de muita intimidade, humor e graça.

### c) Terceira triagem

Passado o forte entusiasmo gerado tanto pelos sambas carnavalescos como pelas marchinhas de carnaval nos anos 30, são as canções-de-desencontro que ganham destaque na década de 40. Carregadas de conteúdos passionais, esse gênero musical que se popularizou como *samba-canção* resultou de um processo de mistura hispano-americana em que se integram o tango, a guarânia e o bolero.

Apesar do grande legado de compositores dessa modalidade de samba (Lupiscínio Rodrigues, Herivelton Martins e Dolores Doran), foi justamente o samba-canção foco da terceira triagem apontada por Tatit (2001). Escolha essa justificada pelo alto teor melodramático atingido pelas canções, rotuladas em muitos momentos como canções de “dor-de-cotovelo”, assim descritas pelo autor:

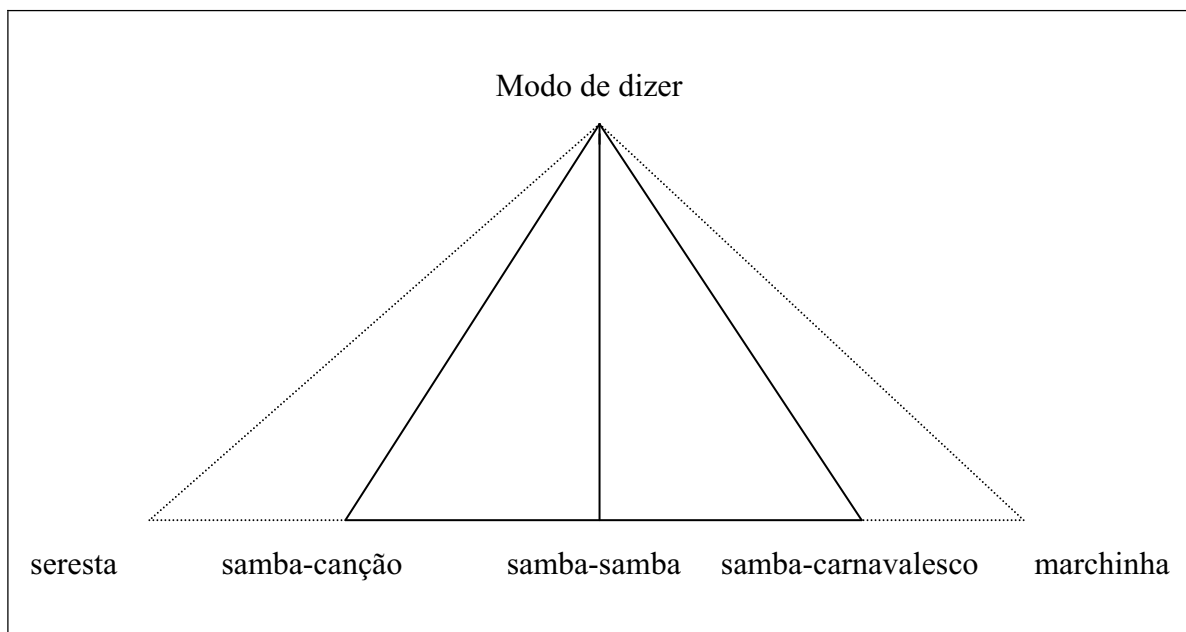
O excesso era antes de tudo semântico, na medida em que reinava um sentimentalismo desenfreado, quase sempre beirando à pieguice, mas não deixava de abarcar também a face musical da canção: as melodias se expandiam em contornos mirabolantes enquanto o acompanhamento exibía soluções orquestrais dramáticas (p.228).

É nesse contexto que um grupo de rapazes da classe média carioca, dentre os quais se destacam Tom Jobim, como compositor, e João Gilberto, como intérprete, guiados pela influência do jazz, abraçou a triagem realizada e baniou os excessos tanto melódicos e vocais como semânticos presentes no cenário da música popular brasileira, dando início à Bossa Nova.

É com essa breve passagem pelas cinco primeiras décadas da canção popular brasileira que finalizamos o presente capítulo, ressaltando que as condições socioculturais, geralmente, vistas como pano de fundo, são aqui concebidas como elementos participantes da configuração do gênero discursivo pesquisado.

Ao apresentarmos, nesse tópico, aspectos que sustentam a ideia de que o caráter da oralidade, de fato, evidencia-se desde o “nascimento” do gênero canção brasileira e atinge seu ápice nas décadas de 30/40, podemos compreender por que o samba, nas palavras de Tatit (2008), *passou a definir uma espécie de núcleo por excelência da canção brasileira*. Para o autor, o samba, ao possuir uma base flexível e instável, justamente por estar fundado nas marcas entoativas da linguagem coloquial, estava sujeito a um tratamento mais acelerado – que o aproximava das marchinhas carnavalescas – assim como a uma forma desacelerada – em que a seresta surgia como limite. Ao que concerne à primeira forma, tem-se o **samba carnavalesco**, geralmente ancorado em um refrão; já a segunda refere-se ao **samba-canção**, marcado por recorrente apelo romântico proporcionado especialmente por alongamentos vocálicos. A partir daí, para os sambistas, o que poderia ser “falado” poderia naturalmente ser “cantado” sem grandes distorções, uma vez que o samba apresentava-se como um gênero musical que estava a serviço da fala.

Além desses dois *modos de dizer* o samba, Tatit (2008) chama-nos a atenção para o que seria o **samba-samba**: *aquele que enaltece as virtudes do próprio gênero e que serve de centro de controle para aquelas derivações* (p. 155). E são justamente essas canções as que mais nos interessam para a construção do *corpus* de que nos valem dado o caráter metadiscursivo nelas presente, isto é, o fato de utilizarem o ambiente literomusical para tematizar sua enunciação. Para o autor, o samba-samba caracterizaria-se principalmente por alternar, em sua execução, momentos de explicitação rítmica – percussiva – e momentos em que a oralidade destaca-se no relato de acontecimentos. A fim de uma melhor compreensão do que foi dito, apresentemos a figura esquematizada por Tatit (2008):



**Quadro 4.** Esquema de modos de dizer referente aos tipos de samba produzidos nas décadas de 30/40. Fonte: Tatit (2008, p. 174)

Finalizamos este capítulo enfatizando que tanto os fatores relacionados às condições de produção, abordados inicialmente, como os componentes próprios a determinados aspectos relacionados ao gênero do discurso *canção*, articulam-se para, enfim, possibilitar o estudo do discurso literomusical nesta pesquisa.



---

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

### 3.1 Tipo de pesquisa

**N**osso trabalho segue a orientação teórica da Análise do Discurso de linha francesa, especificamente aquela desenvolvida por Dominique Maingueneau (1997; 2001; 2002; 2006). Seguindo o modelo de Costa (2001), abordamos o discurso literomusical brasileiro enquanto uma **prática discursiva**, ou seja, constituído por uma organização de textos e pelo comportamento social, responsável pela produção e circulação dos discursos, que possuem sujeitos situados socio-historicamente, reunidos em torno de posicionamentos, que investem em *ethos*, gênero, cenografia e código linguístico específicos.

Além disso, também lançamos mão das reflexões de Giddens (1991), Bauman (2005) e Hall (2006) no que diz respeito aos estudos sobre modernidade e identidade.

A investigação desenvolvida possui caráter descritivo por apresentar como objetivos gerais a observação e a descrição das características de um determinado fenômeno, no caso em estudo, as relações metadiscursivas presentes em sambas produzidos no período de 1929 a 1945 e sua articulação à formação de uma identidade nacional.

Assim, por selecionarmos, para a formação do *corpus*, canções que concentrem uma maior representatividade de recursos metadiscursivos que se articulam com a formação de um projeto de cultura nacionalista, não temos como preocupação o número de ocorrências das canções em análise, ou seja, não é atribuída à presente pesquisa um caráter quantitativo, mas, sim, qualitativo.

### 3.2 Delimitação do *corpus*

Em nossa pesquisa, selecionamos, como *corpus*, canções produzidas no período compreendido entre 1929 e 1945. Dentre os inúmeros gêneros musicais executados no período abordado, destinamos total atenção ao samba, principalmente, pelo fato de ter sido considerado o símbolo maior da cultura nacional brasileira, além de ser o gênero musical mais gravado no período em estudo.

O *corpus* foi selecionado basicamente de acordo com a sistematização apresentada no livro “A canção no tempo”, volume I, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997). Os autores organizaram o volume em quatro fases, disponibilizando ao leitor uma relação de canções para cada ano abordado:

- 1<sup>a</sup>. fase: 1901 a 1916
- 2<sup>a</sup>. fase: 1917 a 1928
- 3<sup>a</sup>. fase: 1929 a 1945
- 4<sup>a</sup>. fase: 1946 a 1957

Como foi exposto, somente a terceira fase (1929 a 1945) é alvo de nossa análise, escolha essa justificada pela riqueza de acontecimentos socio-históricos e culturais do período analisado (*condições de produção e circulação*): o período do Estado Novo e toda sua política de integração nacional, a Época de Ouro do rádio, o desenvolvimento fonográfico e tecnológico, a afirmação da samba enquanto gênero. Além disso, é nesse momento que a Música Popular Brasileira, principalmente através do samba, é eleita e se autoelege representante da construção de uma identidade genuinamente nacional, construção essa, a nosso ver, feita discursivamente por intermédio de recursos metadiscursivos.

Nessa obra, apesar de ter sido o sucesso o critério de maior peso na exposição das canções, os autores não se limitam a apresentar as canções que se transformaram em grandes *hits*, abordando, dessa forma, também aquelas menos expressivas em termos de divulgação na mídia radiofônica, mas que demonstraram um alto teor de qualidade musical. Outro critério utilizado pelos autores diz respeito à escolha de canções que obtiveram importância nacional, sendo desprezados, portanto, sucessos de alcance estritamente regional.

*A canção no tempo* apresenta um denso levantamento da cronologia das canções, no entanto, não analisamos unicamente as canções apresentadas na obra citada, utilizamos dados cronológicos que dizem respeito aos compositores e partimos para uma coleta complementar a respeito da obra dos seguintes artistas: Ari Barroso, Noel Rosa, João de Barro (Braguinha), Ismael Silva, Ataulfo Alves, Dorival Caymi, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Sinhô, Francisco Alves, Nilton Bastos, Lamartine Babo, Assis Valente, Herivelton Martins, Vadico, dentre outros.

Em termos gerais, a escolha das canções para a composição do *corpus* está condicionada à manifestação de relações metadiscursivas, ou seja, à presença de um movimento autorreferencial em torno de diversas esferas da linguagem: *cenográfica, genérica, ética e linguística*, bem como sua relação em torno da ideia de construção de uma identidade nacional.

A partir da sistematização realizada no capítulo I a respeito das diversas formas de metadiscursividade presentes no gênero do discurso *canção*, julgamos conveniente retomarmos a sistematização anteriormente apresentada uma vez que reúne os critérios apontados como representantes de cada forma de movimento autorreferencial em torno dos diversos investimentos discursivos apontados por Maingueneau (2001; 2002; 2008a).

Grosso modo, procuramos obedecer aos seguintes critérios para a seleção de nosso *corpus*:

- I – canções produzidas entre o período compreendido entre 1929 e 1945;
- II – canções que guardam uma relação com o ideal de construção de uma identidade nacional;
- III – canções que apresentem alguma marca metadiscursiva descrita a seguir:

### **Metadiscursividade cenográfica**

Manifestação de aspectos relacionados ao discurso literomusical através da cenografia construída (enunciador, coenunciador, topografia e cronografia).

### **Metadiscursividade genérica**

Abordagem do processo de composição da canção;

Comentário sobre o gênero do discurso *canção*;

Explicitação do gênero musical do qual faz parte a canção executada; ou, até mesmo, de outro gênero musical que seja alvo de reflexão;

Explicitação de instrumentos musicais que se mostrem participantes da construção do gênero musical executado;

Presença da intertextualidade como referência realizada pelo enunciador a uma linguagem anterior, mais especificamente, a uma canção anterior.

### **Metadiscursividade linguística**

Comentários a respeito do código de linguagem utilizado pelo enunciador, assim como do código utilizado pelo “outro”;

Destaque para o uso de determinados termos utilizados pelo enunciador e pelo “outro” (aspectos relacionados tanto à língua portuguesa como a qualquer outra aludida).

### **Metadiscursividade ética**

Movimento autorreflexivo do enunciador que incide sobre o seu modo de enunciar ou sobre o modo que o “outro” enuncia, destacando a forma com que o caráter, a corporalidade, e a voz (tanto falada como cantada) são autorreferidas pelo enunciador.

Na sequência, apresentamos a relação das canções selecionadas para a investigação a que nos propomos:

**Alvorada** (1934) Synval Silva

**Batuque no morro** (1941) Russo do Pandeiro e Sá Róris

**Bom dia, Avenida** (1944) Herivelton Martins e Grande Otelo

**Brasil moreno** (1941) Ary Barroso e Luiz Peixoto  
**Brasil pandeiro** (1941) Assis Valente  
**Cantores de rádio** (1936) Alberto Ribeiro e Lamartine Babo  
**Cem mil réis** (1934) Noel Rosa e Vadico  
**Cidade maravilhosa** (1934) André Filho  
**Com que roupa?** (1933) Noel Rosa  
**Disseram que eu voltei americanizada** (1940) Vicente Piva e Luiz Peixoto  
**Diz que tem** (1940) Vicente Paiva e Aníbal Cruz  
**Eu gosto da minha terra** (1930) Randoval Montenegro  
**Eu gosto de samba** (1940) Ary Barroso  
**Eu nasci no morro** (1945) Ary Barroso  
**Exaltação à Bahia** (1943) Vicente Paiva e Chianca de Garcia  
**Feitio de oração**, Noel Rosa e Vadico (1933)  
**Fez bobagem** (1942) Assis Valente  
**Good-bye, boy** (1932) Assis Valente  
**Isto aqui, o que é?** (1942) Ary Barroso  
**Lá em Mangueira** (1943) Herivelton Martins e Heitor dos Prazeres  
**Lenço no pescoço** (1933) Wilson Batista  
**Mais um samba popular** (1934) Noel Rosa e Vadico  
**Na Pavuna** (1930) Almirante  
**Não tem tradução** (1933) Noel Rosa  
**O denogo que a nêga tem** (1940) Dorival Caymmi  
**Praça Onze** (1942) Herivelto Martins e Grande Otelo  
**Rapaz folgado** (1933) Noel Rosa  
**São coisas nossas** (1933) Noel Rosa  
**Sambista da Cinelândia** (1936) Custódio Mesquita e Mário Lago  
**Se gostares de batuque** (1935) Kid Pepe  
**Se o samba é moda** (1929) Josué de Barros  
**Você nasceu p'ra ser granfina** (1939) Laurindo de Almeida

### 3.3 Descrição dos procedimentos metodológicos

Após a coleta do *corpus*, procedemos à audição das canções do período em estudo. Porém, como nos predispomos a pesquisar uma época não contemporânea, a princípio, apresentou-se uma grande dificuldade: o acesso às canções. Contudo, essa foi relativamente sanada através do *site* <http://www.cifrantiga6.blogspot.com>, que nos proporciona uma relação de canções para cada ano por nós estudado e possibilita-nos as letras e a audição das canções que constituem o *corpus* que estudamos. Parece-nos que o *site* citado mantém uma estreita relação com o livro *A canção no tempo*, pois a mesma relação de canções e comentários presentes no livro é reproduzida no ambiente virtual.

Uma vez executada a seleção e audição do *corpus*, partimos para uma abordagem discursiva dos sambas compreendidos entre 1929 e 1945. No entanto, demos destaque às canções que manifestam a pretensão da construção de uma identidade nacional a partir da observação dos seguintes aspectos: *a invenção da tradição*; a ideia de um povo *original*; a constituição de uma imagem imutável para a noção de identidade nacional; a presença de estórias que destacam pretensos símbolos nacionais; e a noção de *mito fundacional*. Esses critérios foram, a todo momento, relacionados aos já apontados sobre as relações metadiscursivas.

Portanto, nossa pesquisa consta das seguintes etapas:

- a) leitura de textos para o desenvolvimento da fundamentação teórica;
- b) delimitação, constituição e audição do *corpus*;
- c) abordagem das canções compostas no período de 1929 a 1945, feita a partir da literatura já produzida sobre o gênero musical, o samba, da época abordada, destacando seus investimentos genéricos, linguísticos, éticos e cenográficos;
- d) análise das canções que manifestam a relação estabelecida entre a metadiscursividade e a formação identitária nacional.

---

## A RELAÇÃO ENTRE METADISCURSIVIDADE E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

Neste capítulo de nosso trabalho, relacionamos o aparato teórico-metodológico apresentado nos capítulos precedentes às canções que compõem o *corpus* por nós investigado: sambas produzidos entre o final da década de 1920 e meados de 1940. Em virtude de uma melhor compreensão em torno do fenômeno da metadiscursividade no gênero discursivo *canção*, subdividimos o presente capítulo em quatro tópicos, dos quais nos ocupamos de cada tipo de relação metadiscursiva, a saber, **cenográfica**, **genérica**, **ética** e **linguística**, a fim de analisarmos de que forma a autorreferência à linguagem constitui a ideia de uma identidade nacional.

Contudo, não podemos perder de vista que a manifestação das relações metadiscursivas assinaladas, assim como as categorias propostas por Maingueneau (2001; 2008a; 2008b), - *cenografia*, *gênero*, *ethos* e *código de linguagem* - apresentam-se de forma imbricada, sendo, portanto, a separação desses aspectos justificada no sentido de enfatizarmos determinado tipo de automenção da linguagem em detrimento de outro. Dessa forma, propomo-nos a investigar o recurso da metadiscursividade a partir das implicações discursivas geradas pela utilização dessa estratégia.

Em outras palavras, objetivamos analisar o modo como se diz “nós brasileiros” em sambas de 30/40 a partir das diferentes maneiras com que o enunciador constrói uma imagem de Brasil ao refletir a linguagem em suas diversas esferas discursivas, destacando-se, sobretudo, pelo tom de didatismo ao explicar/explicitar aspectos considerados genuinamente nacionais.

Apresenta-se, portanto, como nosso intuito tanto investigarmos as especificidades da metadiscursividade no gênero discursivo *canção* quanto ampliarmos as diversas pesquisas que tomam a ideia de identidade nacional nas décadas de 30/40 por seu objeto de estudo.

#### **4.1 Metadiscursividade cenográfica**

Grosso modo, o recurso da metadiscursividade consiste no movimento autorreflexivo da linguagem, em que esta se torna objeto do “dizer”. A respeito da metadiscursividade cenográfica, trataremos como tal o discurso que se ocupa em tematizar o próprio discurso do qual faz parte. Dessa forma, consideramos canções com a presença de metadiscursividade cenográfica aquelas que abordam o universo literomusical na construção de suas cenografias. Fica evidente que esse tipo de metadiscursividade, por seu caráter abrangente, comporta grandes possibilidades de existência, uma vez que se trata do acionamento de todo um universo discursivo a partir da construção de cenografias cujos elementos remetam ao discurso automenção. Em virtude disso, concordamos com Bezerra (2005) ao mencionar que a *metacanção* não deixaria, em momento algum, de ser participante da *canção metadiscursiva* por evocar necessariamente o discurso do qual faz parte, o literomusical. No entanto, a metadiscursividade cenográfica realiza-se plenamente sem, necessariamente, a interferência/presença da metadiscursividade que toma por seu objeto de reflexão o gênero do discurso ou do gênero musical do qual é participante. Contudo, tomaremos a metadiscursividade genérica como um tipo à parte de metadiscursividade dada suas especificidades em torno da noção de gênero. Assim, ao fazer uso da metadiscursividade cenográfica, o enunciador faz emergir a cena englobante, justamente por tematizar o discurso do qual faz parte, optando, portanto, por não “ludibriar” o leitor, que geralmente se depara com uma construção cenográfica que o faz perder de vista tanto a cena englobante, através de variadas cenografias, como a cena genérica.

Como, nas sociedades modernas, a identificação do sujeito com uma nação surge como uma fonte primordial do sentido de *pertencimento*, sambas executados entre 1929 e 1945, enquanto participantes dessas condições de produção, fornecem-nos um fértil material de pesquisa no tocante à investigação de elementos que compõem os principais símbolos nacionais. Vale enfatizar que essa construção estabelece-se em uma direta relação com a noção de *invenção de tradição*, desenvolvida por Hobsbawn (1984), em que a cultura moderna é paradoxalmente apresentada como antiga. Em virtude disso, recorrentemente, os sujeitos dos



sambas analisados manifestam-se contrários às produções culturais que se relacionam à ideia da modernização brasileira, ou seja, apesar de modernos, os enunciadores mostram-se contrários à modernidade. Desse modo, apesar de tratarmos da construção de uma identidade que se realiza na linguagem, não podemos desprezar a motivação dos elementos que a envolve, como a popularidade da cultura afrodescendente no início do século XX. Não devemos, portanto, atribuir o sucesso do samba como símbolo de uma nacionalidade a um grupo de intelectuais que teorizaram o período da modernidade brasileira, relegando-o a uma “invenção” nacional. Em suma, mesmo que tratemos da construção de uma identidade nacional sob a perspectiva de uma *invenção de tradição* a partir de estratégias discursivas, não podemos nos furtar a reconhecer a existência de aspectos que a motiva (elementos esses apresentados no capítulo II).

Baseados na sistematização apresentada por Hall (2006) a respeito da construção discursiva de uma nação, analisamos, a seguir, de que forma a metadiscursividade cenográfica relaciona-se à construção de símbolos de brasilidade.

A princípio, poderíamos nos questionar a respeito da relação entre a construção de determinados símbolos de brasilidade e a manifestação do recurso da metadiscursividade. O que faria do símbolo “raça” (a ideia de um povo *original* – puro), por exemplo, representante de um tipo de metadiscursividade, se esta consiste em um movimento autorreferencial em torno da linguagem e aquela, até onde sabemos, não se trata especificamente de linguagem? Poderíamos dizer que, diante da análise de sambas do período abordado, a identidade da nação brasileira é cantada a partir da relação que estabelece com o universo literomusical, mais especificamente com o samba, estendendo, naturalmente, o ideal de nacionalismo aos demais elementos que se relacionam diretamente a esse gênero musical. Em outras palavras, a existência desses símbolos perpassaria, direta ou indiretamente, o discurso literomusical a partir da construção de cenografias que representariam esse discurso, proporcionando, portanto, o que chamamos de *metadiscursividade cenográfica*. Assim, diante do estreito contato entre culturas estrangeiras, principalmente a norte-americana e a francesa, diversas esferas da sociedade brasileira percebem a necessidade de definir atributos que singularizariam sua nação, e o samba, enquanto manifestação popular e de origem africana, mostra-se como um símbolo ideal da cultura nacional.

Passemos, portanto, à análise de sambas que representam a constituição de símbolos de brasilidade a partir da automenção do discurso literomusical.

Começemos com a observação do que julgamos ser o principal foco de louvação nas canções analisadas: o **samba**. Embora o enunciador utilize-se de um samba para se referir ao mesmo, caracterizando, portanto, um caso de metadiscursividade genérica, abordamos essa manifestação de metadiscursividade, nesse momento, por crermos que a principal implicação discursiva gerada, nas canções que se seguem, seja a construção de um símbolo nacional, mais, muito mais, que uma reflexão em torno do gênero musical.

Diante disso, o fazer metadiscursivo aparece nas canções como um recurso fundamental na construção de símbolos de brasilidade, em que esses elementos são exaltados como *coisas nossas*. De forma peculiar e cuidadosa, o próprio samba é expresso em canções de 30/40 como a maior preciosidade da cultura nacional, de tal forma que o Brasil passa a ser constituído a partir de uma relação indissociável com essa manifestação cultural.

Em *São coisas nossas*, percebemos que a construção de uma identidade nacional brasileira já se apresenta sinalizada no título da canção. Esse derivaria da apresentação do primeiro filme sonoro brasileiro, que tinha como título *Coisas nossas*, ironicamente produzido pelo norte-americano Wallace Downey. A expressão destaca-se justamente por traduzir o sentimento de *pertencimento* propalado por Bauman (2005) no que tange ao ideal de nação.

#### (1) **São coisas nossas** (1933)

*Queria ser pandeiro/ Pra sentir o dia inteiro/ A tua mão na minha pele a batucar/ Saudade do violão e da palhoça/ Coisa nossa, coisa nossa/ O samba, a prontidão/ E outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas!/ Malandro que não bebe/ Que não come/ Que não abandona o samba/ Pois o samba mata a fome/ Morena bem bonita lá da roça/ Coisa nossa, coisa nossa/ O samba, a prontidão/ E outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas!/ Baleiro, jornalista/ Motorneiro, condutor e passageiro/ Prestamista e o vigarista/ E o bonde que parece uma carroça/ Coisa nossa, muito nossa/ O samba, a prontidão/ E outras bossas,/ São nossas coisas/ São coisas nossas!/ Menina que namora/ Na esquina e no portão/ Rapaz casado/ com dez filhos, sem tostão/ Se o pai descobre o truque dá uma coça/ Coisa nossa, muito nossa/ O samba, a prontidão/ E outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas!*

O trecho inicial da canção leva-nos a crer que estaríamos diante de um texto de cunho sentimental-amoroso, em que a presença do universo literomusical estaria a serviço de uma suposta declaração de amor à mulher amada. Porém, o enunciador, em uma espécie de quebra de paralelismo, desvia seu foco do coenunciador e acaba por delimitar o que viria a ser “nosso”, ou seja, brasileiro, a partir de um exercício de listagem de elementos apontados como genuinamente nacionais. Nesse momento, é-nos apresentada uma série de elementos que

dialoga com o ambiente literomusical: *pandeiro, violão, o samba, outras bossas* – além de outros símbolos que se destacam em função de seu caráter eminentemente popular, como a *palhoça*, não deixando de alfinetar a presença da modernidade na nação brasileira (*E o bonde que parece uma carroça*).

Em face dos diversos sentidos mobilizados em nome da modernidade, Bauman (2005) aponta a crescente impessoalidade em torno das relações humanas, reforçada, essencialmente, pelo fortalecimento das metrópoles. Contudo, enquanto participante desse estado de coisas, a canção de Noel Rosa oferece-nos um sentimento – a *saudade* – que viria, mais tarde, a caracterizar, de vez, o povo brasileiro, a ponto de se afirmar que só existiria um signo linguístico capaz de transcrever tal sensação em terras brasileiras. Saudade essa que se estabelece em torno de um instrumento musical e de uma casinha coberta por palha, ou seja, de elementos representativos de uma suposta simplicidade intrínseca ao povo brasileiro, compondo um quadro mais tradicional do Brasil, em contrapartida à existência dos “arranha-céus” cariocas – mencionados nas canções como presença indispensável na cidade.

Vale aqui destacar que a leitura empreendida sobre *São coisas nossas*, em que traz à tona a configuração de elementos como exclusivamente brasileiros, não nos impede de considerar que os símbolos elencados por Noel Rosa como “coisas nossas” refiram-se, mais especificamente, a “coisas” representativas do dia-a-dia do carioca. Essa consideração deve-se ao fato de a construção de uma identidade nacional ser configurada pela afirmação/supremacia de uma dada identidade regional frente a uma nação em que as demais culturas que a constituem acabam por ser silenciadas. A cultura brasileira, em especial, vê-se representada uniformemente através da manifestação cultural produzida no Rio de Janeiro, mesmo diante da extensão territorial e do multiculturalismo étnico visualizados no Brasil. Assim, ao longo de nosso estudo, deparamos-nos com uma construção de uma identidade nacional forjada a partir de determinado e específico cenário que é cantado como representativo de toda uma nação.

Um aspecto que muito nos chamou a atenção, não somente na canção sobre a qual lançamos nosso olhar, mas em grande parte do *corpus* analisado, diz respeito ao fato de a eleição de símbolos tidos como representativos da nação brasileira recorrentemente está atrelada ao discurso literomusical, ou seja, teria-se a construção de uma imagem de um Brasil cancionista, um Brasil que é configurado a partir de suas práticas literomusicais.

Ao construírem discursivamente a imagem de um “Brasil brasileiro”, por vezes, percebemos ser o caráter *tradicionalista* um ponto essencial de base nacional, em que nos é oferecido, em sambas de 30/40, um percurso que nos leva ao que seria uma espécie de retomada dos valores brasileiros ditos *essenciais*, construindo momentos de exaltação daquilo que seriam suas verdadeiras raízes culturais.

Diante dessa posição, não seria de se estranhar a existência de uma frente de batalha contra elementos que sinalizassem o progresso e, juntamente com ele, as novidades estrangeiras, uma vez que poderiam, mesmo que potencialmente, abalar a “autenticidade” ou “originalidade” da nação brasileira. Vejamos um exemplo disso nos sambas a seguir, que abordam como temática a reforma urbanística realizada no Rio de Janeiro no início do século XX em nome da modernização da cidade. De forma mais específica, temos a polêmica gerada pela destruição da Praça Onze – local transformado em uma espécie de reduto dos sambistas por abrigar os primeiros desfiles de carnaval.

## (2) **Praça Onze** (1942) Herivelto Martins e Grande Otelo

*Vão acabar com a Praça Onze/ Não vai haver mais Escola de Samba, não vai/ Chora o tamborim chora o morro inteiro/ Favela, Salgueiro Mangueira, Estação Primeira/ Guardai os vossos pandeiros, guardai/ Porque a Escola de Samba não sai/ Adeus, minha Praça Onze, adeus/ Já sabemos que vais desaparecer/ Leva contigo a nossa recordação/ Mas ficarás eternamente em nosso coração/ E algum dia nova praça nós teremos/ E o teu passado cantaremos*

Já *Bom dia, Avenida* atribui à Praça Onze um caráter longínquo (*Dos nossos patrimônios de saudade/ E o teu passado cantaremos*), mesmo cabendo ao samba um período relativamente curto de existência. Na verdade, o que poderiam ser, digamos, antigas, seriam as raízes da cultura africana, das quais o samba é oriundo, e não o próprio gênero musical. Contudo, como vimos no capítulo que trata das *condições de produção* do discurso literomusical das décadas de 30 e 40, o traço *invenção de tradição* aparece como um elemento essencial na construção discursiva de uma nação.

## (3) **Bom dia, Avenida** (1944) Herivelton Martins e Grande Otelo

*Lá vem a nova avenida/ Remodelando a cidade/ Rompendo prédio e ruas/ Dos nossos patrimônios de saudade/ É o progresso, e o progresso é natural/ Lá vem a nova avenida dizer a sua rival/ Bom dia, Avenida Central/ A união das escolas de Samba respeitosamente/ Faz o seu apelo 3200 de selo / Requereu e quer saber/ Se quem viu a Praça Onze acabar/ Tem direito a avenida em primeiro lugar/ Bem se vê que depois inaugurar*

Tanto *Praça Onze* como *Bom dia, Avenida* tematizam o discurso literomusical ao evocarem um espaço que muito representou para essa prática discursiva do período. O centro do Rio de Janeiro no início do séc. XX era habitado por diversas classes sociais, não raro, observava-se, ao lado de casarões, habitações coletivas que denunciavam um estado de extrema miséria. No entanto, com a execução do programa de reurbanização e saneamento, centenas de pessoas viram-se desabrigadas e obrigadas a alojar-se em becos localizados na periferia. Com a finalização das obras urbanísticas, o Rio ganhou um elegante e moderno centro, ao mesmo tempo em que foi realizada uma clara segregação social.

O trecho *Lá vem a nova avenida/ Remodelando a cidade/ Rompendo prédio e ruas/ Dos nossos patrimônios de saudade/ É o progresso, e o progresso é natural* apresenta-nos um cenário crucial para a configuração topográfica da construção de uma identidade nacional brasileira: o **morro**, que é visto em nosso estudo como mais um símbolo de brasilidade por representar metonimicamente a ideia de Brasil.

A partir da análise da metadiscursividade cenográfica, percebemos que diversas são as canções produzidas no período que evocam o discurso literomusical em sua relação com o morro. Poderíamos até dizer que esse espaço surge como sua topografia essencial, em um claro confronto com a cidade, ou seja, com os bairros mais centrais do Rio de Janeiro. A cidade, a modernidade, o progresso, o asfalto, os prédios, o cinema falado são vistos recorrentemente como inimigos a serem combatidos nas canções analisadas, uma vez que se apresentam como resultado da intensificação da modernidade brasileira.

Em *Se gostares de batuque*, notamos ser a topografia um aspecto do investimento cenográfico que evidencia o caráter popular da identidade nacional brasileira. O morro é pintado com cores alegres e festivas, em um claro contraponto à cidade, onde viveriam as pessoas abastadas. *O morro, o batuque, gente bamba sambando no terreiro* singularizariam a nação na medida em que *tudo aquilo é bem brasileiro*, isto é, todo esse cenário que se constrói em torno das práticas afrodescendentes, essencialmente as literomusicais, derivadas em grande parte dos ritos religiosos. É, portanto, no morro, formado a partir de um quadro capaz de amenizar o sofrimento do povo brasileiro empurrado para a periferia carioca a fim de ceder lugar ao progresso, que se encontra, de forma exótica, o nacional.

**(4) Se gostares de batuque (1935) Kid Pepe**

*Oi se gostares de batuque/ Tem batuque que é produto brasileiro/ Sobe o morro e vai ao samba / E lá verás que gente bamba está sambando no terreiro/ Pois tudo aquilo é bem brasileiro (Bis)/ E a vida eles levam cantando/ Esquecem tudo e assim vão passando/ Sobe o morro e entra na batucada/ Para ver que a humilde gente é feliz sem ter nada/ Ai eu queria ter a vida dessa gente, meu bem / Que para o rico é diferente / E eu deixo de bom grado a cidade / Para viver naquele morro/ Yeah!*

Assim como a canção acima, corroboram com o confronto morro X cidade os sambas *Eu nasci no morro* e *Lá em Mangueira*, nas quais a cidade é apontada como um espaço em que sentimentos superficiais sobrepõem-se ao da “verdadeira” felicidade, tornando, portanto as relações humanas mais objetivas e impessoais. Com isso, o morro surge como um ideal representante da nação: antimoderno e popular.

**(5) Eu nasci no morro (1945) Ary Barroso**

*Não tenho queixas da vida/ nem de ninguém que nasceu feliz/ Pois cada um de nós neste mundo/ tem o destino que Deus lhe deu/ Não adianta chorar/ Não adianta se revoltar/ Eu nasci no morro, num pobre barracão/ De caixão/ Vida de cachorro, pé no chão, Sem tostão/ E depois segui o meu caminho/ Eu sozinho/ Conheci o luxo, a vaidade/ Lá da cidade/ Meus amores não duravam mais que um dia/ Eu sofria/ Consolava o coração no meu violão/ Afinal me convenci/ Lugar melhor não encontrei/ No morro eu nasci e no morro eu morrerei*

**(6) Lá em Mangueira (1943) Herivelton Martins e Heitor dos Prazeres**

*Lá em Mangueira/Aprendi a sapatear/ Lá em Mangueira/ É que o samba tem seu lugar/ Foi lá no morro/ Um luar e um barracão/ Lá eu gostei de alguém/ Que me tratou bem/ Eu dei meu coração/ No morro a gente/ Leva a vida que quer/ No morro a gente/ Gosta de uma mulher/ E quando a gente/ Deixa o morro e vai embora/ Quase sempre chora/ Chora, chora, chora....*

O embate topográfico reflete-se também nas relações amorosas: a cidade é apresentada como cenário que propicia a efemeridade amorosa (*Meus amores não duravam mais que um dia*), contrariamente ao morro, espaço em que o enunciador diz-se correspondido em relação a seus amores (*Lá eu gostei de alguém/ Que me tratou bem/ Eu dei meu coração*).

Por outro lado, em *Sambista da Cinelândia*, o enunciador constrói um cenário de aceitação do morro pela cidade, marcando, dessa forma, uma possível relação amistosa entre eles.

(7) **Sambista da Cinelândia** (1936) Custódio Mesquita e Mário Lago

*Sambista desce o morro/ Vem p'rá Cinelândia, vem sambar/ A cidade já aceita o samba/ E na Cinelândia só se vê gente a cantar (sambista)/ Hoje está tudo tão mudado e acabou-se a oposição/ Escolas há por todo o lado, de pandeiro e violão/ O morro já foi aclamado e com um sucesso colossal/ E o samba já foi proclamado sinfonia nacional*

Todavia, essa tentativa de aproximação entre a classe média carioca e os sambistas do morro resultou no que seria uma das maiores polêmicas travadas na música popular brasileira. Com um duelo cancionista, Noel Rosa, apontado como um dos artistas que protagonizou o empreendimento de singularização da nação brasileira, e Wilson Batista acabaram por configurar o que viria a ser um dos emblemáticos símbolos de brasilidade - a figura do **malandro**. Vejamos, na sequência, a canção que motivou a intriga entre os compositores:

(8) **Lenço no pescoço** (1933) Wilson Batista

*Meu chapéu do lado/ Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço/ Navalha no bolso/ Eu passo gingando/ Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho/ Em ser tão vadio/ Sei que eles falam/ Deste meu proceder/ Eu vejo quem trabalha/ Andar no misere/ Eu sou vadio/ Porque tive inclinação/ Eu me lembro, era criança/ Tirava samba-canção/ Comigo não/ Eu quero ver quem tem razão/ E eles tocam/ E você canta/ E eu não dou*

Lançada na voz de Silvio Caldas, *Lenço no pescoço* foi recebido com duras críticas por parte da mídia, dos ouvintes do rádio, mas, principalmente, por sambistas crentes de que a ligação entre o “malandro carioca” e a violência, estabelecida por Wilson Batista, só viria a macular a imagem do sambista, que, apesar da relativa aceitação, há muito já sofria preconceito, principalmente social e racial.

O desenho de um malandro que se nega ao trabalho e que anda armado pelas ruas motivou o então estudante de medicina, Noel Rosa, a polemizar com o primeiro texto a partir da canção *Rapaz Folgado*:

(9) **Rapaz folgado** (1933) Noel Rosa

*Deixa de arrastar o teu tamanco/ Pois tamanco nunca foi sandália/ E tira do pescoço o lenço branco/ Compra sapato e gravata/ Joga fora esta navalha que te atrapalha/ Com chapéu do lado deste rata/ Da polícia quero que escapes/ Fazendo um samba-canção/ Já te dei papel e lápis/ Arranja um amor e um violão/ Malandro é palavra derrotista/ Que só serve pra tirar/ Todo o valor do sambista/ Proponho ao povo civilizado/ Não te chamar de malandro/ E sim de rapaz folgado*

Interessante percebermos o tom preocupado com que o enunciador da canção reporta-se ao termo *malandro*, atribuindo ao uso dessa palavra poder suficiente para *tirar todo o valor do sambista*, propondo, desse modo um termo mais adequado à conduta do sujeito discursivo de *Lenço no pescoço*. O enunciador de *Rapaz folgado* não considera ser “malandro” a palavra exata para referir-se àquele que se insere na conduta referida em *Lenço no pescoço*, sugerindo, portanto, um termo que considera mais adequado. Apesar da recusa pela expressão que julga derrotista, Noel Rosa parece repensá-lo e volta a utilizá-lo em outras canções, agora de forma mais amigável, como poderemos visualizar no tópico que se destina a investigar as questões que se relacionam aos aspectos ditos “linguísticos”.

Ressaltemos que o caso aqui destacado enquadra-se no tópico intitulado **Metadiscursividade linguística**, uma vez que se configura em um movimento autorreferencial destinado a refletir aspectos próprios da língua, como, neste caso, a menção a um dado termo da língua portuguesa. Porém, como o uso de tal estratégia integra a construção de um símbolo de nacionalidade, julgamos pertinente abordá-lo.

A troca de farpas entre os dois grandes compositores estaria longe de ser finalizada. Wilson Batista lança “Mocinho da Vila”<sup>7</sup> em uma clara intenção de desqualificar o samba produzido na cidade, rebatida por Noel com “Palpite Infeliz”<sup>8</sup>. A dupla ainda voltaria a enfrentar-se em “Feitiço da Vila”<sup>9</sup> e “Conversa Fiada”<sup>10</sup>, de Wilson Batista, e logo depois com

---

<sup>7</sup> Você que é mocinho da Vila/Fala muito em violão, /Barracão e outros fricotes/ Mas se não quiser perder/ Cuide do seu microfone e deixe/Quem é malandro em paz/ Injusto é seu comentário/ Falar de malandro quem é otário/ Mas malandro não se faz/ Eu de lenço no pescoço desacato/ E também tenho o meu cartaz

<sup>8</sup> Quem é você que não sabe o que diz? /Meu Deus do Céu, que palpite infeliz! /Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira / Oswaldo Cruz e Matriz/Que sempre souberam muito bem/ Que a Vila Não quer abafar ninguém, / Só quer mostrar que faz samba também/ Fazer poema lá na Vila é um brinquedo/ Ao som do samba dança até o arvoredo/ Eu já chamei você pra ver/ Você não viu porque não quis/ Quem é você que não sabe o que diz? / A Vila é uma cidade independente/ Que tira samba, mas não quer tirar patente/ Pra que ligar a quem não sabe/ Aonde tem o seu nariz? / Quem é você que não sabe o que diz?

<sup>9</sup> Quem nasce lá na Vila/ Nem sequer vacila/ Ao abraçar o samba/ Que faz dançar os galhos / Do arvoredo e faz a lua/ Nascer mais cedo/ Lá, em Vila Isabel/ Quem é bacharel/ Não tem medo de bamba/ São Paulo dá café/ Minas dá leite/ E a Vila Isabel dá samba/ A vila tem um feitiço sem farofa/ Sem vela e sem vintém/ Que nos faz bem/ Tendo nome de princesa/ Transformou o samba/ Num feitiço descente/ Que prende a gente/ O sol da Vila é triste/ Samba não assiste/ Porque a gente implora: / "Sol, pelo amor de Deus, / não vem agora/ que as morenas/ vão logo embora/ Eu sei tudo o que faço/ sei por onde passo/ paixão não me aniquila/ Mas, tenho que dizer / modéstia à parte/ meus senhores/ Eu sou da Vila!

<sup>10</sup> É conversa fiada / Dizerem que os sambas/ Na Vila têm feitiço/ Eu fui ver para crer/ E não vi nada disso/ A Vila é tranqüila / Porém é preciso cuidado/ Antes de irem dormir / Dêem duas voltas no cadeado/ Eu fui lá na Vila ver o arvoredo se mexer/ E conhecer o berço dos folgados... / A luz nessa noite demorou tanto, / Me assas-sinaram uma samba / Veio daí o meu pranto



“João Ninguém”<sup>11</sup>, de Noel, e Wilson Batista com “Frankenstein da Vila”<sup>12</sup>, canção essa que apontava para uma deformação facial de Noel Rosa, gerando no público, que acompanhava atentamente a disputa, uma predileção pelo poeta da Vila.

Apresentamos, sucintamente, o contexto em que se deu a polêmica em torno da construção da figura do malandro a fim de contemplarmos a inserção da metadiscursividade cenográfica em mais um símbolo de nacionalidade.

Passemos a mais uma estratégia discursiva utilizada na construção discursiva de uma nação. Em “Exaltação à Bahia”, o enunciador elabora um resgate dos áureos tempos da história nacional, em que grandes personalidades baianas estiveram envoltas à luta pelo fim da escravidão. No entanto, vale destacar que a estratégia discursiva de construção de uma nação elencada por Hall (2006) que se realiza em **estórias que destacam os principais símbolos nacionais, cenários e os grandes triunfos que engrandecem a história da nação** não configuraria o samba analisado como metadiscursivo se o sujeito discursivo não a relacionasse ao discurso literomusical.

#### (10) **Exaltação à Bahia** (1943) Vicente Paiva e Chianca de Garcia

*Oi, Bahia! / Umbu, vatapá e azeite de dendê/ Tem muamba / Pra nego bamba fazê canjerê/  
Um nome à história vou buscar / Sargento Camarão/ Herói foi da Bahia / Castro Alves nos  
faz reclamar/ Tempos da Abolição / Poeta da Bahia/ Rui Barbosa, fogo triunfal / Voz da raça  
e do bem/ O gênio da Bahia / E há nesse todo natural/ Que a baiana tem / A graça da Bahia/  
A Bahia tem convento / Tem macumba e tem muamba/ Mas onde ela é mais Bahia / É no ba-  
tuque e no samba / Ai, foi na Bahia / Das Igrejas todas de ouro/ Onde valem as morenas / Um  
tesouro, como nenhum/ Como nenhum pode haver / Salve a baiana/ Com sandália e balan-  
gandã / Vai mostrar ao mundo inteiro/ Nosso samba brasileiro / E da auriverde Bahia, oi/  
Alegria, oi, do Brasil / Brasil (oba)*

---

<sup>11</sup> João Ninguém/ Que não é velho nem moço/ Come bastante no almoço/ Pra se esquecer do jantar... / Num vão de escada/ Fez a sua moradia/ Sem pensar na gritaria/ Que vem do primeiro andar/ João Ninguém/ Não trabalha e é dos tais/ Mas joga sem ter vintém/ E fuma Liberty Ovais/ Esse João nunca se expôs ao perigo/ Nunca teve um inimigo/ Nunca teve opinião/ João Ninguém / Não tem ideal na vida/ Além de casa e comida/ Tem seus amores também/ E muita gente que ostenta luxo e vaidade/ Não goza a felicidade/ Que goza João Ninguém! / João Ninguém não trabalha um só minuto/ E vive sem ter vintém/ E anda a fumar charuto/ Esse João nunca se expôs ao perigo/ Nunca teve um inimigo/ Nunca teve opinião

<sup>12</sup> Boa impressão nunca se tem/ Quando se encontra um certo alguém/ Que até parece um Frankenstein/ Mas como diz o rifão: por uma cara feia perde-se um bom coração/ Entre os feios és o primeiro da fila/ Todos reconhecem lá na Vila/ Essa indireta é contigo/ E depois não vá dizer / Que eu não sei o que digo/ Sou teu amigo

Observemos que o retorno ao passado nacional dá-se justamente em torno da história da luta travada pelos negros contra a condição inglória em que se encontravam, sendo agora cantada com orgulho pela braveza do povo que simbolizaria a genuína cultura nacional. A Bahia, caracterizada por elementos que lhes são próprios, como a culinária e o sincretismo de crenças, é finalmente aclamada pela produção de *nosso samba brasileiro (A Bahia tem convento / Tem macumba e tem muamba/ Mas onde ela é mais Bahia / É no batuque e no samba)*. Em uma atitude autoconstituente, própria dos discursos constituintes, verifica-se o discurso literomusical cantando as glórias do samba.

Diante dos exemplos arrolados, podemos considerar que, dentre os elementos que integram a cenografia, a topografia destaca-se na construção da identidade nacional, uma vez que a fundação de um ideário de nação implica a constituição de espaços nacionais, ganhando notoriedade, no projeto de construção da nação, topografias que remetem a um Brasil pobre e alegre em que o morro carioca, as ruas em que ocorrem os desfiles de carnaval e o terreiro são visualizados como palco de manifestações da singularidade cultural brasileira, assim como a Bahia, que possui um lugar de destaque nos sambas por ser apontada como o berço das manifestações afrobrasileiras.

E por fim, vejamos a construção discursiva de um outro símbolo de nacionalidade próprio de uma sociedade moderna, apontado por Hall (2006): uma *raça original* – , no caso da nação brasileira, **o mulato**.

Historicamente apontada como principal causa dos grandes males nacionais, a miscigenação brasileira é tematizada em sambas de 30/40 como um motivo de excessivo orgulho por parte dos sujeitos discursivos. Há de se ressaltar que se deve ao pernambucano Gilberto Freyre uma leitura positiva inaugurada do que seria uma combinação harmônica efetivada entre os moradores da casa-grande e da senzala. Como exemplo dessa reviravolta em torno da concepção de mestiçagem, temos a canção *Eu gosto da minha terra*:

(11) **Eu gosto da minha terra** (1930) Randoval Montenegro

*Desse país tão formoso, eu filha sou, vivo feliz/ **Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país**/ Sou brasileira reparem, no meu olhar que ele diz/ E o meu sambar denuncia, que eu filha sou, desse país!/ Sou brasileira, tenho feitiço/ Gosto do samba, nasci pra isso/ O fox-trot, não se compara/ Com o nosso samba que é coisa rara/ Eu sei dizer, como ninguém/ To-*

*da beleza que o samba tem/ Sou brasileira, vivo feliz/ Gosto das coisas do meu país!/ Eu gosto da minha terra, e quero sempre viver aqui/ Ver o cruzeiro tão lindo, no céu da terra onde eu nasci/ Lá fora descompassado, o samba perde o valor/ Que eu fique na minha terra, permita Deus, nosso senhor!*

Nesse samba, a mestiçagem é apresentada a partir de sua inserção no universo literomusical, sendo o povo brasileiro assim identificado pelo *sambar*. O enuniador constrói sua identidade, e, por expansão, a identidade do brasileiro, a partir de uma possível “pureza” oriunda principalmente de suas manifestações culturais africanas. Vale esclarecer que, em *Eu gosto de minha terra*, a atribuição de pureza ao povo brasileiro pauta-se justamente na singularidade própria da miscigenação nacional proveniente de três diferentes etnias. Dessa forma, *ser puro* sinaliza o sentido de originalidade, é não de unidade étnica. Como é sabido, muitas nações modernas, principalmente no período entre guerras, foram palco de uma enérgica tentativa de manutenção de uma “autenticidade” no tocante à constituição de seu povo, como exemplo disso, temos o nazismo alemão, alimentado em nome da defesa de uma suposta raça ariana.

Levando em conta que o fenômeno da mestiçagem brasileira está longe de ser um processo restrito, fez-se necessária a escolha de um grupo, frente a essa diversidade, que pudesse efetivamente representar o povo brasileiro. Pelo motivos já apresentados, o mulato mostra-se como a mistura que melhor assume uma suposta unidade nacional. Assim, as canções por nós estudadas naturaliza a relação do mulato com o universo literomusical, mais especificamente com o samba, a ponto de alimentar o discurso de que “só tem samba no pé quem é da cor”. Se no período de 30/40, ser brasileiro surge como sinônimo de ser mulato, isso significa que ser brasileiro implica uma forte intimidade com o samba e o cenário que o envolve: *Sou brasileira, tenho feitiço/ Gosto do samba, nasci pra isso*.

Em *Brasil pandeiro e Isto aqui, o que é?*, também notamos ser central a utilização da metadiscursividade cenográfica na exaltação do povo brasileiro, aqui apontado por seu valor e coragem. Parece-nos que o período em estudo representa uma espécie de “revolução” possibilitada pelo samba, em que a cultura negra finalmente é reconhecida e respeitada mundialmente, e nem mesmo o império capitalista resistiu a sua batucada.

(12) **Brasil pandeiro** (1941) Assis Valente

*Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor/ Eu fui à Penha/ e pedi à padroeira para me ajudar/ Salve o Morro do Vintém/ pendura a saia que eu quero ver/ Eu quero ver o Tio Sam/ tocar pandeiro para o mundo sambar/ O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada/ Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato/ Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará/ Na Casa Branca já dançou a batucada de Ioiô e Iaiá/ Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros/ Que nós queremos sambar/ Há quem sambe diferente, noutras terras, outra gente/ Um batuque de matar/ Batucada, reuni vossos valores, pastorinhas e cantores/ Expressões que não tem par, oh meu Brasil, Brasil/ Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros/ Que nós queremos sambar*

(13) **Isto aqui, o que é?** (1942) Ary Barroso

*Isto aqui ô ô/ É um pouquinho de Brasil, Iaiá/ Deste Brasil que canta e é feliz/ Feliz, feliz/ É também um pouco de uma raça/ Que não tem medo de fumaça ai, ai/ E não se entrega não/ Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar/ Olha só o remelexo que ela sabe dar/ Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar/ Morena boa que me faz penar/ Bota a sandália de prata/ E vem pro samba sambar/ Morena boa que me faz penar/ Bota a sandália de prata/ E vem pro samba sambar*

Em linhas gerais, ao tomarem como temática o próprio ambiente cancionista, os elementos que compõem a cena enunciativa (enunciador, coenunciador, topografia e cronografia) de sambas compreendidos no período de 1929 a 1945 mostram-se como representantes das relações metadiscursivas, construindo um panorama que legitima a formação de uma identidade nacional ao criar discursivamente e exaltar pretensos símbolos de brasilidade configurando, assim, uma identidade originalmente nacional.

#### 4.2 Metadiscursividade genérica

Neste tópico, analisamos de que forma se dá o tratamento autorreflexivo em relação à linguagem no que diz respeito às particularidades do gênero discursivo *canção*. De forma mais específica, tomamos como metadiscursividade genérica aquela que explicita a abordagem de seu processo de composição; o comentário sobre o gênero discursivo *canção*, o gênero musical do qual faz parte a canção executada ou, até mesmo, de outro gênero musical que seja alvo de reflexão por parte do enunciador; instrumentos musicais; e a presença da intertextualidade como a referência realizada pelo enunciador a uma linguagem anterior, mais especificamente, a uma canção anterior.

O gênero musical *samba* é recorrentemente mencionado em sambas produzidos entre 1929 e 1945, fato esse que expõe uma fase em que se dá a fixação de um novo estilo musical brasileiro, expressando, assim, uma das fortes características dos discursos constituintes: sua pretensão autoconstituente. De acordo com Costa (2001), enquanto linguagem que fala de si, as principais formas de movimento metadiscursivo seriam: **a decantação do poder encantatório da canção e a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical**. Aquela diria respeito à ação exercida pela canção sobre os indivíduos, tanto física como mental, que se estenderia à realidade; já esta relacionaria-se à importância da canção para os indivíduos e para a sociedade. Essas relações mostram-se com bastante ênfase nas canções por nós analisadas, em que o gênero *canção* ou o gênero musical, ao ser tomado como objeto do dizer, constitui e legitima o universo discursivo do qual faz parte.

De forma expressiva, o caráter autoconstituente do discurso literomusical, aqui delimitado em relação à manifestação da metadiscursividade genérica, já se faz presente desde o primeiro samba oficialmente gravado, *Pelo telefone*, de Donga e Mauro de Almeida (1917), em que o enunciador reflete sua enunciação no momento em que essa se dá: *Olhe a rolinha (sinhô, sinhô)/ Se embaraçou (sinhô, sinhô)/ Caiu no laço (sinhô, sinhô)/ Do nosso amor (sinhô, sinhô)/ Porque este samba (sinhô, sinhô)/ É de arrepiar (sinhô, sinhô)/ Faz perna bamba (sinhô, sinhô)/ Mas faz gozar (sinhô, sinhô)*.

Beneficiado, dentre outros fatores, pela chegada do rádio no Brasil, o samba apresenta, nas décadas de 30/40, um lugar de grande destaque no meio radiofônico. Com isso, é atribuído ao gênero musical o posto de gênero nacional por excelência, uma vez que os cantores do rádio passam a ser considerados os artistas mais assediados de todo o país. Desse modo, os próprios compositores utilizam de suas canções para reafirmarem o sucesso atingido pelo gênero musical *samba*, assim como para construir uma relação entre uma identidade nacional (um senso comum) e a música por eles produzida.

Observemos, com a marcha a seguir, *Cantores de Rádio*, a construção de um ideal de uniformidade em torno da manifestação cultural no país, em que o rádio, poderoso meio de comunicação em massa, possibilita seu alcance a toda a nação brasileira:

(14) **Cantores de rádio** (1936) Alberto Ribeiro e Lamartine Babo

*Nós somos as cantoras do rádio/ Levamos a vida a cantar/ De noite embalamos teu sono/ De manhã nós vamos te acordar/ **Nós somos as cantoras do rádio/ Nossas canções cruzando o espaço azul/ Vão reunindo num grande abraço/ Corações de Norte a Sul/** Canto pelos espaços afora/ Vou semeando cantigas/ Dando alegria a quem chora/ Canto, pois sei que a minha canção/ Vai dissipar a tristeza/ Que mora no teu coração/ Canto para te ver mais contente/ Pois a ventura dos outros/ É alegria da gente/ Canto e sou feliz só assim/ Agora peço que cantes/ Um pouquinho para mim*

Enquanto participantes do discurso literomusical, os enunciadores (*nós*) atribuem ao gênero discursivo *canção* o suposto poder encantatório a que nos referimos anteriormente, que agiria sobre os ouvintes: *Vou semeando cantigas/ Dando alegria a quem chora/ Canto, pois sei que a minha canção/ Vai dissipar a tristeza/ Que mora no teu coração/ Canto para te ver mais contente*, destacando, dessa forma, a euforia com que os brasileiros receberam esse meio de comunicação.

A utilização do recurso metadiscursivo genérico revela-nos aspectos que traduzem o percurso trilhado pelo samba até ser concebido como gênero musical. Utilizado por Noel Rosa em *Com que roupa* e por Synval Silva em *Alvorada*, a menção ao samba remete-nos a uma modalidade que não pertence ao gênero discursivo *canção*, mas a uma reunião festiva.

(15) **Com que roupa?** (1933) Noel Rosa

*Agora vou mudar minha conduta, eu vou pra luta/ pois eu quero me aprumar/ Vou tratar você com a força bruta, pra poder me reabilitar/ **Pois esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa?/ Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?/ Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?** Agora, eu não ando mais fagueiro, pois o dinheiro não é fácil de ganhar/ Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro, não consigo ter nem pra gastar/ Eu já corri de vento em popa, mas agora com que roupa?/ Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?/ Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?/ Eu hoje estou pulando como sapo, pra ver se escapo/ desta praga de urubu/ Já estou coberto de farrapo, eu vou acabar ficando nu/ Meu paletó virou estopa e eu nem sei mais com que roupa/ Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?/ Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?*

(16) **Alvorada** (1934) Synval Silva

*Vem raiando a aurora/ Vai clareando o dia, vai/ E vem o sol raiando lá no céu/ Para findar nossa alegria/ A cuíca lá no alto, ronca a noite inteira/ Embalando aquela gente, lá do morro de Mangueira/ **E o samba se prolonga, até alta madrugada/** Mas o dia vem raiando, vai cessando a batucada/ (Ôi, vem, vem, vem)/ P'rá gozar a mocidade, fiz um samba no terreiro/ E*

*tinha gente da Favela, de Mangueira e do Salgueiro/ E até mesmo da cidade, tinha gente que é dotô/ E que sambavam de verdade, p'rá mostrar o seu valô/ (Ôi, vem, vem, vem)*

A esse respeito, Miranda (2009) esclarece-nos que o samba surge como um evento festivo popular que chegava a durar dias, ligado a uma produção cancionista coletiva em meio a palmas e danças, para, finalmente, surgir como um gênero da canção urbana de consumo comercial, juntamente com a preocupação em torno da autoria musical. Para Máximo (2007), *a música dançante assim surgida era o maxixe ou algo amaxixado que, em alusão à festa e não ao gênero, chamavam de samba. Tudo era samba, inclusive a polca européia. Como era samba o que os partideiros improvisavam a partir de motes de autores anônimos* (p.21).

A fim de compreendermos de que forma a referência ao gênero musical pelo próprio gênero relaciona-se à construção de uma identidade nacional, passemos à análise da canção *Eu gosto de samba*.

#### (17) **Eu gosto de samba** (1940) Ary Barroso

*Eu gosto de samba/ Até parece moamba/ Feitiço, despacho ou mandiga/ Eu estremeço toda/ Num samba de roda/ Que ginga, que ginga/ Ai, ai/ Eu nasci tropical/ Nesta terra ideal/ Eu sou brasileira/ Enfezada/ E no meu corpo moreno/ Circula o veneno/ Da batucada/ Oi a cuíca: hum, hum, hum, hum/ Oi o pandeiro: tche, tche, tche, tche/ O tamborim: pa, pa, pa, pa./ Brasil/ Quem fala/ Fala de mágoa/ Porque o samba mexe com a gente/ Ou não mexe/ Deliciosamente, ai!! Malevolentemente, ai!! Maliciosamente, ai!! Assustadoramente, ai!*

Exemplo de metadiscursividade genérica por se tratar de um samba que se ocupa em abordar o próprio samba como temática, *Eu gosto de samba* refere-se ao gênero musical a partir de um resgate de sua manifestação mais original ao caracterizá-lo como *moama, feitiço, despacho* ou *mandiga*, ou seja, a termos que nos fazem acessar manifestações de uma religiosidade cujas raízes são africanas. A ênfase na valorização da cultura negra comunga com a construção de um Brasil mestiço na medida em que o sujeito discursivo acrescenta que *Eu nasci tropical/ Nesta terra ideal/ Eu sou brasileira*. Em outras palavras, a cultura africana tem seu caráter de representatividade de uma cultura nacional reforçado ao ser efetivada a referência à nação brasileira.

O investimento na metadiscursividade genérica operado na canção também se faz perceber através da explicitação dos instrumentos musicais que fazem parte da construção da cena genérica em análise, participando da essencialização/naturalização da cultura nacional,

como se a identificação com o Brasil e o amor ao samba não fosse uma construção essencialmente discursiva, uma vez que as construções identitárias constroem-se no âmbito da linguagem, o que se contrapõe, portanto, a sua constituição enquanto um atributo inato (que “circularia em nossas veias”, como é recorrentemente cantado nas canções analisadas nesta pesquisa): *E no meu corpo moreno/ Circula o veneno/ Da batucada/ Oi a cuíca: hum, hum, hum, hum/ Oi o pandeiro: tche, tche, tche, tche/ O tamborim: pa, pa, pa, pa.*

Os instrumentos imprescindíveis na produção do samba trazem em si elementos muito representativos da cultura popular e das condições de produção da história da música popular brasileira. O pandeiro, por exemplo, nas décadas de 10 e 20, foi sinônimo de vagabundagem, principalmente, por estar sempre, ou quase sempre, em mãos de negros alforriados, que, por não estarem empregados e pelo próprio preconceito oriundo de sua situação de escravos, eram perseguidos e até presos, da mesma forma que eram mal vistas suas manifestações culturais.

Em *Cem mil réis*, de Noel Rosa e Vadico, o instrumento musical também é tematizado. O enunciador destaca a dificuldade enfrentada pelos sambistas em relação à aquisição dos instrumentos que possibilitariam a construção da cena genérica, manifestando, com a canção, as condições, muitas vezes precárias, da construção da cena englobante que viria a instituir a cena genérica:

(18) **Cem mil réis** (1934) Noel Rosa e Vadico

*Você me pediu cem mil réis/ Pra comprar um soirée/ E um tamborim/ O organdi anda barato pra cachorro/ E um gato lá no morro/ Não é tão caro assim/ Não custa nada/ Preencher formalidade/ Tamborim pra batucada/ Soirée pra sociedade/ Sou bem sensato /Seu pedido atendi/ Já tenho a pele do gato/ Falta o metro de organdi/ Sei que você/ Num dia faz um tamborim/ Mas ninguém faz um soirée/ Com meio metro de cetim/ De soirée/ Você num baile se destaca/ Mas não quero mais você/ Porque não sei vestir casaca*

Acreditamos, portanto, que as condições em que se davam a produção de alguns instrumentos pelos moradores do morro só vêm a legitimar o caráter popular e antimoderno em que se constituía a identidade nacional brasileira.

Ainda no tocante à autoconstituição que se realiza no discurso literomusical do momento em estudo, a decantação do poder encantatório da canção, anteriormente citada, é, na canção em análise, apresentada como um agente que exerce um poder “assustador” sobre o



enunciador, e por extensão, aos demais brasileiros, como se o ritmo possuísse mágicos poderes para envolver as pessoas: *Por que o samba mexe com a gente/Ou não mexe/Deliciosamente, ai /Malevolentemente, ai! /Maliciosamente, ai! /Assustadoramente, ai!*.

Podemos dizer que o poder encantatório da canção encontra, no samba, um ponto de saliência em virtude, justamente, do estreito laço entre o gênero musical e as manifestações religiosas de caráter africano.

(19) **Batuque no morro** (1941) Russo do Pandeiro e Sá Róris

*Gosto de ver batuque no morro/ Gosto de ver batuque no morro/ Ai, ai, ai/ Pois o batuque é bom pra cachorro/ Pois o batuque é bom pra cachorro/ Ai, ai, ai/ Nego na macumba bate o bumbo/ Zumba, zumba pra fazer canjerê/ Ê, ê, ê/ Oi, nêga quando samba requebrando com as cadeiras/ Eu gosto de ver, eu gosto de ver/ Eu gosto de ver, eu gosto de ver/ Nego Americano dança, dança o suingue/ E não sabe batucar, á, á/ Á, á, á/ Branco americano vai deixar a tal da conga/ Ê o Francês, o "j'attendrai"/ Eu tenho que ver, eu tenho que ver/ Eu tenho que ver, eu tenho que ver, ê, ê....*

(20) **Brasil moreno** (1941) Ary Barroso e Luiz Peixoto

*Samba samba/ Samba meu Brasil moreno/ Ouve/ Quanta harmonia/ Vai no batuque no sereno/ Meu Deus/ Samba samba/ Bate o teu pandeiro/ Nesta canção toda de sol e luar/ Brasil, grande como o céu e o mar!/ Vai, vai ouvir o teu sertão/ Pontear o violão/ Vai ver como te bate o coração/ Vai ver/ O coqueiral todo a gingar/ Vai ouvir teus pássaros cantar/ À luz das madrugadas!/ Oooh! Brasil, quebrando nas quebradas/ Teu samba todo o mundo há de escutar!*

As canções *Batuque no morro* e *Brasil moreno* são representativas do uso indiscriminado dos termos *batuque* e *samba*, e, em outras canções, da expressão *batucada*. Os enunciadores das canções relacionam de forma direta a ideia de *batuque* à de *samba*, utilizando, muitas vezes, um termo pelo outro, a fim de atribuir uma maior proximidade do gênero musical às raízes africanas. A título de uma maior precisão em torno do significado dos termos aqui assinalados, vale retomar a definição de Tinhorão (1972) do que viria a ser o *batuque*: *nome aplicado sempre com sentido genérico a todos os ritmos produzidos por negros à base de percussão*, mas que trazem uma estreita relação com as práticas religiosas. Desse modo, o *batuque* teria surgido como fruto de diversas religiões afrobrasileiras praticadas pelos negros ainda no tempo da escravidão, geralmente os cultos eram realizados nos terreiros quase sempre acompanhados por instrumentos de percussão. Já a *batucada*, seria uma espécie de *batuque* desprovido de seu teor religioso, mais afeito a produções musicais e dançantes que se

destinavam ao divertimento. A nosso ver, a inserção desses termos nos sambas produzidos entre 1929 e 1945 é feita na tentativa de se atribuir ao samba aspectos que venham a legitimar a pureza da manifestação musical, buscando na cultura africana o que seriam as raízes culturais do povo brasileiro.

Além do investimento no gênero musical *samba*, que se destaca na construção de um ideário de nação brasileira, os artistas do período compreendido entre 1929 a 1945 também fizeram uso de outro ritmo popular para valorizar e constituir uma cultura brasileira fundamentada em valores que enaltecem a mestiçagem e a articulam ao universo literomusical, assim como à nação brasileira: a *marcha*, também conhecida por “marchinha”. Isso se torna patente na canção:

(21) **Cidade maravilhosa** (1934) André Filho

*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*

No entanto, na constituição de sua identidade e na legitimação de sua enunciação, o sujeito discursivo de sambas de 30/40 também se utiliza da metadiscursividade genérica ao fazer comentários a respeito de gêneros musicais estrangeiros, ora para denegri-los ora para enaltecer o gênero nacional. Esse embate surge como um confronto em que a suposta singularidade da cultura brasileira é afirmada a partir do desprezo pela cultura do *outro*. Vale destacar que a figura de uma alteridade para o sujeito moderno surge, direta ou indiretamente, na forma de outra nação.

Em *Fez bobagem*, os gêneros musicais estrangeiros são aludidos pelo enunciador feminino em momento de desabafo a respeito de todos os sacrifícios feitos pelo amado:

(22) **Fez bobagem** (1942) Assis Valente

*Meu moreno fez bobagem/ Maltratou meu pobre coração/ Aproveitou a minha ausência/ E  
botou mulher/ sambando no meu barracão/ Quando eu penso que outra mulher/ Requebrou  
pra meu moreno ver/ Nem dá jeito de cantar / Dá vontade de chorar/ E de morrer/ Deixou  
que ela passeasse na favela com meu peignoir/ Minha sandália de veludo deu à ela para sa-*

*patear/ E eu bem longe me acabando/ Trabalhando pra viver/ Por causa dele dancei rumba e fox-trote/ Para inglês ver*

Já em *Eu Gosto da Minha Terra*, canção anteriormente apresentada, o trecho *Sou brasileira, tenho feitiço/ Gosto do samba, nasci pra isso/ O foxtrot, não se compara/ Com o nosso samba que é coisa rara* também possui uma referência ao gênero musical norte-americano sugerindo um descontentamento, por parte do enunciador, em relação ao espaço ocupado pelo gênero no cenário brasileiro. Isso nos leva a crer que, apesar da supremacia do ritmo nacional, o mercado fonográfico brasileiro também se beneficiou grandemente com a execução de gêneros estrangeiros. A respeito disso, adverte-nos Vianna (2008) que, no início do século XX, a música popular ouvida no Brasil gozava de grande variedade de estilos e ritmos, nem mesmo o carnaval restringia seu repertório a músicas brasileiras - tanto o carnaval aristocrático como o popular tinham como sucessos de folia: polcas, valsas, tangos, mazurcas, schot-tishes, charleston e fox-trote. De âmbito nacional, ouvia-se maxixe, moda, marchinha e cateretês; o samba só passou a se destacar no carnaval brasileiro a partir dos anos 30.

Apesar de comportar uma gama de possibilidades quanto à construção de cenográficas, o gênero do discurso *canção popular*, recorrentemente, opta pela utilização de elementos que conferem à canção *o indispensável efeito enunciativo*, criando no ouvinte uma sensação de que o enunciador não estaria proferindo falsas palavras, fazendo, portanto, o constante uso de elementos que ancorem seu dizer na situação enunciativa, ou seja, de elementos dêiticos (SARAIVA, 2005). No que concerne ao samba produzido nas décadas de 30/40, esse recurso enunciativo enfatiza-se em função de uma necessidade de legitimação de um gênero musical ainda emergente.

Composto em uma data que marca a delimitação oficial em que o samba passa a ser considerado aceito pela sociedade brasileira em suas diversas esferas, *Se o samba é moda* sintetiza o percurso histórico do samba em que o gênero musical ainda representava um reduto marginal, visitado clandestinamente pela elite transgressora dos “bons costumes”. Acreditamos que a supremacia da utilização de mecanismos metadiscursivos tanto cenográficos como genéricos nas canções investigadas muito se deve à resistência referida na canção que, de certa forma, “induz” o artista à utilização do espaço de que dispõe para apresentar um quadro que julga legitimador do discurso literomusical.

(23) **Se o samba é moda** (1929) Josué de Barros

*O samba era original dança dos pobres/ No entanto hoje vive nos salões mais nobres/ Se o samba é moda, vamos sambar/ Entre na roda e deixe o mundo se acabar/ Ainda há quem diga que o samba não tem valor/ Mas lá se encontra o deputado e o senador/ Até na corte é majestade/ Vai um sambinha e quebra mesmo de verdade*

Em *Mais um samba popular*, fica patente o desejo de aceitação e reconhecimento do samba popular, que mais nos parece uma resposta a um determinado questionamento em torno do valor artístico das produções cancionistas, naturalmente motivado pelas elites locais que não viam com bons olhos a eleição de um gênero musical tão sensual e popular como representante da nação brasileira. A metadiscursividade genérica presente nessa canção insurge-se, portanto, contra aqueles que simplesmente se negam à incorporação de modelos culturais cosmopolitas.

(24) **Mais um samba popular** (1934) Noel Rosa e Vadico

*Fiz um poema pra te dar/ Cheio de rimas que acabei de musicar/ Se por capricho/ Não quiseres aceitar/ Tenho que jogar no lixo/ Mais um samba popular/ Se acaso não gostares/ Eu me mato de paixão/ Apesar de teus pesares/ Meu samba merece aprovação/ Eu bem sei que tu condenas/ O estilo popular/ Sendo as notas sete apenas/ Mas eu não posso inventar*

Acerca da utilização da metadiscursividade genérica, notamos ser a necessidade de fixação de um gênero musical ainda recente o ponto de maior destaque quanto ao seu uso por parte dos enunciadores dos sambas estudados. A menção a um outro gênero musical e à presença de instrumentos musicais também configuram a construção de um ideal nacionalista, na medida em que tentam resgatar aquilo que seriam nossas verdadeiras raízes culturais.

### 4.3 Metadiscursividade ética

Objetivamos, nesse tópico, compreender de que forma a explicitação de aspectos que se articulam ao investimento ético caracterizaria a construção de *um modo de enunciar* brasileiro, atentando, especificamente, para os seguintes fatores: **caráter** (características psicológicas), **corporalidade** (construção física) e **voz** (tanto cantada quanto falada). Vale ressaltar que, enquanto investigadores das relações metadiscursivas, nos ocuparemos da maneira com que as instâncias assinaladas são *ditas* (isto é, *explicitadas*), e não *mostradas*.

Para que possamos compreender de que forma a metadiscursividade se realiza em torno da noção de *ethos* e de que maneira essa ação se relaciona à constituição de uma identidade nacional, analisemos, inicialmente, a canção “Diz que tem”.

(25) **Diz que tem** (1940) Vicente Paiva e Aníbal Cruz

*Ela diz que tem, diz que tem/ Tem cheiro de mato, tem gosto de côco/ Tem samba nas veias, tem balangandãs/ Ela diz que tem, diz que tem/ Tem pele morena e o corpo febril/ E dentro do peito o amor do Brasil/ Cantei em São Paulo, cantei no Pará/ Tomei chimarrão e comi vatapá/ Eu sou brasileira, meu "it" revela/ Que a minha bandeira é verde-amarela/ Eu digo que tenho, que tenho moamba/ Que tenho no corpo um cheiro de samba/ Só falta p'rá mim um moreno fagueiro/ Que seja do samba e bom brasileiro*

A canção selecionada para o estudo desse tópico destaca-se pelo fato de seu caráter metadiscursivo voltar-se para aspectos relacionados à constituição do **caráter** e da **corporalidade** do povo brasileiro, isto é, por se tratar de uma canção autorreferencial em relação ao *ethos* do brasileiro sambista. Dessa forma, objetivamos analisar o discurso literomusical na medida em que o sujeito discursivo reflete a sua construção ética através da explicitação do que Maingueneau (2008a) chama de *ethos dito*, ou mesmo dos aspectos que se relacionam à formação ética.

A princípio, haveria pelo menos duas possibilidades de analisarmos as vozes presentes na canção; a primeira consiste na existência de um único enunciador; a segunda, na presença de dois enunciadores. No entanto, julgamos que essa dupla perspectiva não interferirá na implicação discursiva que objetivamos analisar, uma vez que as atribuições por nós sistematizadas encaixariam-se, de uma forma ou de outra, na figura do enunciador ou de uma terceira pessoa do discurso.

Ao encararmos a canção como uma encenação composta por dois enunciadores, temos o seguinte quadro: um pertencente à cenografia principal e outro correspondente ao discurso direto apresentado. O primeiro enunciador, ao tomar como objeto de “seu” dizer o *jeito* de ser brasileiro, atribui a si a figura de um comentador/construtor da identidade brasileira, apresentando-se como um sujeito preocupado com as singularidades do povo brasileiro a partir de uma suposta voz autorizada a falar das coisas nacionais. No entanto, como o comentário por ele tecido diz respeito a uma construção fornecida pelo *outro*, não podemos dizer que estamos diante de uma manifestação de um *ethos dito*, mas sim de um comentário sobre esse *ethos dito*.

A corporalidade do enunciador feminino, relatada através de uma autodefinição que se evidencia na expressão *Ela diz que tem*, estrutura-se a partir da naturalização da nacionalidade, ou seja, de uma visão essencialista da identidade, transmitindo-nos a ideia de que o fato de ser brasileiro, assim como o amor ao samba, estaria *dentro do peito* ou, mesmo, correria *nas veias*, levando o espectador da cena a compactuar com a essencialização de uma identidade nacional, sendo, portanto, ludibriado quanto à sua construção discursiva. Para dar continuidade aos aspectos apontados pelo enunciador, temos, na sequência, a presença da mestiçagem assim como uma menção aos trópicos através da expressão *corpo febril*, que exala um *cheiro de mato* e apresenta um *gosto de côco* (nada mais exótico e telúrico). Cumpre aqui salientar que o universo literomusical é acionado na canção em um nível de naturalização intrínseco ao atributo de ser brasileiro, enfatizando, com isso, a valorização da essencialização do samba frente às questões nacionais.

A constituição de um modo de *ser* e de *dizer* específico da brasilidade prossegue em um tom didático ao interpelar o *outro* através da explicitação de um ethos que se deixa revelar na seguinte fórmula: *Ser brasileiro é isso e não aquilo*.

O segundo grande bloco da canção inicia com a suposta fala da figura feminina apresentada em um primeiro momento, caracterizado pela mudança verbal em torno da pessoa que enuncia – de 3ª. pessoa do singular para 1ª. pessoa do singular. Esse novo enunciador feminino poderia ser qualquer brasileiro que externa o amor por sua nação. No entanto, o trecho *Eu sou brasileira, meu "it" revela/ Que a minha bandeira é verde-amarela* remete-nos a uma de nossas primeiras artistas de brilho internacional: Carmen Miranda – tendo seu sucesso grandemente utilizado na política de boa vizinhança entre o Brasil e os Estados Unidos no Governo Vargas. De outra forma, quanto à figura do enunciador, poderia haver uma coincidência entre o “eu” que fala e a figura de Carmen Miranda, contrariando a presença de um outro enunciador na cenografia construída.

Conhecida por Pequena Notável ou Rainha do “it”, Carmen Miranda, de acordo com Mendonça (1999), foi cuidadosamente preparada por Dorival Caymmi, que a acompanhou até a casa da costureira - esposa de Vicente Paiva, compositor da canção analisada – munida de tecidos com listras vermelhas, verdes e amarelas. Logo depois, dirigiram-se à Avenida Passos, onde Carmen pode escolher seus balangandãs:

Fazia-se o mais lindo camafeu tropical. Tinha torso de seda a baiana primeira. Pano da costa, bata rendada e saia engomada também. Brinco, corrente, pulseira, rosário de ouro. Tinha sandália enfeitada. E frutas, que a própria Carmen juntou ao torço da cabeça, evocando as ambulantes baianas, numa escolha que se revelaria premonitória. (p. 18)

Estava inventada uma baiana branca e, além disso, portuguesa, que despontava por seu carisma, movimentos bem postos, principalmente, com as mãos, seu jeito saltitante, sorridente e sensual. Ainda de acordo com a autora, a moça de pequena estatura também chamava a atenção pelo inglês macarrônico, que transformava a palavra “sul”, *south*, em *soused* (bêbado), *como que insinuasse um bêbado jeito sul-americano* de falar (p. 71). A partir de então, Carmen Miranda passou a ter como missão difundir não somente o samba, como também “vender” uma imagem exótica e singular do povo brasileiro para o mundo através da notoriedade alcançada nos Estados Unidos até meados da Grande Guerra (1945), quando *a política de boa vizinhança* chegou ao fim.

Popularizado por cantar as belezas naturais da Bahia e por destinar especial atenção à figura da baiana, Dorival Caymmi, em *O denço que a nêga tem*, apresenta-nos uma canção em que a caracterização do povo brasileiro, aqui especificado na presença feminina negra, destaca-se pelo caráter do que seria um jeito “manhoso” de ser. O enunciador da canção parece ter consciência da inter-relação estabelecida entre os elementos que compõem o investimento ético: a nêga é dengosa no remelexo, no sorrir, no andar, no sambar, no olhar, no quebrar, no bulir, mas também em seu modo de enunciar, no falar e no cantar. Para o sujeito discursivo, o jeito de falar/cantar do brasileiro manifesta-se com uma manha envolvente que perpassa todas as suas manifestações corporais.

#### (26) **O denço que a nêga tem** (1940) Dorival Caymmi

*É denço, é denço, é denço, meu bem/ É denço que a nêga tem/ Tem denço no remelexo, ôi meu bem/ **Tem denço no falar também (é denço)/ Quando se diz que no falar tem denço/ (Tem denço, tem denço, tem denço, tem)/ E quando se diz que no sorrir tem denço/ (Tem denço, tem denço, tem denço, tem)/ Também quando se diz que no andar tem denço/ (Tem denço, tem denço, tem denço, tem) E quando se diz que no sambar tem denço/ (Tem denço, tem denço, tem denço, tem) (é denço)/E quando se diz que no olhar tem denço/ (Tem denço, tem denço, tem denço, tem)/ E quando se diz que no quebrar tem denço/ (Tem denço, tem denço, tem denço, tem)/ E quando se diz que no bulir tem denço/ (Tem denço, tem denço, tem denço, tem)/ **Quando se diz que no cantar tem denço/ (Tem denço, tem denço, tem denço, tem) (é denço)/ E é no mexido, é no descanso, é no balanço/ é no jeitinho requebrado que essa nêga tem/ Que todo mundo fica enfeitado/ e atrás do denço dessa nêga todo mundo vem*****

Já em *Você nasceu p'ra ser granfina*, temos um enunciador que direciona seu dizer para diversos aspectos da linguagem. Porém, por abordarmos a metadiscursividade ética, interessa-nos pontualmente o aspecto referente à voz (no caso, a cantada), em que o ideal de nação é aqui delineado através do não enquadramento vocal do coenunciador para cantar um samba. A partir da construção de sentenças negativas, o enunciador acaba por configurar a sonoridade nacional: *classificada*, *ritmada* e *entoativa*. Todos esses aspectos relacionados ao modo de enunciar são complementados com uma característica que evidenciaria a essência das pessoas que vivem no morro, que não se “rendem” à modernidade, enfim, que representariam o que há de genuinamente brasileiro: a *simplicidade*.

(27) **Você nasceu p'ra ser granfina** (1939) Laurindo de Almeida

*Você queria aprender o samba/ mas sua cabecinha não deve andar boa/ **A sua voz é desclassificada/ não tem ritmo nem nada, você não entoa/** Você nasceu foi para ser granfina/ andar na seda e discutir francês/ Se compenetre que o samba é alta bossa/ e é p'rá nêgo de choça que não fala o inglês/ Você tem prosa, mas é só conversa/ Você não está "morando" dentro da moamba/ E ainda pensa que é dessa maneira que a gente vira estrela ou prima-dona do samba/ **Um samba exige tal simplicidade/ É justamente o que você não tem/** Eu desejava que você soubesse/ que o samba é a prece do "João Ninguém"*

Com *Na Pavuna*, o enunciador da canção apresenta o malandro, uma figura tipicamente nacional, como um sujeito que, contrariamente, à “granfina”, canta harmonicamente:

(28) **Na Pavuna** (1930) Almirante

*Na Pavuna/ Na Pavuna/ Tem um samba/ Que só dá gente reiúna/ **O malandro que só canta com harmonia/** Quando está metido em samba de arrelia/ Faz batuque assim/ No seu tamborim/ Com o seu time, enfezando o batedor/ E grita a negrada:/ Vem pra batucada/ Que de samba, na Pavuna, tem doutor/ Na Pavuna.../ Na Pavuna, tem escola para o samba/ Quem não passa pela escola, não é bamba/ Na Pavuna, tem/ Canjerê também/ Tem macumba, tem mandinga e candomblé/ Gente da Pavuna/ Só nasce turuna/ É por isso que lá não nasce "mulhé"*

Na canção *Feitio de oração*, o sujeito discursivo projeta uma cenografia que se realiza basicamente em torno do modo de enunciar/cantar de uma morena. Mais uma vez, a alegria – aqui representada pela *satisfação* - e a *harmonia* sustentam a construção da maneira nacional de cantar a partir de um modo exibicionista de explicitação dos elementos que se integram à construção ética nacional.



(29) **Feitio de oração**, Noel Rosa e Vadico (1933)

*Quem acha vive se perdendo/ Por isso agora eu vou me defendendo/ Da dor tão cruel desta saudade/ Que, por infelicidade,/ Meu pobre peito invade/ Batuque é um privilégio/ Ninguém aprende samba no colégio/ Sambar é chorar de alegria/ É sorrir de nostalgia/ Dentro da melodia/ Por isso agora lá na Penha/Vou mandar minha morena/ Pra cantar com satisfação/ E com harmonia/ Esta triste melodia/ Que é meu samba em feito de oração/ O samba na realidade não vem do morro/ Nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/ Nasce do coração*

Podemos perceber, com as canções apresentadas, que a construção de uma imagem do Brasil também perpassa o modo de enunciar, modo de dizer/cantar/ser apresentando como traços evidenciados pelos enunciadores como uma espécie de expansão do cenário literomusical assim como sua “atmosfera” festiva. Daí caracterizar o modo de enunciar do brasileiro a partir de características que remetam à sensualidade e ao molejo próprios do samba: alegria, denço, harmonia, ritmo, simplicidade.

#### 4.4 Metadiscursividade linguística

Em linhas gerais, consideramos, em nosso trabalho, como metadiscursividade linguística o movimento autorreflexivo em torno do código de linguagem utilizado pelo enunciador, assim como do código utilizado pelo “outro”; e de determinados termos utilizados pelo enunciador e pelo “outro” (aspectos relacionados tanto à língua portuguesa como a qualquer outra língua aludida).

Passemos à análise da canção “Não tem tradução”, (1933) de Noel Rosa, como representante da produção discursiva literomusical das décadas de 30/40, a fim de compreendermos de que forma o sujeito discursivo lança mão do recurso da metadiscursividade linguística no tocante à atribuição de um caráter nacional à língua falada no Brasil.

(30) **Não tem tradução** (1933) Noel Rosa

*O cinema falado é o grande culpado da transformação/ Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez/ Lá no morro, seu eu fizer uma falseta/ A Risoleta desiste logo do francês e do inglês/ A gíria que o nosso morro criou/ Bem cedo a cidade aceitou e usou/ Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote/ Na gafieira dançar o Fox-Trote/ Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição/ Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês/ Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia é brasileiro, já passou de português/ Amor lá no morro é amor pra chuchu/ As rimas do samba não*

*são I love you/ E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny/ Só pode ser conversa de telefone...*

“Não tem tradução” destaca-se, dentre as canções que compõem a chamada Época de Ouro do Rádio – 1929 a 1945 –, como uma canção prototípica em relação à construção da ideia de nacionalidade brasileira no samba, apresentando-nos elementos significativos daquilo que caracterizaria a língua nacional brasileira.

Inicialmente, o título da canção apresenta uma negativa à tradução, antecipando-nos o caráter polêmico da canção, que manifesta determinado descontentamento à tentativa ou à suposta tentativa de uma aproximação com a cultura do “outro”, como se essa representasse um poderoso inimigo a ser combatido. No entanto, a tradução à qual se remete o enunciador não se limitaria ao código de linguagem, a uma mera transposição de palavras de uma língua para outra, mas, antes, estenderia-se à cultura nacional, à essência do povo brasileiro, desenvolvida no seguinte trecho: *Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição/ Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês.*

Para o enunciador da canção, que se coloca na posição de observador, de comentador tanto do seu idioma quanto do do “outro”, a escolha e o uso de uma língua não se daria de forma neutra, isto é, ao optar pelo francês, o enunciador confronta a sua língua materna à língua a que é atribuída um *status* marcadamente elitista, mas que, quando utilizada por brasileiros, atribui traços alienantes a esses, pelo desejo de se distanciarem do popular. Esse sentimento de lealdade e pertencimento a uma única nação, apresentado como um importante acordo forjado no final do século XIX, estenderia-se a uma determinada língua, uma vez que esta compõe corpo com o ideal de nacionalidade expresso a partir de um pensamento moderno, assim descrito por Calhoun (2001) como:

[...] pressuposto tácito o fato de que pessoas são normalmente membros de uma e apenas uma nação, que são membros de uma e apenas uma raça, um gênero e uma orientação sexual, e que cada uma dessas filiações descreve de modo exato e concreto algum aspecto de sua existência. Pressupõe-se que as pessoas naturalmente vivem em um mundo em cada momento, que adotam apenas um estilo de vida, que falam apenas uma língua e que, enquanto indivíduos, são seres singulares e integrais. (p. 220)

Por extensão, o sujeito discursivo, quando se utiliza da estratégia metadiscursiva, atribui ao samba o valor de símbolo cultural brasileiro por excelência ao confrontá-lo ao idi-

oma francês, ou seja, ao por lado a lado o popular e o “erudito”, é gerado um confronto que nos remete à ideia da valorização do mestiço, que, de acordo com as condições de produção anteriormente apresentadas, confunde-se com a ideia do popular. A invenção do Brasil fundamenta-se, dessa forma, pela construção de uma nação mestiça, popular, tradicional - por optar pelo que seria um resgate de nossas verdadeiras raízes socioculturais – e antimoderna: *A gíria que o nosso morro criou/ Bem cedo a cidade aceitou e usou.*

Traço muitas vezes marginalizado, a gíria é apresentada como um aspecto popular da língua que rompe barreiras, que deixa de ser usada exclusivamente pelos moradores dos morros, formados essencialmente por negros e mestiços, e “cai nas graças” do povo brasileiro, aqui representado pela cidade – símbolo da modernidade e do desenvolvimento urbano. Constitui-se, assim, uma homogeneização da língua com base no falar do carioca morador do subúrbio.

Um outro aspecto fundamental para a compreensão do nacionalismo linguístico brasileiro constitui-se de uma espécie de impedimento a inovações, enfatizando-se o caráter de pureza da língua. Essa rejeição dá-se em face da presença do imperialismo norte-americano no início do século XX, marcado, no cenário nacional, principalmente pela chegada do cinema falado e do rádio, que, juntamente com eles, trazem um expressivo aparato cultural, como formas de vestir, novos gêneros musicais (em especial o *fox-trote*), hábitos, e, principalmente, a língua inglesa.

Convém ainda mencionar que a modernidade é referida pejorativamente na canção através da referência ao telefone e da relação que esse mantém com a presença do plurilinguismo externo em expressões da língua inglesa, novamente, como um inimigo a ser combatido: *As rimas do samba não são I love you/ E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny/ Só pode ser conversa de telefone.*

Não data da modernidade o fato de linguagem e etnicidade surgirem como elementos associados necessariamente à ideia de nação. Por muito tempo, os gregos atribuíram o destaque por eles alcançado em relação ao restante da humanidade, dentre outros fatores, por falarem o grego, enquanto todos os demais povos, para eles, eram relegados a “bárbaros”. No entanto, o período entre guerras havia trazido como consequência a reorganização do mapa

européu, tornando, portanto, as fronteiras e identidades das nações um fator a ser cuidado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

Em vista disso, dentro da concepção de nacionalismo em que os valores étnicos correspondem aos linguísticos, o enunciador da canção faz referência a uma problemática inerente ao sujeito moderno brasileiro: o nacionalismo brasileiro pedia por um nacionalismo linguístico mais forte, uma vez que o idioma falado no Brasil remete a uma outra nação, a nação exploradora – Portugal – em que a necessidade de se autoafirmar enquanto nação linguisticamente independente surge em meio a questionamentos modernos. Daí o maior esforço em singularizar o português brasileiro em relação ao falado em Portugal, atribuindo-lhe determinado modo brasileiro de pronúncia, o “brasileiro” é aqui apresentado como um refinamento do português: *Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia é brasileiro, já passou de português.*

Esse trecho revela-nos que a constituição de uma língua nacional expressa-se de forma mais explícita, de fato, no trecho citado. O enunciador recusa considerar a língua que fala como pertencente ao mesmo idioma do qual faz parte a nação que o colonizou, colocando a língua portuguesa no mesmo patamar que o inglês e o francês, ou seja, como uma língua estrangeira. O “brasileiro” seria o fruto de nossa formação sociocultural, fruto da mestiçagem entre o europeu, o negro e o indígena, e não uma continuidade ou extensão direta de Portugal.

Isso expõe o esforço no resgate de nossas manifestações culturais primeiras, assim como uma reatualização histórica, fazendo com que o enunciador atribua à língua portuguesa de Portugal um caráter civilizatório, moderno, contrário à identidade nacional brasileira, que se fundamentaria em uma tradição popular, simples e mestiça. Também se faz notar, na canção em análise, um sujeito que se investe de um certo tom didático, característico da modernidade, ao apresentar, de forma metadiscursiva, o que seria uma língua nacional.

O recurso da metadiscursividade linguística presente em sambas de 30/40 muito significou para o empenho em se constituir uma imagem internacional do Brasil. Em visita ao país após seu estrondoso sucesso nos Estados Unidos, Carmen Miranda não foi bem recepcionada pelos fãs brasileiros, que, furiosamente, a acusavam de “desnacionalizar” o samba. Em virtude da ocasião e das polêmicas em torno de sua figura, Carmen buscou compositores a fim de formar um novo repertório para suas apresentações, além de agir como uma espécie de

respostas às críticas recebidas. *Disseram que voltei americanizada* apresenta-se como um exemplar disso.

(31) **Disseram que eu voltei americanizada** (1940) Vicente Piva e Luiz Peixoto

*Disseram que eu voltei americanizada/ Com um burro do dinheiro/ Que estou muito rica/ Que não suporto mais o breque do pandeiro/ E fico arrepiada ouvindo uma cuíca/ E disseram que com as mãos/ Estou preocupada/ E corre por aí/ Que eu sei certo zum zum/ Que já não tenho molho, ritmo, nem nada/ E dos balangandans já não existe mais nenhum/ Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno/ Eu posso lá ficar americanizada/ Eu que nasci com o samba e vivo no sereno/ Topando a noite inteira a velha batucada/ Nas rodas de malandro minhas preferidas/ **Eu digo mesmo eu te amo, e nunca I love you**/ Enquanto houver Brasil/ Na hora da comida/ Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu*

O trecho em destaque representa a utilização da estratégia metadiscursiva linguística na medida em que o enunciador lança mão de uma determinada língua para comentar expressões desta ou de uma língua estrangeira. Nesse caso, assim com em *Good-bye, boy*, o enunciador explicita sua *fidelidade* à pátria em torno de um dos elementos constituintes da ideia de nação, a língua materna é protegida contra qualquer possibilidade de presença estrangeira. A partir da análise de canções do período delimitado, podemos verificar que seus enunciadores recorrentemente constroem uma identidade linguística nacional através do distanciamento de uma cultura que venha intervir na constituição de uma imagem homogênea do brasileiro.

*Good-bye, boy* expressa a euforia com que os moradores dos morros cariocas receberam a língua inglesa, e, por extensão, a cultura norte-americana, entrada essa possibilitada essencialmente pela chegada do cinema hollywoodiano no Brasil.

(32) **Good-bye, boy** (1932) Assis Valente

*Good-bye,good-bye, boy/ Deixa a mania do inglês/ É tão feio pra você/ Moreno frajola/ Que nunca freqüentou/ As aulas da escola/ "Good-bye, good-bye, boy"/ Antes que a vida se vá/ Ensinares cantando/ A todo mundo/ B e Bé, B e Bi, B a Ba/ Não é mais boa-noite/ Nem bom-dia/ Só se fala "good morning/ "Good night"/ Já se desprezou o lampião/ De querosene/ Lá no morro/ Só se usa luz da "Light"*

O enunciador não hesita em reagir contrariamente à presença de outro idioma que não seja o nacional, destacando o uso de expressões inglesas, já popularizadas, por um moreno “metido a elegante”. Parece-nos que o desprezo à linguagem estrangeira concentra-se diante daqueles que a utilizam de modo indiscriminado, demonstrando um conhecimento superficial do idioma, não atingindo senão frases feitas, valorizando, conseqüentemente, a língua

popular falada nos morros cariocas carregada de gírias. A postura antimoderna do sujeito moderno também se faz notar na substituição do lampião de querosene pela campainha de iluminação *Light*.

Interessante observar, por parte do enunciador, o poder imputado ao discurso literomusical no seguinte trecho: *Antes que a vida se vá/ **Ensinaremos cantando/ A todo mundo/ B e Bé, B e Bi, B a Ba***. Parece-nos que a imagem da nação brasileira surge a cada nova canção como que indissociável do universo literomusical, há quase sempre uma expressão que nos remete a esse discurso constituinte.

O que se faz notar nas canções analisadas neste tópico é que não somente se explicita aspectos que sustentem a presença de traços populares na língua, digamos, brasileira, mas também se verifica a utilização, pelos enunciadores, de uma linguagem carregadamente prosaica, como podemos perceber com os seguintes trechos: *Amor lá no morro é amor pra chuchu; E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny/ Só pode ser conversa de telefone...; Com um burro do dinheiro; E corre por aí/ Que eu sei certo zum zum; Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno; É tão feio pra você; Antes que a vida se vá*. Essas expressões ordinárias parecem sustentar/simular uma suposta forma naturalizada de ser falar o português brasileiro.

Em síntese, verificamos, nos sambas estudados, a invenção por parte do enunciador do que seria uma língua nacional e de quais valores estariam relacionados a ela em um período em que as relações entre as diversas nações tornam-se mais próximas e conflitantes, buscando compreender de que forma o sujeito discursivo moderno dialoga com a ideia de código de linguagem constituindo discursivamente uma língua nacional brasileira.

Assim, os sujeitos das canções apresentam-nos a língua como uma das mais valiosas manifestações culturais de uma nação que viria a distinguir um povo de outro, constituindo-se a partir da delimitação fronteira entre o “eu” (coletivo) e o “outro”, ou seja, construindo sua identidade, no caso a nacional, a partir de um grande esforço em se singularizar por ser mestiço, popular e antimoderno.

O quadro a seguir sistematiza e sintetiza as conclusões a que chegamos após a investigação de cada tipo de metadiscursividade presente em sambas de 30 a 45:

<b>FORMAS DE METADISCURSIVIDADE NO GÊNERO DISCURSIVO <i>CANÇÃO</i></b>	<b>IMPLICAÇÕES DISCURSIVAS</b>
<b>METADISCURSIVIDADE CENOGRÁFICA</b>	<b>CONSTRUÇÃO DE PRETENSOS SÍMBOLOS NACIONAIS</b>
<b>METADISCURSIVIDADE GENÉRICA</b>	<b>FIXAÇÃO DO GÊNERO MUSICAL “SAMBA”</b>
<b>METADISCURSIVIDADE ÉTICA</b>	<b>CONSTRUÇÃO DE UM MODO BRASILEIRO DE ENUNCIAR</b>
<b>METADISCURSIVIDADE LINGUÍSTICA</b>	<b>ATRIBUIÇÃO DE UM CARÁTER NACIONAL À LINGUA PORTUGUESA</b>

**Quadro 5.** Relação entre as formas de metadiscursividade no gênero discursivo *canção* e suas implicações discursivas presentes em sambas de 1929 a 1945.

A metadiscursividade cenográfica, ao fazer emergir a cena englobante do discurso literomusical, possibilitou a construção de pretensos símbolos de nacionalidade como: o samba, o morro, o malandro e o mulato; por sua vez, a presença da metadiscursividade genérica, dada a sua recorrência, implicou na fixação do recente gênero musical *samba*; já a metadiscursividade ética contribuiu para a sustentação de um ideal de nacionalidade a partir de uma construção brasileira de um *modo de enunciar*: simples, coloquial, alegre e harmônico; por fim, a metadiscursividade linguística revelou a atribuição do caráter nacional à língua portuguesa. Dessa forma, a pesquisa aqui empreendida permitiu-nos analisar a construção da nacionalidade brasileira nas décadas de 30 a 45 a partir da reflexão, por parte do enunciador, sobre as diferentes esferas que constituem a linguagem.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constou como objetivo mais amplo de nossa pesquisa analisar de que forma a utilização de relações metadiscursivas direciona a construção de uma identidade nacional. Isso nos possibilitou delimitar de que maneira os sujeitos discursivos das canções analisadas fizeram uso da linguagem para se debruçar sobre ela própria. Esse movimento faz com que os investimentos discursivos passem a ser alvo de referência por parte de um enunciador moderno que, paradoxalmente, manifestava uma espécie de repulsa por elementos que representam a modernidade.

Enquanto participante das condições de produção existentes no período investigado, o discurso literomusical é concebido em comunhão com a tese de doutoramento de Costa (2001), em que tal prática discursiva é tida como um discurso constituinte. Por tratarmos da construção de identidade, mais especificamente, de uma identidade nacional, a noção de um discurso que orienta os atos de uma coletividade foi abraçada dada a pertinência em torno da ideia de constituição de nação a partir da utilização de estratégias discursivas. No que concerne à metadiscursividade, foi-nos necessária a sistematização de alguns aspectos que integram as noções de cenografia, gênero do discurso, ethos e código de linguagem e o movimento autorreflexivo realizado pelo enunciador frente a essas instâncias.

Realizada a pesquisa, pudemos perceber que a configuração de uma identidade nacional brasileira esteve fortemente arraigada ao discurso literomusical, de forma mais estreita com o gênero musical *samba*. Para sermos mais precisos, sistematizamos sucintamente a que conclusões chegamos ao analisar a ideia de metadiscursividade, apresentando a principal implicação discursiva gerada pelo uso de tal estratégia: a *metadiscursividade cenográfica* permitiu-nos observar a construção de pretensos símbolos de brasilidade; a *metadiscursividade genérica* favoreceu a fixação do gênero musical *samba*; a *metadiscursividade ética* possibilitou a afirmação de valores que giram em torno do caráter, da corporalidade e da voz, elementos esses que integram a construção do que é ser brasileiro; e, por fim, a *metadiscursividade lin-*



*guística* proporcionou a atribuição de um caráter nacional à língua falada no Brasil. Ressaltamos que, direta ou indiretamente, o discurso literomusical foi prontamente acionado/mencionado nas relações metadiscursivas investigadas.

Com essa pesquisa, pretendemos apresentar um outro olhar sobre um período tão importante na história da música popular brasileira – a Época de Ouro do Rádio –, em que, a nosso ver, o movimento autorreferencial em torno da linguagem esteve estritamente ligado à construção da imagem do Brasil.

Apontamos como lacuna do trabalho e sugestão para aprofundamento no Doutorado conexões teóricas entre nossas reflexões em torno do ponto teórico metadiscursividade e aquilo que Authier-Revuz (2004) intitula por *as não-coincidências do dizer*.

Procuramos, portanto, despertar o interesse de nosso leitor para questões que se articulem tanto a aspectos que se relacionam ao fenômeno da metadiscursividade, que aqui se realiza no gênero discursivo *canção*, como para a configuração de identidades que se configuram a partir de estratégias discursivas. Esperamos também que a pesquisa empreendida venha reafirmar o alcance e o poder que o discurso literomusical possui na sociedade brasileira, além de motivar o aprofundamento da investigação da metadiscursividade no gênero discursivo *canção*, bem como em diferentes gêneros do discurso.

---

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de estudos lingüísticos de Campinas**, Campinas, v.19, 25-42, jul./dez., 1990.

\_\_\_\_\_. **Entre a transparência e a opacidade** – um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2<sup>a</sup>. ed.,1997.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária,2005.

\_\_\_\_\_. **Questões de estética e literatura** – a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEZERRA, Lígia Cristine de M. **Tropicalismos na Música Popular Brasileira**: um olhar interdiscursivo sobre a Tropicália e a Geração de 90. 2005. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2005.

CALHOUN, Craig. “Multiculturalismo e nacionalismo, ou por que sentir-se em casa não substitui o espaço público”. In: MENDES, Candido. (Coordenador); SOARES, Luiz Eduardo. (Editor). **Pluralismo cultural, identidade e globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CARLOS, Josely T. **Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007. Disponível em: [http://www.grupodiscuta.ufc.br/index.php?option=com\\_content&viewarticle&id=11](http://www.grupodiscuta.ufc.br/index.php?option=com_content&viewarticle&id=11).

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1997. (Série Princípios)

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. (orgs.). **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

CONFORTE, Andre Nemi. **As metalinguagens do samba**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.btdt.uerj.br/tdebuscaarquivo.php?coArquivo=229>.

COSTA, Nelson B. da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001. Disponível em: [http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/arquivos/File/conteudo/artigos\\_teses/Linguaportuguesa/teses/tese\\_nelson.PDF](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/Linguaportuguesa/teses/tese_nelson.PDF)

\_\_\_\_\_. “Aula 03 – Contexto Interdiscursivo”. **Material de Estudo da Disciplina de Análise do Discurso** – Ensino à Distância. Fortaleza: Universidade Federal da Ceará, 2009. Disponível em: [hppt://www.solar.virtual.ufc.br](http://www.solar.virtual.ufc.br).

DIAS, Luiz Francisco. **Os sentidos do idioma nacional: as bases enunciativas do nacionalismo lingüístico no Brasil**. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1995. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000097728>.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural 1920-1945**. Tese de doutorado. USP, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003-160547/>.

GELLNER, Ernest. **Nacionalismo e democracia**. Trad. de Vamireh Chacon e outros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da Modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guarcira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780 – Programa, mito e realidade**. Trad. de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWN, Eric J. e RANGER, Terence. (Orgs) **A invenção das tradições**. Trad. de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOCH, I., BENTES, A.C. e CAVALCANTE, M. **Intertextualidade – Diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cenas da enunciação**. Curitiba: Criar Edições, 2008.(a)

\_\_\_\_\_. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. (b)

MÁXIMO, João. **Discoteca Brasileira do século XX – 1900-1949**. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S. A., 2007.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MIRANDA, Dilmar Santos de. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

\_\_\_\_\_. “Música popular e sociedade brasileira”. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.). **O charme dessa nação – Música popular, discurso e sociedade brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **O que é Lingüística**. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos; 184).

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social**. História (São Paulo), São Paulo-SP, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003. Disponível em:[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s010190742003000100004&script=sci\\_arttex&ting=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s010190742003000100004&script=sci_arttex&ting=pt)

PIÈGAY-GROS, Nathalie. **Introduction à l’intertextualité**. Paris: Dunod, 1996. Tradução de Mônica Feitoza; revisão de Vicência Maria Freitas Jaguaribe e Mônica Magalhães Cavalcante. (Cap. I e II)

POSSENTI, Sírio. “Sobre as noções de sentido e de efeito de sentido.” In: **Os limites do discurso**. Curitiba: Criar Edições, 2004a.

\_\_\_\_\_. “Metaenunciação: Uma questão de interdiscurso e de relevância”. In: **Os limites do discurso**. Curitiba: Criar Edições, 2004b.

SARAIVA, José Américo Bezerra. “Como analisar a canção popular”. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes, 2005.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. (Vol. I: 1901 – 1957). São Paulo: Ed 34, 1997.

VALENTE, André Crim. **A linguagem nossa de cada dia**. Petrópolis: Vozes, 1997.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

TATIT, Luiz. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada** – Poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.